UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SOCIABILIDADE E CULTURA: a história dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900)

SIMONE VILLANOVA

Manaus
Novembro/ 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SIMONE VILLANOVA

SOCIABILIDADE E CULTURA: a história dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, área de concentração em História Social.
Orientador: Prof. Dr. Almir Diniz Carvalho Junior

Manaus
Novembro/ 2008

SIMONE VILLANOVA

SOCIABILIDADE E CULTURA: a história dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, área de concentração em História Social.
Orientador: Prof. Dr. Almir Diniz Carvalho Junior

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA:

_____
Prof. Dr. Almir Diniz de Carvalho Junior – Orientador. Universidade Federal do Amazonas.

_____
Prof. Dr. Ernesto Renan Melo Freitas Pinto – Universidade Federal do Amazonas.

_____
Profª Dra. Maria Luiza Ugarte Pinheiro – Universidade Federal do Amazonas.

_____
Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita – Universidade Federal do Amazonas.



“ A História do teatro não é, portanto, apenas um fragmento da história literária ou da história dos espetáculos. Ela é, em primeiro lugar, para um historiador, história social e história das mentalidades”.

André Burguire.

AGRADECIMENTOS

Quero registrar minha profunda gratidão pelas pessoas que me acompanharam na realização deste trabalho, tornando a pesquisa uma realidade visível. Embora haja reconhecimento de que a pesquisa seja um trabalho solitário, sou obrigada em parte a discordar. Sou grata aos meus familiares, em especial a meu pai, a minha mãe e as minhas irmãs Sandra e Luciana; ao meu orientador Almir Diniz de Carvalho Junior, por sua paciência e atenção na leitura do trabalho; aos professores Luiz Balkar e Maria Luiza Ugarte Pinheiro do Departamento de História; à professora Maria Luiza, que, desde a especialização, acreditou na realização deste trabalho; ao Balkar, pelo apoio prestado; ao professor Geraldo de Sá Pinheiro, pelas "dicas" fornecidas sobre o período tratado; ao professor Paulo Koguruma, *in memoriam*, pela sua dedicação e interesse em me auxiliar na pesquisa e pelas leituras indicadas, ao professor do Departamento de Artes Otoni Mesquita, por seu cuidado e preocupação em me indicar possíveis caminhos sobre o tema pesquisado.

Agradeço também aos funcionários da Biblioteca Pública que sempre se mostraram prestativos, à Cristiane do CCPA, à Fernanda do Beneficente Portuguesa, aos estagiários do IGHA, às bibliotecárias da ULBRA, aos funcionários do Museu Amazônico, em especial à bibliotecária Rosângela, e a outros funcionários de diversos centros de pesquisa e da Secretaria de Cultura, dos quais, injustamente, os nomes me fogem da memória.

Sou grata aos colegas que me emprestaram suas experiências pessoais e que contribuíram com suas críticas construtivas para que o trabalho ficasse mais completo. Em especial, à Carla Lima, por sua leitura atenciosa, à Ana Paula e Dorinete, pelo companheirismo. E não poderia esquecer a presença de Maria do Carmo Sena e Agres Roberta, que me apoiaram em momentos difíceis.

E agradeço profundamente à Lucilia Dutra Prestes e aos seus familiares que me auxiliaram quando cheguei a Manaus, acolhendo-me como se fosse da família. Se não fosse esta primeira ajuda, dificilmente estaria aqui, e sem o auxílio de todas estas pessoas, este trabalho não poderia ser realizado.

Sou grata, enfim, aos obstáculos naturais que desafiaram a minha determinação e persistência para a concretização da pesquisa.

Resumo

A dissertação *Sociabilidade e Cultura. A História dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900)* aborda as expressões culturais da sociedade amazonense durante o período provincial, enfocando os primeiros teatros da cidade: o Teatro feito de Palha descrito pelo viajante alemão Robert Avé-Lallemant, o Teatro Variedade Comica, de Lima Penante, o Teatro Beneficente Portuguesa e o Éden Teatro, construídos antes do suntuoso Teatro Amazonas. Fundamentando-se nos preceitos da Nova História Cultural, trata-se do estudo de um momento anterior à grande produção da borracha, quando os espaços da cidade e os costumes de seus moradores começavam a se modificar e a se moldar ao gosto europeu. A pesquisa utilizou-se de fontes bibliográficas e documentais, assim foram explorados além de textos que fundamentam teoricamente o trabalho, periódicos do século XIX e início do século XX. Recorremos também, a outras pesquisas sobre o tema, que analisam a mesma época, embora em outras províncias. O objetivo foi colocar em prática o exercício da comparação, atitude fundamental na análise histórica. Neste contexto, foi examinado os primeiros aspectos civilizatórios que chegavam a Manaus, as vestimentas europeizadas e os modos contidos de se portar em público, tudo a partir da ênfase das manifestações teatrais, que procuravam entreter a população, e ao mesmo tempo, educá-la, no aspecto da moralidade baseada nos ideais burgueses, ou no comportado refinado e educado que se exigia em público. Em contrapartida estudou-se também as sociabilidades e hábitos dos habitantes locais, como os bailes, as festas religiosas, a pesca, os banhos em igarapés. Uma das conclusões desse estudo é que embora o tema exija continuidade de investigação, há poucas pesquisas sobre a cultura desse período. Isto indica dentre outras coisas, a existência de um possível preconceito quanto ao tema: sendo a população composta basicamente por indígenas e seus descendentes, eles teriam lazeres que não poderiam ter relevância para estudo: como se somente o lazer e os costumes europeus pudessem ser significativos.

PALAVRAS-CHAVE: História Nova. História da Cultura. Teatro. Manaus.

Abstract

The dissertation called *Sociability and Culture. The History of the "small theaters" in the city of Manaus* (1859-1900) approaches the cultural expressions of the amazonian society during the provincial period, focusing on the first theaters of the city: the Straw Theater described by the German traveller Robert Ave-Lallemant, the Comic Variety Theater, from Lima Penante, the Portuguese Beneficient Theater and the Paradise Theater, all of them builded before the sumptuous Amazon Theater. Basing on the rules of the New Cultural History, it is concerning the study of a previous moment to the great production of the rubber, when the spaces of the city and the customs of its inhabitants started to modify and to mold to the European style. The research used bibliographical sources and registers, no matter they had been explored beyond some texts that theoretically base the periodic task, at the of the 19th century and at the beginning of the 20th century. We also appeal to other researches on the subject, that analyze the same time, even in other provinces. The objective was to put in practice the exercise of the comparison, that is a basic attitude in the historical analysis. In this context, the first aspects on civilization that arrived to Manaus were examined, the european clothes and the ways of behavior in public, everything from the emphasis of the theater manifestations, that traied to entertain the population, and at the same time, to educate it, in the aspect of the morality based on the bourgeois ideals, or the fine and educated held that was demanded in public. On the other hand, there were also studied the sociabilities and habits of the local inhabitants, like the balls, the religious parties, fishing, the baths in smalls rivers, and so on. One of the conclusions of this study is that even the subject demands inquiry continuity, there are few researches on the culture in that period. This points out amongst other things, the existence of a possible preconception on the subject: being the population composed basically by natives and their descendants, they would have leisure that they could not have relevance for this study: as if the European leisure and customs they only could be significant.

KEY WORDS: New history. History of the Culture. Theater. Manaus.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1-Manáos Natal: Manaus, 25/12/1903..... **50**
Ilustração 2-Jornal Amazonas: Manaus, 03/09/1870 ..... **53**
Ilustração 3-Jornal Rio Negro: Manaus, 22/02/ 1868 ..... **57**
Ilustração 4-Jornal Estrella do Amazonas-14/04/1858 ..... **59**
Ilustração 5-Manaus 1847, com características rurais. Foto de (Jorge Herrán) acervo do Museu Amazônico..... **68**
Ilustração 6-Cachoeira Grande. Jornal Commercio do Amazonas: Manaus, 17/10/1897.. **74**
Ilustração 7-A Voz do Amazonas: Manaus, 21/03/1867..... **98**
Ilustração 8-Jornal Rio Negro: Manaus: 17/04/1868 ..... **107**
Ilustração 9-Jornal Rio Negro: Manaus, 05/06/1868 ..... **116**
Ilustração 10-Correio de Manáos: Manaus, 1868 ..... **127**
Ilustração 11-Jornal Amazonas: Manaus, 28/04/1883 ..... **144**
Ilustração 12-Jornal Amazonas: Manaus, 29/10/1880 ..... **145**
Ilustração 13-Jornal Amazonas: Manaus, 15/06/1877 ..... **147**
Ilustração 14-Jornal Amazonas: Manaus, 08/02/1880 ..... **150**
Ilustração 15-Jornal Amazonas: Manaus, 19/08/1877 ..... **156**
Ilustração 16-Jornal Amazonas: Manaus, 15/10/1877 ..... **161**
Ilustração 17-Jornal Amazonas: Manaus, 23/05/1877 ..... **168**
Ilustração 18-Jornal Amazonas: Manaus, 14/10/1877 ..... **170**
Ilustração 19-Charge alusiva a manifestação de "apreço" frente ao artista - 1874: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro **172**
Ilustração 20-O concertista cegoFonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro **172**
Ilustração 21-Jornal Amazonas: Manaus, 15/06/1877 ..... **174**
Ilustração 22-Jornal Amazonas: Manaus, 17/06/1874 ..... **175**
Ilustração 23-Amazonas: Manaus, 11/10/1876 ..... **177**
Ilustração 24-representação do Sr. Wallace- Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro..... **178**
Ilustração 25-Jornal Amazonas: Manaus, 01/11/ 1876 ..... **179**
Ilustração 26-Diário de Manaus: Manaus, 08/04/1893 ..... **181**
Ilustração 27-Jornal Amazonas: Manaus, 31/10/1885 ..... **187**
Ilustração 28-Jornal Amazonas: Manaus, 08/03/1893 ..... **189**

Ilustração 29-Jornal Amazonas: Manaus, 10/1891 ..... **199**
Ilustração 30-Jornal Amazonas: Manaus, 04/02/1893 ..... **208**
Ilustração 31- Jornal Amazonas: Manaus, 10/02/1906 ..... **209**
Ilustração 32-Foto de (Jorge Herrán), acervo do museu Amazônico **214**
Ilustração 33-Commercio do Amazonas: Manaus, 18/09/1897 ..... **217**
Ilustração 34-Commercio do Amazonas, Manaus: 26/09/1897 ..... **218**
Ilustração 35-Commercio do Amazonas: Manaus,12/10/1897 ..... **222**
Ilustração 36-Jornal Commercio do Amazonas, 27/01/1900 ..... **233**
Ilustração 37-Charge de conflito no Teatro São Pedro no Rio de Janeiro, em um baile de máscaras 1868-Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão, Picadeiro..... **245**
Ilustração 38-Conflito no teatro São Pedro II, no Rio de Janeiro, durante a apresentação da peça Os Sinos de Corneville- Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão, Picadeiro **250**
Ilustração 39 - "No Teatro" frequentador geral (desenho de João Afonso) publicado em "A Flecha". Fonte: Jansen, José. O Teatro no Maranhão **251**

LISTA DE TABELAS

Tabela 1
Programação da Companhia Thalia/
Fonte: A Voz do Rio Negro Janeiro a Março de 1867 258

Tabela 2
Programação do Teatro Variedade Comica ano: 1868/1869..... 258
Companhia de Lima Penante
Fonte: Jornal Rio Negro e Jornal Correio de Manáos

Tabela 3
Programação de Teatro antes da Construção do Beneficente Portuguesa
Fonte: Jornal Amazonas - ano: 1874 260

Tabela 4
Teatro Beneficente Portuguesa- Espetáculos de Prestidigitação Fonte: Jornal Amazonas ano: 1876 260

Teatro Beneficente Portuguesa-Espetáculos de Teatro Fonte: Jornal Amazonas
Companhia de Lima Penante ano: 1877 260

Teatro Beneficente – Espetáculos da Empreza Camara ano: 1880 262
Jornal Amazonas

Teatro Beneficente - Espetáculos da Associação da Dramatica Amazonense/ano: 1883 263
Jornal Amazonas

Teatro Beneficente - Espetáculos da Companhia de Manuela Lucci/ano: 1885 263
Jornal Amazonas

Tabela 5
Éden Teatro apresentação de ópera e opereta - ano final de 1890-1891 263
Companhia Italiana dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco – Fonte: Jornal Diário de Manáos

Éden Teatro Apresentação de ópera e opereta – ano: 1892 264

Companhia Liryca Italiana dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco–Fonte: Jornal Commercio do Amazonas

Éden Teatro apresentações de óperas e operetas – ano: 1893 264
Companhia Italiana D. Pascuale dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco – Fonte: Diário de Manáos

Éden Teatro - Espetáculo de prestidigitação fonte: Diário de Manáos-ano: 1893-1899 265

Éden Teatro – Espetáculo de Peças Teatrais – Companhia Tonica Dramática-ano: 1891
Empresa Maria Beatriz Rosália direção do Artista Comendador Cezar Ficarra
Fonte: Diário de Manáos 265

Edén Teatro – Fonte: Jornal Commercio do Amazonas/1888 258
Espetáculo de peças teatrais (companhia não identificada)

Tabela 6

Teatro Amazonas- ano: 1897 Peças Teatrais Fonte: Commercio do Amazonas e Diário de Manáos
Companhia Dramática Dias Braga 265

Espetáculos de Teatro de de Revista/1897/1900 266

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 14

CAPÍTULO I – TEATRO E CIVILIZAÇÃO..... 27

1.1 As origens pedagógicas do teatro no século XIX: a Escola de Costumes..... 27

1.2 O Teatro no século XIX: a burguesia triunfante?..... 35

1.3 O Teatro, a Modernidade e a Cidade..... 41

1.4 Musselinas francesas, bailes e espetáculo phizico, os primeiros aspectos civilizatórios na cidade de Manaus..... 43

CAPÍTULO II – O TEATRO DA FLORESTA..... 67

2.1 "Nos Arvoredos de Diana", pescas, piqueniques, banhos: a cultura e os lazeres locais..... 67

2.2 "O Monstruoso Porco Espinho" ou "O Teatro de Palha": entre a barbárie e a civilização..... 82

2.3 O conflito entre a musa Thalia e a natureza selvagem..... 96

CAPÍTULO III – O TEATRO VARIEDADE COMICA, O "PRIMEIRO" TEATRO DA CIDADE DE MANAUS..... 103

3.1 Teatro Variedade Comica: o início da vida teatral em Manaus e as primeiras sociedades dramáticas..... 103

3.2 A Companhia de Joze Lima Penante e o repertório do Teatro Variedade Comica..... 112

3.3 Os literatos e o conflito entre o teatro moderno e antigo refletidas nas apresentações da Companhia..... 119

3.4 Compreender o ideal do teatro realista: a grande missão das platéias e das empresas teatrais 130

CAPÍTULO IV - "O TEATRINHO" DA BENEFICENTE PORTUGUESA OU O CHAPÉU DE SOL..... 141

4.1 Sua construção e as empresas teatrais..... 141

4.2 *Viagem Directa por Linhas Torta*s e *O Filho do Povo*: O teatro contestador de Penante no Pará e em Manaus, nas décadas de 70 e 80..... 151

4.3 Artista, empresário, dramaturgo, "scenographo": A vida incansável de Lima Penante e dos artistas do século XIX..... 162

4.4 "O Assombro do Mundo Civilizado!" Os mágicos, espetáculos de prestidigitação, magnetismo, hipnotismo nos palcos de Manaus..... 175

CAPÍTULO V: O IDEAL E O REAL NOS ESPAÇOS TEATRAIS DO SÉCULO XIX..... 186

5.1 Um elegante teatro tão justamente chamado Éden..... 186
5.2 Óperas, cachorros e foguetes, nos palcos no "Éden de Pariz"..... 198
5.3 O "triunfo" da modernidade: o Teatro Amazonas..... 210
5.4 Entre a ordem e a desordem: o mau uso do espaço teatral..... 236

CONCLUSÃO 253

REFERÊNCIAS..... 267

I Bibliografia..... 267
II Documentos Diversos..... 270
III Endereços Eletrônicos..... 271
IV Falas e relatórios dos governadores da província..... 272
V Periódicos..... 272
VI Teses Dissertações..... 273
VII Manuscritas..... 274

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Sociabilidade e Cultura: a História dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900)* teve por objetivo inicial investigar o Teatro Amazonas. Porém, a descoberta da existência de outros teatros na cidade de Manaus na segunda metade do século XIX, trouxe para este estudo um novo foco, principalmente ao observar o pouco ou nenhum interesse da historiografia local sobre esses "pequenos teatros". O trabalho, dessa forma, abordou as tradições culturais e teatrais de um período histórico pouco analisado pelos pesquisadores, compreendido numa fase anterior à grande produção de látex, quando Manaus ainda buscava se sintonizar com a modernidade, a qual se pode caracterizar pelo crescente interesse por espetáculos teatrais e, ao mesmo tempo, pela complexidade desses eventos culturais, com expressões que continham características tanto de um teatro de elite, quanto de um teatro de origem popular[1].

Pretende-se, assim, resgatar, de forma abrangente, a vida social e cultural da cidade de Manaus no século XIX, ressaltando, mais precisamente, a história e o papel dos espaços teatrais, nesta sociedade, suas continuidades e rupturas com outras expressões culturais do período, e suas relações com a coletividade e com uma eminente elite. A intenção foi estudar como este processo de modernização da vida cultural e social se processou em Manaus, evidenciando o teatro, mas destacando também outros aspectos civilizatórios como as mudanças nas vestimentas, nos comportamentos e em lazeres como bailes. Contar a história deste processo é considerar aspectos imprescindíveis à compreensão da sociedade.

Dentre as razões que fizeram do teatro o foco principal do trabalho, está o fato de que as casas de espetáculos eram modelos de educação e de civilização para uma época. O teatro no século XIX era considerado como uma verdadeira "escola de costumes", além de ser expressão da cultura das cidades modernas. Toda cidade precisava possuir seu teatro, fosse ele belo e estruturado como o Teatro Amazonas, ou simples e singelo como os teatros dos pequenos lugarejos espalhados pelas províncias. Pois, a sua construção e tinha um alto valor simbólico no período, demonstrava que a sociedade local estava sintonizada com os lazeres

[1] Embora existam várias conceituações sobre modernidade dependendo do espaço e tempo a ser definido, neste caso, a modernidade do século XIX designa as inúmeras mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma a partir do final do século XVIII: a rápida industrialização, o crescimento populacional, o aparecimento de novas tecnologias e de novos meios de transportes. Neste caso, segundo Bergman, a modernidade aponta para a racionalidade instrumental, isto é, o mundo passa a ser construído e percebido através exclusivamente da razão. BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

considerados refinados e europeizados. A população local se unia para alcançar o objetivo comum de construir esses edifícios. Embora houvesse outras formas de socialização como os bailes, que também eram considerados lazeres refinados, o diferencial do teatro era que seus espetáculos tinham o objetivo de instruir a platéia. A partir das peças apresentadas, as pessoas deveriam seguir modelos morais e de comportamentos burgueses.

A partir do século XIX, surge o discurso civilizatório e modernizador que pretendia alcançar todas as estruturas sociais e culturais, incluindo o trabalho, o tempo, os lazeres. Era necessário civilizar e modernizar os mais longínquos lugares. A chamada civilização começava a ser buscada com maior freqüência em fins do século XVIII, seja nos espaços culturais, nos comportamentos ou na política. De acordo com Nobert Elias, a palavra civilização começa a ser usada com mais freqüência na França iluminista do século XVIII, com um significado moral: ser civilizado significava ser bom, culto, urbano e educado. Para os iluministas, civilização se opunha à idéia de barbárie, de violência, de selvageria. Embora "civilização" não tenha o mesmo significado para diferentes nações do Ocidente, de modo geral, indica, desde o século XVII, a expressão de superioridade que o Ocidente Europeu julgava-se ao comparar-se às outras sociedades mais antigas ou contemporâneas "mais primitivas". Elias afirma também que, no período medieval até a época moderna na Europa, não houve um projeto arquitetado, planejado por uma elite dominante, para impor um ideal civilizador, no que diz respeito à conduta e aos sentimentos humanos mais contidos. Porém, ao mesmo tempo, se esse processo aconteceu sem um planejamento particularizado, também não se efetivou sem um tipo específico de ordem. Essas mudanças não surgiram de modo caótico e não estruturado. As próprias transformações econômicas e políticas acabaram ocasionando uma inevitável mudança na conduta humana, principalmente no que diz respeito ao comportamento de características refinadas efetivadas em locais públicos[2].

Desta forma, no século XIX o que se percebe é um processo mais organizado e planejado para atingir a chamada civilização. Surgem planejamentos racionais das cidades, dos lazeres, do trabalho e do tempo. Isso fica claro nos documentos oficiais da época, como se percebe nos relatórios e exposições dos presidentes da província do Amazonas. Assim, esta pesquisa procura destacar como o teatro se insere nesse "projeto" civilizador, e por isso se fará, ao longo do trabalho, o desenvolvimento de conceitos como civilização e modernidade de modo mais pormemorizado.

[2] ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zaghar Editor, 1993. pp. 193-194.

O teatro, juntamente com outras manifestações culturais, possuía esta função de civilizar e o interesse em compreender este processo também foi relevante para a escolha do tema. Devido ao seu significado simbólico, a comunidade interagia quando acontecia a construção de um teatro, considerado instrumento de conhecimento e comunicação. Representante do status da elite, o teatro tinha a função de homogeneizar as diversas culturas, frente à preponderante e dominadora cultura européia[3].

Outra razão que instigou o estudo dos chamados "teatrinhos" da cidade de Manaus, foi porque, tradicionalmente, há um reconhecimento que neste período a vida cultural na cidade não existia, sendo tal característica presente apenas em fins do século XIX, com a grande produção da borracha. Na verdade, não era isso que ocorria. Por mais que Manaus fosse uma cidade pequena, como muitas que havia na época, existiam muitas atividades culturais. Porém, elas não correspondiam a um ideal civilizatório almejado durante todo o período: prevalecia a pesca, passeios nas matas que rodeavam a cidade, descanso embalado pelas redes, danças que misturavam a cultura indígena à européia. Entretanto, essas atividades eram condenadas pela elite local, embora esta mesma elite participasse de muitas dessas manifestações.

Embora o interesse do trabalho seja de analisar o teatro e sua função civilizatória e educativa, faz-se importante um contraponto a outros espaços de encontro da população local que, de acordo com a elite, representavam o oposto do que pretendia o teatro. Nesses espaços abertos, nessas áreas públicas, aconteciam os banhos nos igarapés, as pescas, as caçadas e os piqueniques no entorno das matas: todas eram formas também de encontro da população, juntamente com as festas religiosas. Os locais de lazer e trabalho eram mutuamente vinculados, visto que a pesca e a retirada de produtos da floresta eram os principais meios de sobrevivência da população mestiça ou de origem indígena. Aos olhos de uma elite, essas atividades eram consideradas incivilizadas e por isso, passaram a ser condenadas. Leis e regulamentos para impedir que as pessoas nadassem nuas nos igarapés, por exemplo, começaram a surgir a partir da década de setenta (1870). O teatro, com seu caráter educativo e civilizatório, era, em seu ideal, oposto dessas atividades locais.

[3] Para Bourdieu, o símbolo está tradicionalmente vinculado ao poder e com o consenso acerca do mundo social que contribui fundamentalmente para reprodução de uma determinada ordem social. Sendo assim, os símbolos constituem um dos recursos mais importantes da comunicação humana e muitas vezes as relações de comunicação são de modo inseparável, relações de poder, principalmente ligado por aqueles que os criaram. Os sistemas simbólicos cumprem sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação que contribui para assegurar a dominação (violência simbólica) de um grupo, sobre o outro. Bourdieu completa, no entanto, que está dominação possuí sempre uma via de mão dupla. E tentar entender como as camadas consideradas subjugadas relacionam-se e contribuem com este processo é um dispositivo fundamental para entendimento do sistema social. BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004, p.10,11.

Se num primeiro momento pode parecer surpreendente indicar a existência da movimentação de peças teatrais ou de outros lazeres em Manaus antes da grande expansão da economia do látex, vale perceber que, embora se tratasse de uma província esquecida pelo poder Imperial, voltada para a economia de subsistência e eminentemente rural, a vinda de espetáculos teatrais e lazeres não era inexpressiva: a cidade de Manaus possuía teatros, símbolos de status e lazer civilizados e modernos. Por isso, o interesse em pesquisar alguns teatros poucos conhecidos como o Variedade Comica, construído na década de sessenta do século XIX; o Beneficente Portuguesa, na década de setenta, e o Éden Teatro que teve sua inauguração na década de oitenta. Havia, além destes, outras casas teatrais sobre as quais se sabe da existência através de anúncios encontrados aqui e ali, nos periódicos[4]. Como ponto norteador para se compreender a vida cultural do período, se estudará a Companhia de Lima Penante que se apresentou constantemente em dois destes teatros: o Variedade Comica e o Beneficente Portuguesa.

Sua relevância para este estudo está no fato de que a história do teatro em Manaus confundir-se com a do ator e empresário Lima Penante. Nascido no Pará, desde década de sessenta do século XIX, este artista teve um papel fundamental na construção do Teatro Variedade Comica e nas apresentações do Beneficente Portuguesa. Os teatros da cidade, além das apresentações de Penante, recebiam outras companhias vindas do Pará, como de Emanuela Lucci, companhias locais e apresentações de música e dos esperados espetáculos de mágica e espiritismo, além, é claro, das óperas. Procurar-se analisar cada tipo de espetáculo: as apresentações das peças teatrais, algumas de características mais populares; os esperados espetáculos de ópera, (índice máximo dos preceitos civilizatórios;) os espetáculos de mágica e de maquinários símbolos da modernidade.

Percebe-se que as apresentações das companhias de teatro em Manaus, nesse período, possuíam, muitas vezes, características populares: eram leves comédias de origem portuguesa, ou de autoria de atores nacionais. Mas, ao mesmo tempo, muitas companhias, como a do ator Lima Penante, almejavam atingir um público seleto e de educação erudita representado pelos folhetinistas de jornais e pelos literatos. Ocorria então um conflito entre o teatro antigo e moderno (realista). O teatro antigo se caracterizava pelos melodramas representados por personagens e enredos caricaturados. Em suas histórias, as aventuras se passavam em países longínquos, com cenários irreais. Havia também os melodramas

[4] Márcio Páscoa descreve que parecem ter existido outros teatros. Dentre eles, o Teatro Fênix em 1870 e o Teatro Recreio Oriental, este quase certamente pertencente a Pingarilho, a seu serviço, para bailes dançantes. PÁSCOA, Márcio**.** *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)* Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. 1997, p.123.

burgueses que descreviam os conflitos e os reveses familiares, mas sempre de modo exagerado aos olhos de uma elite intelectual, embora fizessem sucesso junto ao público. O teatro moderno, ao contrário, era o teatro burguês por excelência que tinha como objetivo retratar o cotidiano das classes médias e suas convenções morais através dos dramas. O objetivo era educar a população através de temas que valorizassem a família, o trabalho e a educação infantil. Para isso, era necessário que os figurinos, os enredos, os cenários e a interpretação dos atores retratassem com fidedignidade esses elementos do dia-a-dia burguês. Era a busca pelo real, e pela verossimilhança. Sem este realismo nos palcos, o objetivo do teatro moderno, que era o de educar, não seria atingido.

Além deste conflito nos palcos, pretende-se também destacar a função do artista, que através do choque a partir das formas de concepção do teatro na época. Perceber a representação da função do artista neste mesmo período é fundamental para se compreender o teatro do século XIX. A vida do artista de teatro gravitava entre a marginalidade e a sua função civilizatória. Neste sentido, estudar a trajetória da companhia teatral do ator Lima Penante em Manaus esclarece muito os subterrâneos destes dois conflitos: o teatro antigo *versus* o teatro moderno, o ator marginal *versus* aquele que representava o instrumento da civilização. Para atingir este objetivo, serão estudados, ao longo de várias décadas, muitos periódicos de Manaus com informações que revelassem este conflito. Percebe-se essa tensão através das opiniões dos folhetinistas, que não poupavam Lima Penante de críticas sobre os enredos, os figurinos e as interpretações dos diversos espetáculos apresentados. Normalmente, a sua companhia, era alvo de constantes censuras por não conseguir concretizar (de acordo com a opinião dos críticos) o tão esperado "teatro moderno",[5].

No Brasil, a busca pela formação do teatro moderno, com autores e atores nacionais, foi um ideal perseguido por todo o século XIX. Entretanto, deveria ser feita aos moldes do teatro europeu, especificamente o francês, o símbolo do teatro realista. Porém, a elite intelectual não chegava a um consenso sobre a partir de que preceitos deveriam se basear este teatro nacional. Seria necessário descrever a realidade tal como ela se apresentava, com a escravidão, a exploração do trabalho, a prostituição feminina, ou simplesmente retratar os dramas e a moral burguesa com base na família, no trabalho, e na educação? Como já antes

[5] Embora o teatro seja resultado de uma cultura letrada, o ambiente da cultura amazônica, assim como em outras províncias, é extremamente localizado e restrito, dela fazendo parte apenas uma pequena parte da população branca, portadora de certo nível de instrução. Nem mesmo os membros da chamada elite política que possuíam cargos e funções públicas de destaque, pareciam possuir o controle da escrita. Daí vem o questionamento de como e quem era essa elite que tanto criticava a Companhia de Penante. PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas* (*1880-1920*) Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo. 2001, p.29.

mencionado, bastaria, ao contrário, apresentar somente seus ideais? O que fica evidente, conforme as fontes, era que existia um conflito entre a busca de um teatro nacional, ou moderno (perseguido pela "elite") e o teatro antigo, considerado mais popular com suas encenações e enredos, às vezes, caricaturais. Com o passar das décadas, no entanto, percebe-se que o teatro começa a sofrer influências dos acontecimentos políticos e sociais. O fim do sistema monárquico, do trabalho escravo e da influência da Igreja na sociedade começava a ser observado nos palcos. Iniciam-se, assim, outras temáticas apresentadas nas peças, com conteúdos mais politizados e contestadores que inauguram o teatro em fins do século XIX, e em Manaus, também se observa esta tendência.

Outro dado relevante para o trabalho é a análise do público dos espetáculos. A platéia, além de ser objeto da educação burguesa, precisava saber se portar, falar baixo, usar roupas adequadas, cumprir horários etc. Enfim, era-lhe exigido possuir um código de etiquetas que traduzisse a classe à qual pertencia. Os folhetinistas dos jornais criticavam severamente a platéia analisando comportamentos pouco adequados, como: falar alto, arrastar os pés, brigar dentro do recinto, o que colocava em cheque todo o processo educativo do teatro.

O "projeto" da construção desse teatro moderno, ou nacional, passava inevitavelmente pela platéia. Ela deveria possuir o mínimo de conhecimento para distinguir a qualidade das peças. O triângulo entre literatos, críticos de jornais e público deveria se concretizar e harmonizar para formar este novo teatro e era importante que cada um assumisse uma função neste processo empreendedor. Os literatos escreviam, os folhetinistas criticavam e descartavam as peças ruins e a platéia seria o último "filtro" para atingir o teatro nacional. No entanto, este ideal não se efetivava, pois, aos olhos da elite, o público não possuía uma educação erudita capaz de auxiliar na formação do teatro moderno e não sabia distinguir uma peça de qualidade de outra de caráter inferior. Assim sendo, o teatro, no século XIX, que possuía, como objetivo principal, educar a população em seus aspectos morais e em seu comportamento, desejo compartilhado pela elite de literatos e folhetinistas de jornais, não conseguia atingir este ideal. A realidade nem sempre acompanhava esse ousado "projeto".

Importante destacar que este trabalho se enquadra na abordagem da Nova História Cultural, na medida em que se interessa tanto pelos sujeitos produtores quanto pelos receptores de cultura. A Nova História Cultural destaca que o conceito de cultura vai além de uma concepção de cultura tradicional que abrangia somente a literatura e a música, ampliando o campo de investigação para outros modos de expressão cultural. Com auxílio da

antropologia, Roger Chartier, verifica que, a partir deste ponto, a definição de cultura se amplia para as ações e para o cotidiano de uma determinada sociedade. Os modos de beber, de morar, de falar, de comer passaram a ser investigados, valorizando não somente o escrito, mas o oral, as mentalidades, as festas, a vida cotidiana das pessoas comuns, as regras e convenções sociais. Deste modo, os historiadores da cultura deveriam definir-se, não em termos de uma área ou campo particular, como artes, literatura ou música, mas sim de uma preocupação distinta com *valores e símbolos*, onde quer que eles se encontrem[6].

A partir desta ampliação do termo cultura, percebe-se que a produção cultural não pertence somente a quem a realiza. Basta que haja um indivíduo para que se esteja produzindo cultura, não necessitando ser um artista, um intelectual, ou artesão[7]. Neste sentido, o que se pretende é mencionar não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, neste caso os teatros e seus espetáculos, mas também os mecanismos de recepção por parte da platéia. Entendo-se a recepção como um modo de produção cultural.

Assim, busca-se resgatar os modos de recepção do público que freqüentava os espaços teatrais da cidade na época, em relação às peças teatrais, às companhias de ópera e aos espetáculos de mágica. Os cronistas dos jornais eram implacáveis sobre os espetáculos e o comportamento da platéia e apresentavam opiniões contraditórias: com uma visão erudita, os folhetinistas consideravam muitas apresentações de teatro, principalmente aquelas ligadas à Companhia de Lima Penante, simplórias e populares; ao passo que o teatro realista, ou moderno, com características consideradas eruditas, não conseguia se firmar em Manaus e em outras cidades da província.

Ocorria um conflito de representações. As representações, de acordo com Chartier, inserem-se "em um campo de concorrências e de competições em termos de poder e de dominação, em outras palavras, são produzidas aqui verdadeiras 'lutas de representações'. Essas lutas geram inúmeras apropriações possíveis de representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas de determinada sociedade [8]. Desta forma, duas vias assim são abertas: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultante sempre de uma relação de força entre representações impostas por aqueles que têm o poder de classificar e nomear; e aqueles que, mesmo submetidos, conseguem,

[6] BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2 ed.Trad. Denise Bottmanam. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.p.17 21,23.
[7] CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, Lisboa: Difel, 1990.
[8] Idem.

através de resistências, produzirem uma representação que cada comunidade cria sobre si mesma.

Por outro lado, é importante destacar que neste período, a chamada cultura erudita e popular não se separava de modo tão rígido nos espaços culturais de Manaus, embora os folhetinistas dos jornais não cessassem de censurar as peças populares e o comportamento do público. Verifica-se que, devido à constituição étnica da população da capital da província ser de origem portuguesa e indígena e seus descendentes, havia muito mais uma mistura de comportamentos e trocas culturais entre as classes do que uma diferenciação. A troca cultural entre o europeu, no caso representado no teatro, e do indígena, representado nos lazeres campestres, é evidente. Deste modo, é possível uma visão de circularidade cultural no sentido que há mais interação entre as camadas sociais do que imposição de uma cultura considerada dominante e outra subjugada, ainda que se leve em conta a realidade amazonense do período analisado.[9]

Uma valiosa tentativa de superar o dualismo entre cultura popular e erudita foi empreendida por Carlo Ginzburg, recuperando as idéias de M. Bakhtin sobre circularidade das culturas, que defende a influência recíproca entre as classes subalternas e as classes dominantes, em vez de simplesmente contrapô-las. É nas atividades campestres, e não somente nos teatros, que ficava clara a noção de circularidade cultural. Havia um discurso preponderante na época, para homogeneizar e controlar os espaços de lazer e trabalho, e isto não era diferente em Manaus.

Para a formação do trabalho, deve-se esclarecer como foi o resgate das fontes. Diante do estudo da história do teatro, é necessário, considerar, como fonte de informação e pesquisa, as produções artísticas e culturais, sabendo-se, no entanto, em que momento e em que contexto estas fontes foram criadas, para assim encará-las como representação do mundo por parte de seus criadores e do público a que são destinadas. Assim, várias fontes foram consideradas para análise do tema, desde os documentos oficiais, como códigos de posturas, relatórios dos governadores da província, relatos dos viajantes, mas, principalmente, os artigos dos jornais.

---

[9] Percebe-se assim que ocorria uma pluralidade de apropriações de uma cultura pela outra, sendo que as traduções de uma ordem inicialmente impostas não eram estáticas. Isso não quer dizer, de acordo com Peter Burke, que mesmo havendo a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade, que os conflitos sociais não ocorram. Mesmo porque há a busca de novas distinções culturais entre as camadas sociais para marcar as diferenças.

Houve certa dificuldade em resgatá-los dos centros de pesquisas da cidade, são poucos aqueles que possuem uma regularidade de datas. Mas precisamente, apenas o *Jornal Amazonas*, periódico que se encontra no subsolo da biblioteca pública, possui essa característica. Fora isso, os documentos têm periodização espaçada e desigual. Em relação ao assunto pesquisado, somente *A Platéa,* do início do século XX, e *o Theatro* tratam especificamente sobre o Teatro Amazonas. Por isso, nenhum periódico poderia ser "desprezado" durante a pesquisa, pois em um ou outro era possível encontrar algum dado específico sobre os "pequenos teatros" na cidade de Manaus. Cartazes em relação aos espetáculos teatrais do Variedade Comica ou ao Beneficente Portuguesa eram preciosidades para a análise do assunto pesquisado, numa tentativa de montar um passado quase esquecido. Por isso, o número de periódicos estudado foi grande e variou desde os pequenos jornais de publicação desigual até os jornais regulares como o *Jornal Amazonas* e *Jornal do Rio Negro*.

Ao se utilizar os jornais para realizar a pesquisa, compreende-se os periódicos como uma "nova" fonte histórica que passou a ser utilizada pela historiografia recentemente. Os jornais, até a Escola dos Annales, eram vistos como pouco adequados para a construção do passado, que, ao contrário das fontes oficiais, não poderiam demonstrar a "verdade", pois, em suas folhas, estavam, inevitavelmente, marcados os compromissos e as paixões de quem os escreveu, agregavam pessoas em torno das idéias, crenças e valores que se pretendiam difundir a partir da palavra escrita. Felizmente, após a abertura de temas como: os aspectos da vida cotidiana, o corpo, as festas, etc., os historiadores inevitavelmente tiveram que ampliar suas fontes de pesquisa.

Os jornais, mesmo assim, foram acusados de falta de objetividade, por focar apenas os interesses da classe dominante, sendo uma "mera caixa de ressonância de valores, interesses e discursos ideológicos", pois muitos de seus proprietários pertenciam às camadas privilegiadas[10]. Reconhecendo as restrições da fonte escolhida, foram tomados os devidos cuidados, considerado que o discurso neles vinculado geralmente parte de uma elite intelectual e econômica, e que, por isso, demonstra a visão da camada social mais elevada[11]. Além disso, principalmente no que se refere ao Teatro Amazonas (como as críticas em relação

[10] LUCA, Tânia Regina de. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. BASSANEZI. Carla Pinsky (org). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2001. p.124.

[11] Em relação aos periódicos, especificamente da cidade de Manaus há o trabalho de Maria Luiza Ugarte Pinheiro que realizou uma pesquisa sobre a produção dos jornais locais. Conclui que embora a maioria dos jornais estivesse comprometido em menor ou maior grau com os mecanismos de controle e dominação vigente, existia sempre algumas colunas ou sessões que refletem as opiniões e o viver da população comum. PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas* (*1880-1920*) Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo. 2001.

aos espetáculos), é necessário recorrer a outras fontes para confirmar as informações, uma vez que é reconhecido que havia rixas políticas para a construção do suntuoso teatro.

Outra fonte utilizada para compor a primeira parte do trabalho, foram os relatos dos viajantes estrangeiros que estiveram em Manaus durante o século XIX, como Elizabeth Agassiz e Robert Avé-Lallemant. Destes, é possível obter uma visão crítica e cuidadosa. Percebe-se que, por parte dos viajantes, havia ora uma visão negativa ora positiva da natureza e das pessoas que aqui viviam. De acordo com Mary Loiuse Pratt, isto decorre devido a uma concepção romântica que vigorava na época. Um discurso típico do século XIX, conforme será abordado no capítulo dois: *O Monstruoso Porco Espinho ou O Teatro de Palha: entre a barbárie e a civilização*. Os viajantes observavam a natureza local como aquela que ainda não havia sido alcançada pelo capitalismo, e por isso, era admirada. Porém, por mais que os viajantes tivessem uma visão apaziguadora e compreensiva da realidade amazonense, não deixavam também de fazer críticas à natureza circundante e aos costumes dos habitantes, existindo assim uma visão ambígua sobre a realidade local. De qualquer forma são documentos preciosos que descrevem com minúcias as festas religiosas, os bailes, as vestimentas e os lazeres campestres e por isso são essenciais à construção do capítulo dois.

Além disso, o estudo faz uma ponte com outros trabalhos sobre tema, que analisam o teatro como centro civilizador. Conseqüentemente, será investigada a realidade de outras províncias, para que o trabalho, possa realizar um estudo comparativo com outras pesquisas. Foram lidos e utilizados neste estudo: a tese de Regina Duarte, que aborda como se processava o teatro em Minas Gerais, uma província considerada economicamente decadente já no século XIX, e por isso, sem produções culturais, aos olhos da historiografia tradicional; a tese de Ezio Bittencourt, sobre o teatro no Rio Grande do Sul, região com forte tradição teatral sua tese também traz preciosas informações. O livro de José Jansem sobre o teatro no Maranhão e a obra de Vicente Salles que descreve o teatro no Pará foram estudos fundamentais para a realização do trabalho. Principalmente o livro de Salles, visto que Penante era originado do Pará, foi possível recolher parte de sua biografia e trajetória artística em sua terra natal. Outras teses e dissertações que analisam o tema de forma indireta como o teatro de Revista ou as obras de Martins Pena também foram utilizados.

Assim, o trabalho tem por objetivo demonstrar as manifestações culturais durante o período provincial, destacando as expressões teatrais, como projeto civilizador e enfocando sua função educativa. Fazemos, no entanto, menção as outras atividades que estavam ligadas a cultura indígena e local como a pesca e banhos nos igarapés, para realizar um contraponto com o teatro símbolo de status e refinamento europeu.

No primeiro capítulo, traça-se um contexto do teatro no século XIX, destacando sua função educativa. Será trabalhada a origem do aspecto pedagógico do teatro no século XIX, tanto no que tange a moral (moralidade burguesa e familiar), quanto da imposição de regras de comportamento em público, estabelecendo comparações entre obras historiográficas que tratam do tema analisado, visto que o teatro, nesse período, é considerado um lazer erudito e ilustrado. Além disso, destacar-se-á como a burguesia "toma para si" o espaço teatral e vem exibir sua riqueza no teatro, e como o lazer do teatro está vinculado à modernidade do século XIX, e, conseqüentemente, a uma cultura urbana que possui como característica o consumo e o lazer ligados às cidades. Na segunda metade do primeiro capítulo, esclarecer-se-á, não só uma das primeiras manifestações teatrais realizada em 1858, na cidade de Manaus, como outros aspectos que ligavam a sociedade manauara a características consideradas civilizadas, no que diz respeito a sociabilidades e modos de comportamento e de se vestir. Para isso, foram utilizados os periódicos do período correspondente, assim como os relatos dos viajantes como Elizabeth Agassiz, Paul Marcoy, Robert Avé-Lallemat.

No capítulo dois, *O Monstruoso Porco Espinho ou O Teatro de Palha: entre a barbárie e a civilização*, além de estabelecer a relação entre o teatro e a cultura erudita, pretende-se enfocar como contraponto outros modos de lazer da população, pois, na cidade de Manaus, muitas vezes, o "descanso" estava ligado direta ou indiretamente à cultura indígena. Neste ponto, observa-se como havia "circularidade cultural" entre uma elite econômica e os naturais da terra. Isso é verificado nos relatos dos viajantes e nos documentos oficiais como os relatórios dos governadores da província do Amazonas que destacam como muitos dos hábitos, comportamentos, vestimentas e formas de trabalhos eram assimilados pelas camadas sociais. Logo após, será analisado o que se classificou de um dos primeiros teatros da cidade de Manaus, construído em 1859, na visão do viajante alemão Robert Avé-Lallemant. O referido teatro era feito de palha e barro, o que ilustra o conflito entre o material utilizado para a construção do prédio e a sua função civilizatória.

No capítulo três, *O Teatro Variedade Comica, O "primeiro" teatro da cidade de Manaus,* analisar-se-á as peças apresentadas no teatro Variedade Comica, entre 1868 e 1869. A companhia do ator Lima Penante era aquela que, de acordo com as fontes pesquisadas, apresentava-se com mais freqüência na cidade. A partir das críticas dos cronistas dos jornais, percebe-se como as referidas encenações possuíam um cunho popular, ao mesmo tempo, que estavam sintonizadas com as tendências teatrais da época. Também se enfatizará as companhias locais de artistas amadores existentes na cidade de Manaus.

No capítulo subseqüente, estudar-se-á a história do Teatro da Beneficente Portuguesa, criado em 1875, que inicialmente tinha como finalidade básica gerar recursos para os cofres da referida entidade. Serão destacados, neste capítulo, a partir dos periódicos, outros espetáculos e não somente peças teatrais, como apresentações de mágica, e de espiritismo. Estas apresentações eram comuns nos palcos teatrais e sintonizadas com a modernidade do século XIX. Nesta época, a companhia de Penante, embora composta por outros atores, continuou encenando em Manaus. Havia também a apresentação de outras companhias provenientes, principalmente, do Pará. Devido à influência dos movimentos sociais e políticos da época, o teatro de Penante apresentava características políticas e tinha um caráter mais contestador. Sobre isto, são duas obras de sua autoria *Viagem directas por linhas tortas* e *O Filho do Povo*. Para este capítulo, serão também averiguadas outras teses e dissertações para um estudo comparativo. Também se enfatizará a figura do artista, nesse período. Observando seu papel social, destacou-se tanto seu lado marginal, como sua função "civilizatória" e educativa para sociedade, o exemplo para isto foi o ator Lima Penante e como este se situou entre esses dois mundos.

Por fim, analisamos, no último capítulo, o Éden Teatro que surgiu no momento em que o teatro da Beneficente Portuguesa vai ser extinto em 1888. Foi no Éden que as óperas se firmaram definitivamente na cidade, demonstrando que, finalmente, Manaus tinha chegado à "civilidade". Porém, a partir dos jornais, percebe-se como o Éden também possuía espetáculos populares. Para além dessas questões, o que chama atenção no Éden era o comportamento pouco refinado e educado da platéia, aos olhos da elite que não se cansava de censurar as "gafes" do público.

Também neste capítulo, destacar-se brevemente a construção do Teatro Amazonas, as mudanças urbanas e econômicas que se processavam na cidade e que levaram à efetivação do teatro e algumas vozes discordantes sobre a construção de uma casa teatral tão onerosa aos cofres públicos. Nesse ponto, tentar-se analisar brevemente as principais apresentações realizadas no Teatro: as óperas patrocinadas pelo Estado e peças teatrais de autores estrangeiros. Mas o destaque serão as apresentações mais populares como o teatro de revista, cujas encenações eram comuns no período estudado. Todos esses pontos são observados nos periódicos da época.

Para finalizar, ainda no último capítulo, pretende-se analisar o comportamento do público nos teatros frente aos espetáculos. Em relação a isto, percebe-se o quanto esse ideal de comportamento refinado e contido da platéia estava longe de se concretizar, é o que se deduz, a partir da fala dos cronistas dos jornais. O espaço teatral, que possuía fins tão nobres aos

olhos do Estado incentivador de sua construção foi apropriado pelo público com finalidades bem diversas. Nesse espaço, brigas e desavenças e modos não educados eram características comuns do público, conforme se verificará, não só nos periódicos locais, mas em trabalhos de teses e dissertações que analisam o tema em outras regiões do Brasil.

Enquanto expressões tipicamente urbanas, os espaços teatrais eram freqüentados por distintas camadas sociais e desempenharam um papel importante na vida cultural e social da sociedade amazonense. Desta forma, o interesse do trabalho é revelar um passado pouco estudado pela historiografia local referente às manifestações culturais do período provincial da cidade de Manaus, dando enfoque às expressões teatrais. Foi exatamente no desafio de visualizar como se formou este processo na cidade de Manaus, no prazer do resgate historiográfico que houve o incentivo para a realização deste estudo.

Capítulo I - Teatro e Civilização

1.1. As origens pedagógicas do teatro no século XIX: A Escola de Costumes

"O theatro como a mais proficua escola da moralidade e instrucção é o ponto para onde sempre convergem as vistas de toda sociedade que se presa intelligente e illustrada[12]".

"Há muito, que Manáos precisava de um theatro, onde sua população tivesse verdadeiras horas de recreio e nos exemplos da mais san moral, que elle nos offerece, fosse estudar as peripecias dos quadros intimos de nossa vida [13]".

"[...] e assim mais tarde attrahir à estas plagas outros artistas, com que possa montar e elevar entre nós essa escola moralisadora do século, distincta entre povos cultos do universo."[14]

As transcrições acima foram feitas com base no estudo realizado nos centros de pesquisa, onde se encontram os periódicos do século XIX, na cidade de Manaus. Esses periódicos relatam a importância do teatro como verdadeira escola de civilidade e reflexo de um povo considerado culto e ilustrado. A busca pelas construções teatrais significava, no século XIX, muito mais do que uma "nova" forma de socialização e lazer nas cidades brasileiras. Representava a disciplinarização dos antigos costumes coloniais baseada na cultura negra, indígena, portuguesa, com seus hábitos peculiares no que se refere ao trabalho, à religiosidade, às formas de lazer, aos modos de assimilar o tempo e o espaço nas cidades. Vamos, assim, buscar as origens desse caráter pedagógico do teatro nos oitocentos.[15] No entanto, o aspecto pedagógico do teatro não é exclusividade desse período; se o interesse do estudo é basicamente o teatro no Brasil, percebemos que o aspecto educativo do teatro existia também no teatro jesuítico. Assim, primeiramente, faremos um breve destaque do teatro no

[12] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 26 out. 1869.
[13] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 23 abr. 1868.
[14] *Idem.* 24 mai. 1868.
[15] De acordo com Maria da Glória Gohn, até o século XVII, era considerado cidadão apenas o indivíduo que possuía propriedades, isto é recursos financeiros. Consequentemente, a educação para cidadania não deveria fazer parte do universo da classe trabalhadora. No entanto, o século XVIII trará mudanças nessas concepções. O racionalismo ilustrado ao colocar toda ênfase na razão e nomear a história como consequência da evolução do espírito, propõe modificar a ordem social e política atuando sobre a modificação da consciência e da instrução das pessoas. O homem torna-se sujeito histórico capaz de modificar a realidade. E, para tal, ele precisava ser livre e consciente. Esta educação transformadora deveria ocorrer não somente através das salas de aula, mas a arte seria também um excelente meio de educar o indivíduo. Porém, à medida que o capitalismo se consolida durante o século XIX, a educação volta a ser pensada pelas classes dirigentes como mecanismo de controle social. GOHN, Maria da Glória. *Movimentos Sociais e Educação.* São Paulo: Perdizes, 2005, pp.12-13.

Brasil, trazido pelos jesuítas, porém realçando que foi, efetivamente, no século XIX que o espaço teatral assumiu uma nova roupagem.

No período antecedente, em meados dos séculos XVI e XVII, o teatro também significava educar através das representações. No Brasil esse objetivo era direcionado a uma população específica: a indígena. O espaço teatral jesuítico tinha a intenção de educar os indígenas para a religião cristã. Os missionários reuniam os índios em aldeias para mantê-los afastados dos "perigos" de retornarem ao paganismo. Nessas comunidades, a vida era rigidamente repartida entre trabalho, oração e tempo livre, aliado à catequese. Os jesuítas aprendiam técnica teatral, na sua formação educacional, e uniam o gosto dos índios pelo canto, pela dança, pela mímica, ao teatro de formação católica. Valiam-se de seus costumes, das máscaras e das vistosas plumagens para criar e enriquecer uma produção teatral que possuía como finalidade a catequese. [16]

Assim, o teatro jesuítico tornou-se um importante veículo disciplinador e educador da fé católica nesse período, dominando o cenário na América Portuguesa durante os séculos XVI e XVII. Excluindo-se o teatro religioso, as manifestações teatrais eram escassas, geralmente restritas às comemorações religiosas e cívicas. Esse teatro era semelhante ao que ocorria na metrópole lusitana: espetáculos teatrais de origem portuguesa ou espanhola para celebrar a ascensão dos monarcas ao trono, os esponsais e os nascimentos principescos. Também anunciava qualquer ocorrência que fosse digna de nota sobre a corte portuguesa, como forma não apenas de informar, mas de manter a lealdade dos súditos portugueses ou daqueles pertencentes a mais longínqua colônia.[17]

Porém, no século XVIII, o domínio do teatro jesuítico na América Portuguesa começava a se transformar. Com o advento do período pombalino, iniciou-se um processo de exclusão da Companhia Religiosa em Portugal e, conseqüentemente, em sua colônia. O movimento de secularização da Península Ibérica incluía, como condição primordial, a supressão da Companhia e de seus membros. Com isso houve uma reformulação, sobretudo no sistema educacional, em todos os seus níveis. Tratava-se, inclusive, de combater o próprio aparelho pedagógico controlado pelos jesuítas, que, naquele período, preponderava. As apresentações com preceitos católicos, dominadas pelos jesuítas, observadas principalmente nos países ibéricos, sofreram mudanças a partir da época pombalina. Conseqüentemente, o teatro no Brasil, com características exclusivamente religiosas e o intento de educar somente

[16] CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil. (Quatro séculos de Teatro no Brasil).* Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p. 6.
[17] Drama recitado no Teatro do Pará ao princípio das óperas e comédias nele postas pelo doutor juiz presidente da câmara e vereadores do ano de 1793. Lisboa M.DCCXCIV na oficina de Simão Thadeo Ferreira.

o indígena, foi paulatinamente desaparecendo, assumindo novos métodos de educar, que se estenderam por todo o século XIX, como fica claro nos periódicos citados anteriormente.

Todavia, percebemos que os objetivos pedagógicos do teatro do século XIX não eram exclusivos daquele período. Isso já ficou patente com o exemplo do teatro jesuítico. Assim, durante sua existência na sociedade ocidental, ele assumiu também essa função. Não é intenção deste trabalho analisar o papel dos espaços teatrais nas diferentes épocas, mas é reconhecido na historiografia que as artes cênicas se serviam, muitas vezes, de seu poder de persuasão para direcionar o público a preceitos morais, políticos e religiosos que fossem convenientes a cada período histórico. Somente a título de exemplificação, podemos citar Martinho Lutero, o qual admitiu que o teatro pudesse exercer uma influência benéfica na sociedade, já que as peças ensaiadas poderiam refletir os deveres e as obrigações de cada membro do corpo social. Lutero testemunha isso na seguinte passagem de seu *Tischereden*:

> Comédias encenadas não deveriam ser proibidas, mas em consideração aos rapazes das escolas, permitidas e toleradas. Em primeiro lugar, porque é boa prática, para eles, da língua latina; em segundo lugar, porque nas comédias há pessoas criadas, descritas e representadas com arte, de modo a instruir o povo e recordar a cada um sua situação e ofício, lembrando o que é adequado para um servo, um mestre, um jovem, um velho, e que ele deve fazer. Na verdade tornam claro e evidente como num espelho a posição, ocupação e os deveres de todos os dignitários e como cada qual se deve comportar e deve conduzir sua vida pública em sua posição social[18].

Então qual seria a singularidade do teatro do século XIX? Não é seu caráter educativo. O diferencial que os espaços teatrais nesse período possuem é exatamente sua característica de civilizar. Se vamos demonstrar como era o teatro em nosso país, iremos recorrer a Portugal, de onde esse ideário pedagógico e educativo acabou por ser transferido para a Colônia, com a vinda da corte portuguesa no início do século XIX. Dessa forma, em fins do século XVIII, após um alvará do rei D. José I, em 17 de junho de 1771, a questão educativa do teatro tornou-se oficial e institucional:

> Determino o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor, do valor e do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só permitidos mas necessários[19].

Verifica-se que o anúncio de D. José I, ele reconhece a importância que o teatro poderia proporcionar à educação moral de seus freqüentadores. É certo afirmar que muitos aspectos da sociedade do século XVIII, como formas de pensamento e comportamento dos homens já se ligavam à burguesia nascente: o desprezo pelo desperdício e a ostentação, a

[18] BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 300.
[19] SOUZA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p.109.

busca pela utilidade e simplicidade no trajar, a estima e seriedade pelo trabalho, o hábito de reuniões nos cafés e casas de chá, a estima pela mulher culta[20].

Dessa forma, a educação moral estava vinculada a características burguesas, leiamos também mais familiares, pelo menos a valorização de certo tipo de família. Foi precisamente em fins do século XVIII, e mais efetivamente no século XIX, que ocorreu a valorização da família hierárquica e harmoniosa constituída por pai, mãe e filhos. Conseqüentemente, houve a importância da fidelidade entre os esposos, da educação infantil e da estima de uma vida pautada no trabalho.

Até mesmo a massa de trabalhadores tomou para si essa moral burguesa, adotando valores da cultura hegemônica, segundo a qual o controle das emoções, acompanhado da preocupação relativa à imagem social, fazia-se presente. De acordo com Hobsbawm, a adoção desses valores pela classe trabalhadora contribuiu para afirmar com maior rapidez os novos costumes[21].

Consequentemente, o teatro no século XIX, como ambiente de encontro, deveria sempre traduzir em suas peças preceitos pedagógicos e moralizantes e, ao mesmo tempo, entreter os espectadores. Buscava-se que a obediência fosse a favor da política, ou referente à nova "ordem moral" burguesa. O ambiente teatral inevitavelmente incluía um novo público: a burguesia. Ela deveria educar-se aos moldes aristocráticos. Era necessário que esta "nova camada social" desempenhasse papéis que não escapasse às regras do decoro, que possuísse comportamento que não trouxesse vergonha a quem o realizasse. Procurava-se refinamento nas maneiras de sentar, de comer, de conversar etc, pois o conhecimento de como se portar em público era indicativo de que aquela pessoa possuía controle sobre os sentimentos, era civilizada. Aspectos tão bem traduzidos por Norbert Elias na obra *O Processo Civilizador*[22].

---

[20] FALCON, Francisco José Calazans. *A Época Pombalina*. São Paulo: Ática, 1982, p. 96.
[21] HOBSBAWM. Eric J. *A Era do Capital*. (*1848-1875)*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.325.
[22] De acordo com Norbert Elias o conceito de civilização refere-se a uma grande variedade de aspectos sociais: ao nível tecnológico, ao desenvolvimento científico, às idéias religiosas e aos costumes, a forma de punição, as habitações, as vestimentas, até a maneira como homens e mulheres vivem juntos. Daí a dificuldade em analisar o que é civilização. Mas segundo o sociólogo este conceito expressa antes de mais nada a consciência que o Ocidente possuí de si mesmo, pode-se até dizer de uma consciência nacional. A palavra civilização começa a ser usada com mais freqüência na França iluminista do século XVIII, com um significado moral: ser civilizado significava ser bom, culto, urbano e educado. Para os iluministas civilização se opunha a idéia de barbárie, de violência de selvageria. Além disso, ser civilizado era um ideal que todos os povos deveriam almejar mais que poucos tinham alcançado. Por isso civilização sempre significa um processo, que está em constante movimento "para frente". Embora civilização não tenha o mesmo significado para diferentes nações do Ocidente, de modo geral ela indica nos últimos três ou dois séculos a expressão de superioridade que a sociedade Ocidental se julga superior a sociedades mais antigas ou contemporâneas "mais primitivas". Conseqüentemente, com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever aquilo que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, a *sua* visão de mundo. ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador*. Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, pp. 23-24-25.

Se, por um lado, já no final do século XVIII, a moralidade aristocrática foi considerada decadente e perniciosa, por outro lado, a burguesia buscava imitar os mesmos modos refinados de se portar realizados nas cortes européias. Embora a sociedade européia já assistisse às mudanças sociais, políticas e institucionais, as fundações na qual se apoiava eram ainda feudais, por isso a dualidade no comportamento burguês. Buscava-se uma nova moralidade, mas com modos de portar aristocrático.

Mayer analisa que, de modo geral, a burguesia industrial e financeira européias, as profissões liberais nascentes, ainda no século XIX, não possuíam uma base social e cultural própria capaz de lhe representar. Insegura em relação a si mesma, a burguesia assumia ares da nobreza, exteriorizando em suas atitudes, características aristocráticas, no que diz respeito à maneira de se portar, à etiqueta, ao vestuário e, em alguns momentos, ao estilo de vida. Imitavam, assim, aqueles indivíduos que consideravam ser seus superiores[23].

Por outro lado, se a burguesia se apegou aos modos aristocráticos de comportamento, a via inversa também ocorria; a opinião pública tinha novas idéias em relação à domesticidade:

> O "povo" passa a exigir que a realeza assumisse as responsabilidades familiares privadas ao mesmo nível da responsabilidade paterna pelos cidadãos. Ser um verdadeiro rei passa a significar ser um bom esposo e um zeloso pai. Não se poderia assegurar serenidade da nação se não houvesse serenidade no lar. A virtude doméstica se encontrava no centro da civilização inglesa, e o povo só poderia amar seu governante régio "se este fosse o exemplo de tais virtudes"[24].

Assim, Mayer completa que, embora a imitação entre nobres e burgueses seja recíproca, isto é, parte da aristocracia se inclinava a possuir alguma característica burguesa, a balança se manteve mais inclinada a favor da pomposa e tradicional elite.

Após esses exemplos, é importante fazermos um breve destaque de como, principalmente, esses objetivos moralizantes foram perseguidos no espaço teatral. Ocorreram mudanças tanto nas temáticas das peças quanto na forma da encenação dos atores, procedimento igual aconteceu no que se refere aos cenários, às roupas dos artistas. Todo o processo teatral, agora, deveria se basear na verdade e no real, no cotidiano, e na sociedade atual. Se a razão passou a ser o baluarte da ilustração, no palco assistiam-se peças que não se escondiam no reino da fantasia ou do riso. Na verdade, os séculos XVIII e XIX, na Europa, foi o momento das lágrimas e dos dramas. Eles passaram a ser considerados mais elevados

[23] MAYER, Arno J. *A Força da Tradição. A Persistência do Antigo Regime***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 87,93.
[24] HALL, Catherine. Sweet Home. ARIES Philippe, DUBY, Georges. (org) *História da Vida Privada (Da Revolução Francesa à Primeira Guerra)*. São Paulo: Companhia das Letras, vol 4, 2001, p.54.

perante o riso e a comédia. Era no drama que se poderia educar toda uma platéia. Entre os novos critérios fundamentais do novo drama literário, estava a *verossimilhança*. Era importante que o público se sentisse identificado com as cenas apresentadas, caso contrário, como se poderia instruí-lo? [25]

Se, no século XVII, as óperas e as comédias dominavam a cena, com as pantomimas, as piruetas e o improviso da chamada Commedia Dell'Arte importada da Itália, por outro lado a tragédia tomou novo impulso com os franceses Racine e Corneille. Dessa forma, nos setecentos, desenvolveram-se os melodramas, gênero teatral que intercalava melodia na ação dramática; conseqüentemente o século XIX trouxe o drama romântico e com ele o realismo na cena[26].

Por essa razão, Louis René Bouquet[27], o imaginativo mestre do figurino rococó, que vestia suas bailarinas com crinolinas de seda bufantes, mangas pregueadas, véus de rendas e plumas de avestruz, se não foi esquecido, pelo menos havia, naquele momento, igual interesse em realizar cenários mais moderados. Os cenários fantásticos, dominados por maquinários do teatro barroco, foram, aos poucos, dividindo espaço com cenários contidos que retratavam quartos e salas das casas burguesas; isto é, cenas de um cotidiano de uma realidade íntima[28]. Valorizava-se também a naturalidade na interpretação. Para ser verossímil, o ator deveria parecer natural aos olhos do público, evitando exageros e excessos de seu personagem durante a encenação.

Assim, desde fins do século XVIII, os melodramas sentimentais, que tocavam a sensibilidade caseira da burguesia levantando temas como os direitos naturais, a injustiça social e o auto-sacrifício, apresentavam também, com inteligência, um diálogo quotidiano e um desfecho feliz, satisfazendo o público e dando o primeiro passo para o realismo no teatro[29].

---

[25] BERTHOLD. *Op. cit.,* p.387.

[26] O drama *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, inaugurou em 1852 o drama realista francês, essa obra literária ainda que possuísse o lirismo romântico expresso na paixão idealizada dos protagonistas voltando-se contra os costumes de parte da sociedade parisiense, é no interior de um painel realista que a figura poetizada de Marguerite vive sua história de amor. Conclui-se então que o grande valor do realismo teatral no século XIX tinha como função o aprimoramento moral da sociedade. BITTENCOURT, Ezio *Da Rua ao Teatro. Os Prazeres de uma Cidade. Sociabilidades e Cultura no Brasil Meridional. Rio Grande do Sul*: Editora da Furg, 2001, p.51.

[27] Boquet foi considerado um grande desenhista de moda em Paris na metade do século XVIII e sucessor de Martin, outro famoso desenhista de moda da época. Seu vestuário do teatro ditava muitas vezes a moda da rua, caracterizada por possuir elementos extravagantes e fantasiosos. SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiranias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.97.

[28] BERTHOLD. *Op. cit.,* pp.386-387.

[29] BURDICK, Jaques. *Teatro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978, p.123.

A crença num espírito de época "progressivo e democrático", em contraste com uma ordem conservadora, aristocrática e imposta socialmente, preparou o clima intelectual para o romantismo. O romantismo aspirava à liberdade fora das pressões convencionais da sociedade, que eram forças que corrompiam mais do que corrigiam a vida individual[30]. O drama romântico, num processo inevitável, foi desembocar no realismo. Aqui o verossímil não se restringia apenas a cenários e vestimentas; abordavam-se assuntos muitas vezes desagradáveis e que a sociedade pequeno burguesa não gostava de tomar conhecimento, como a prostituição e a condição feminina, a exploração econômica, sendo, muitas vezes, peças que causavam comoção e desagrado entre o público.

Conseqüentemente, os temas teatrais giravam muitas vezes em torno de mulheres adúlteras, que sofriam terrivelmente com a traição. Por outro lado, havia maridos infiéis que cediam aos encantos das amantes, magoando suas famílias; temia-se o tempo todo que se perdesse a razão. Existia um desprezo pelos vícios, ocorrendo a censura daqueles que se entregavam à luxúria e aos prazeres mundanos. Somada à condenação da devassidão, existia a valorização da virtude e do autocontrole. Havia também a crítica a casamentos arranjados, costume tão comum entre a classe nobre, assim como ao conceito de superioridade herdada e muitas vezes imerecida. Existia uma censura à ordem social do século XVIII e uma tendência a condenar aquilo que passava a ser considerado imoral por parte da nobreza. Concluindo, os dramas de muitas dessas peças se referiam à alta burguesia, "aos novos ricos", para que os menos abastados pudessem observar que também os endinheirados sofriam e eram acometidos por toda sorte de desgraças[31].

O movimento romântico possuía várias facetas, por isso não se limitava somente a temas do cotidiano burguês. Pelo seu lado altruísta, o romantismo, no teatro, aliava-se com as lutas do fim do século XVIII e princípios do XIX pela igualdade social e política, produzindo dramas como *Guilherme Tell*, do poeta e escritor alemão Johann Schiller[32]. Segundo Hobsbawm, antes do auge das revoluções Francesa e Industrial, muitos dos temas românticos que perpassaram a literatura tinham como base a glorificação da classe média burguesa e a valorização de sentimentos puros e verdadeiros, em contraste com uma camada aristocrática corrupta, juntamente com o clericalismo considerado pernicioso. Entretanto, quando ambas as revoluções triunfaram, o romantismo se tornou inquestionavelmente seu inimigo e passou, a partir desse ponto, a questionar os costumes burgueses, desembocando com isso no

[30] BURDICK. *Op. cit.,* p.112.
[31] BUFFAULT, Anne Vincent. *História das Lágrimas*. *Séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 258.
[32] BURDICK. *Op. cit.,* p.113.

realismo[33]. O teatro realista começou a questionar as próprias convenções burguesas de comportamento e sociedade, abordando temas que muitas vezes desagradavam a platéia. Mesmo assim deve-se compreender que o romantismo e o realismo andavam de mãos dadas, não sendo estilos completamente desvinculados.

Resumidamente, esses eram alguns dos temas do teatro burguês do século XIX, que se iniciou no século anterior. Porém, nem todos acreditavam na característica pedagógica do teatro. Se recuarmos ao período iluminista, quando ele assumiu de forma mais profunda características educativas que influenciavam também o século seguinte, verificaremos que um dos principais filósofos da Ilustração, Jean Jacques Rousseau, não confiava nessa função do teatro.

Desde os oitocentos, os dramas serviram para fins pedagógicos; era uma característica do século das luzes, que foi transpassado para o período subseqüente. As peças teatrais que causavam comoção pública eram valorizadas, pois todos dentro do mesmo espaço teatral poderiam se identificar uns com outros, sendo o choro quase um código social. Só que o diferencial do teatro do século das luzes eram os: "[...] exuberantes discursos pronunciados pelos atores sobre a humanidade, a virtude, a generosidade, a excelência da natureza, maneira que triunfalmente é explicitada pelos dramaturgos"[34].

No entanto, Jean Jacques Rousseau desqualificava a emoção teatral e o valor moralizante do teatro. Em sua opinião, o amor pelo belo ou os sentimentos de piedade e gratidão deveriam brotar naturalmente do coração humano, e não ser apresentado através de um arranjo artificial. Para Rousseau, essa emoção era passageira e estéril. As pessoas se comoviam mais com as peças fantasiosas do que com a vida real. A prática da virtude, para ele, não era tarefa fácil. Uma pessoa que se enternecesse com os contratempos de um personagem no palco já poderia se considerar livre da obrigação de prestar auxílio a alguém que necessitasse, ou tomar uma outra atitude, às vezes, contraditória perante a sua família. O público ao sentir satisfeito, se convencia de que, ao se emocionar com uma peça, poderia possuir um "bom coração". Para Rousseau, a piedade e a virtude eram sentimentos naturais, mas essa percepção poderia ser desviada quando se ia ao teatro. Ao invés de gerar uma piedade real e generosa, apenas se teria um sentimento abstrato e passivo. É importante destacar que, para Rousseau, isso era resultante dos modos de vida urbanos, cada vez mais individualistas. Pessoas mais perceptivas, como o filósofo, já notavam a característica de solidão e individualismo que, em um futuro não muito longínquo, os centros urbanos iriam

[33] HOBSBAWM, Eric. *A Era do Capital (1848-1875).* São Paulo: Paz e Terra, 2001.
[34] BUFFAULT. *Op. cit.,* p.98.

possuir. Ele condenava a estética do teatro, porque isolava o indivíduo do grupo social e o condenava à solidão[35].

Diderot possuía uma visão distinta. Acreditava que, se um homem mau se reconhecesse em uma peça, revoltar-se-ia contra as suas próprias ações maléficas e sairia de seu camarote menos disposto a cometer desventuras do que se ouvisse um severo sermão de um orador religioso. Se as peças eram imaginárias, nem por isso elas deixariam de comover e atingir de maneira indireta os corações humanos. Para Diderot, o teatro tinha mesmo que possuir o objetivo pedagógico de despertar o amor pela virtude e o ódio pelo vício. Assim, o teatro do período Iluminista tendia para a reflexão, o sentimentalismo e a crítica. Houve muita moralização e argumentação em nome da razão. No período subseqüente, para que ocorresse a divulgação das peças apresentadas, surgiram revistas semanais e jornais com páginas inteiras dedicadas ao teatro. Era uma leitura orientada exclusivamente para a classe média nascente que, a partir daquele momento, iria dominar o cenário teatral no que diz respeito ao público freqüentador [36].

****

1.2. O Teatro no século XIX: A burguesia triunfante?

No entanto, se as funções educativas do século XVIII são, em muitos aspectos, transferidas para os oitocentos, o teatro no século XIX também possuía suas singularidades. No século XIX, segundo Hobsbawm, as filosofias estavam em crise. Se na época das luzes valorizava-se o conceito filosófico da razão, o oitocentos era o século da ciência. Até mesmo as duas correntes filosóficas mais características, o positivismo francês e o empirismo inglês, eram regidas pelo espírito científico. Por outro lado, é importante destacar que o positivismo também valorizava a educação[37].

Conseqüentemente, percebe-se como foi gerada a função pedagógica do teatro no século XIX. Originada no período iluminista, a educação regida pela concepção filosófica da época pretendia realizar a instrução através de determinados aspectos, baseados na igualdade

[35] *Idem*, pp. 99-102.
[36] BUFFAULT. *Op. cit*., p..382.
[37] HOBSBAWM. Eric J. *A Era do Capital. (1848-1875).* São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 351.

entre as pessoas e na crença do desenvolvimento natural da humanidade por intermédio da razão. No século XIX, no entanto, a sociedade já não possuía uma visão tão idealizada da humanidade. Era o momento, como analisa Hobsbawm, em que a Revolução Industrial Inglesa triunfou sobre a Revolução Francesa. A sociedade era composta de uma classe de operários excluídos e revoltados que invadiam as cidades, as quais, por sua vez, estavam em constante modificação para enfrentar uma nova realidade, que se baseava na grande produção de comércio e capital.

O século XIX buscava a educação racional e positiva, que incentivasse o desenvolvimento mental do indivíduo a importância da educação como forma de instruir a população era um ideal almejado. Porém, no século XIX, a instrução tinha a função de trazer não somente as luzes para a humanidade, mas de educar a massa populacional para o mercado de trabalho (leia-se: para o trabalho nas indústrias). Na verdade, a intenção era controlar os "bárbaros" das cidades, o operariado revoltoso das urbes. O bárbaro não era somente o nativo de alguma terra distante, era aquele que fazia parte da própria cultura européia. Dessa forma, a instrução era defendida amplamente, para ser acessível às classes mais populares, e deveria também ser acompanhada do cultivo às artes como parte integrante e obrigatória do ensino. Os opositores dessa proposta destacavam que criar pretensões e exaltar o amor próprio poderia tornar os operários e as classes populares, já predispostos às revoltas, ainda mais perigosos. Por outro lado, acreditava-se muito na instrução como forma de elevar o operariado ao seio da civilização[38]. Para muitos seria um erro não almejar tal objetivo[39].

Na verdade, tratava-se de um imaginário de civilização, e era difícil manter esse ideal sem um conflito interno, porque, de qualquer forma, uma população instruída e alfabetizada ficava cada vez mais a par dos inúmeros acontecimentos políticos e sociais até então restritos a um círculo privado, passando, assim, a discuti-los nos inúmeros espaços de sociabilidade – como nos cafés, nas tabernas e nos teatros existentes nas cidades. Os espaços sociais passavam, então, a ser locais de manifestação pública espontânea; não que houvesse uma coordenação racional conduzida por um grupo de indivíduos perante os outros, aprovando ou repudiando suas opiniões diante de determinado acontecimento. Mas os novos

[38] ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade. A França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.80.
[39] Em *O campo e a cidade*, de Raymond Willians, há a seguinte citação do poeta Bloomfield: "A gente simples de sua terra é sem dúvida muito rude, mas não concordo que se deva mantê-la na lama, [...] nenhum homem de bem gostaria de saber que as capacidades naturais de um ser humano foram sufocadas por não saber ele ler nem escrever. Como se pode elogiar constantemente o dom inestimável das letras e ao mesmo tempo não difundi-lo?" WILLIANS, Raymond. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.188.

meios sociais existentes nas cidades eram, de qualquer forma, espaços de expressão social, mesmo que não existisse uma coordenação lógica e coerente para a divulgação de idéias contrárias ao regime político ou econômico vigente.

Percebe-se, desse modo, que o ideário da educação não era realizado somente nas salas de aula; o aspecto pedagógico da população abrangia inclusive os meios considerados não-tradicionais, entre eles: as exposições fotográficas, as exposições universais, os romances publicados nos jornais, o teatro. Nesse período, civilizar significava, dentre outras coisas, educar, inclusive através das artes. A educação não era feita somente nas salas de aula; os ideais iluministas e mesmo positivistas sabiam que os meios não-convencionais possibilitavam métodos muito eficazes para o processo pedagógico. Um exemplo dessa questão é o teatro, que se utiliza da forma corporal e comunitária para se comunicar. Diferentemente da leitura e da produção literária, o teatro poderia alcançar inclusive os iletrados, envolvendo um grande número de pessoas, entre idosos, jovens e crianças, devido à sua comunicação baseada em aspectos visuais, atingindo, dessa forma, com mais facilidade, corações e mentes.

Além disso, o interesse pelas artes em seu aspecto pedagógico, embora já tenha sido observado em outros momentos históricos, como no Medievo e no Barroco, naquele momento utilizava-se dela, com muita constância, porque as práticas tradicionais de censura e da coerção física não bastavam mais para os poderes instituídos. O mundo secularizava-se, e o conhecimento passava a ser um instrumento para os homens se organizarem. Era preciso, segundo Humberto Fernando Machado "[...] que o próprio poder, além de conservar o monopólio da violência legítima, assumisse também a tarefa de dirigir a sociedade por meio da razão"[40]. Assim, a cultura era um instrumento da política e, como não poderia deixar de ser, uma forma de poder.

Se no século XVIII a burguesia era vista com desconfiança pela aristocracia, no período subseqüente essa questão mudou. No período das luzes, a estrutura da sociedade não oferecia muito espaço à burguesia nascente no que diz respeito ao ambiente cultural. Norbert Elias analisa que a literatura alemã foi um dos poucos espaços, naquele período, em que havia uma abertura para a nascente classe média refletir acerca de seus novos sonhos e idéias contrárias, aos antigos ideais cortesãos. O movimento literário propunha, assim, o amor à natureza e à liberdade, a rendição às emoções do coração, sem o freio da "razão fria". Em *Werther*, de 1772, está escrito: "Que tipo de pessoas são estas [no caso a aristocracia] cuja

[40] MACHADO, Humberto Fernandes; PEREIRA, Lúcia Maria Bastos. *O Império do Brasil*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, pp. 24, 26.

alma inteira se radica no cerimonial e cujos pensamentos e desejos o ano inteiro centralizam-se em como podem aproximar uma cadeira da mesa?"[41].

Porém, no século XIX, a burguesia caminhava rumo ao poder econômico e político, visto que cada vez mais o poder social se concentrava entre aqueles que detinham o capital. Rica e já reconhecida perante a sociedade, inclusive pela aristocracia, ela precisava criar seus próprios códigos para demonstrar seu domínio.

O discurso primeiro sobre o desprezo pela ostentação e pelo desperdício começava a ser esquecido, pois esplendor e luxo faziam parte do comportamento da burguesia européia. Com o tempo, a busca pela pompa foi constante; primeiro na própria forma de trajar: os chapéus femininos floridos, coloridos, com penachos de várias formas e tamanhos gigantescos eram motivos de constantes reclamações do público do teatro tanto em Manaus como na Europa. A arquitetura eclética, com a mistura incessante de estilos do passado, mas ao mesmo tempo usando técnicas e materiais modernos, era extremamente cenográfica e suntuosa. Foot Hardman analisa como as exposições universais do século XIX refletiam o anseio da burguesia em demonstrar sua influência, na sociedade: Uma exibição que os países europeus, e até aqueles considerados periféricos, insistiam em realizar, como para demonstrar que possuíam domínio sobre os engenhos das indústrias modernas. Por outro lado, o grande número de visitantes demonstrava o forte atrativo que essas festas da modernidade tinham junto ao público, comprovando a importância sociocultural da classe média[42].

Dessa forma, o burguês via no teatro uma oportunidade de também ali expressar sua cultura. No século XIX, o teatro pertencia à burguesia. Ele se tornou um espaço de sociabilidade, e "ir ao teatro" fazia toda a diferença perante a sociedade. Era um local de visibilidade para seus freqüentadores, confirmando que aqueles que o freqüentavam possuíam uma cultura ilustrada, erudita. Além disso, a própria vestimenta, as jóias e os modos refinados e aristocráticos de se portarem , os quais inicialmente a burguesia tanto condenou, eram maneiras de demonstrar o seu poder. Era um momento em que havia um consumo muitas vezes excessivo de alimentos e de bebidas e toda sorte de conforto, inclusive o lazer da burguesia deveria ser realizada de maneira exacerbada. O ócio proveitoso, representado no

[41] É importante destacar que a burguesia alemã possuía relativo poder financeiro se comparado à Inglaterra ou à França. Assim, ocorreu que naquele país havia uma separação mais rigorosa entre as classes, ao contrário da França, onde já no século XVIII não havia mais qualquer grande diferença de costumes entre os principais grupos burgueses e a aristocracia. Na França a classe média já possuía um papel político, e o mesmo não acontecia na Alemanha, onde os problemas sociais, econômicos, administrativos ou políticos ficavam restritos aos meios aristocráticos, enquanto na França, esses interesses permeavam entre a corte e classe média. ELIAS. *Op. cit.,* pp.36-37, 57.

[42] HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-Fantasma*. *A Ferrovia Madeira-Mamoré e a Modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 63-65. De acordo com Hardman, as exposições universais tinham ainda características minoritárias no que se refere às indústrias modernas, possuindo aspectos de vanguarda.

teatro, era concretizado pelas famílias mais abastadas inúmeras vezes na semana, porque tudo deveria ser realizado em excesso. Mais do que simplesmente educador, o teatro passou a ser observado como um processo de consumo de cultura e lazer[43].

Assim, é importante destacarmos que essas questões não ficaram restritas a uma elite; inclusive, as classes populares, acabaram por "copiar" os modos de comportamento, a moda e valores da alta burguesia. No início, as classes médias, que ascendiam modestamente, eram excluídas de tais ostentações devido a seu *status social inferior*. A partir da metade do século XIX, em razão de um crescimento econômico, parte da população também teve acesso a um estilo de vida (mesmo que com suas restrições), aos confortos e aos lazeres que até então estavam limitados a uma limitada elite social[44].

E, para isso, havia os teatros mais populares que o povo freqüentava; eles possuíam evidentemente a função de educar. Era preciso enquadrar a população nos projetos da modernidade e de civilidade; controlar aqueles que estavam distantes dessa "nova ordem" que estabelecia padrões de vida, de costumes; de instigar naqueles o gosto pelo trabalho e lazer, de características padronizadas com horários definidos. As artes, principalmente as cênicas, teriam a função de transmitir um modelo de lazer educacional que difundisse moralidade e compostura durante as encenações. O teatro, juntamente com outras expressões artísticas representa esse "projeto" de civilizar, de educar através do lazer[45].

Talvez possa parecer, inicialmente, que toda essa explicação sobre o aspecto pedagógico do teatro seja exaustiva. Descreve-se muito sobre o caráter educativo do teatro, no século XIX, mas não se analisa o porquê e como surgiram essas questões. É muito complexo tentar resumirmos as inúmeras características do teatro europeu em tão poucas linhas, pois ele possui tendências contrastantes. Procuramos então dar apenas alguns destaques ao que era mais relevante para o presente trabalho. Estamos longe, assim, de esgotar esse complexo e extenso assunto.

Contudo, se nos reportarmos aos periódicos citados na cidade de Manaus, verificaremos que ocorrem expressões como: moralidade, instrução, civilidade, ilustrada, cultos e, o mais sintomático, "estudar as peripécias dos quadros íntimos de nossa vida." Acreditamos ser importante analisar de onde e como essas expressões surgiram, sendo

[43] NEEDELL, Jeffrey D. Belle *Époque Tropical. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 185.
[44] HOBSBAWM. *A Era do Capital (1848-1875).* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

[45] Embora só no século XIX, tenha havido a separação mais efetiva sobre o que se define de cultura erudita e popular, as peças teatrais com características mais populares sempre existiram, como os mimos gregos, ou as Commedia Dell'Arte no período Barroco, com temas e personagens que retratavam tipos pertencentes à plebe. BERTHOLD. *Op. cit.,* p.330.

necessário destacar como esses ideais civilizatórios chegavam até a uma distante província, como o Amazonas.

Não se questionava que o progresso deveria atingir inúmeros países; esse ideal *tinha* de atingir a todos. Não importava muito se Portugal, dentro do discurso iluminista ou positivista possuía suas limitações, visto que o poder eclesiástico exercia uma grande influência sobre a sociedade lusitana. Os centros de irradiação do saber que imprimiam uma direção rumo ao pensamento ilustrado eram a França, Inglaterra, Itália, Alemanha, de outro lado havia os países receptores, que buscavam uma ideologia de progresso e civilização – dentre eles se destacavam Espanha, Portugal, Suécia e Polônia. Assim, uma nação como Portugal procurava na França, assim como muitas outras, esse ideal iluminista. Participando também dessa rede de influências, o Brasil, especificando uma província como o Amazonas, esses ideais geravam singularidades, modificados devido à realidade local, baseada fortemente na cultura indígena.

A busca para atingir essa civilidade era evidente. Refletido, por exemplo, no sonho de construir um teatro muito antes da edificação do teatro Amazonas na cidade de Manaus. Mas por que expressar o progresso através do teatro? Sabe-se que a expressão teatral é usada para refletir aspectos considerados ilusórios, ou exagerados, quando se fala de teatro da política, de teatro da corte, ou para descrever que determinada pessoa possui características teatrais, portanto exageradas. Talvez uma resposta possível seja o fato de essa busca pela civilidade e progresso ter sido efetivada de modo superficial e contraditório no Brasil. O incentivo às artes, a construção de estradas de ferro e o surgimento das primeiras linhas de navegação se faziam presentes nesse período, porém a estrutura básica, que ainda classificava o país como pertencente a um grupo de nações bárbaras, ainda existia. Exemplo disso, era o tráfico de escravos e as inúmeras epidemias que invadiam as cidades, fazendo com que a massa da população ficasse distante das mudanças e das comodidades que o progresso trazia paulatinamente. Assim, o teatro tornou-se um importante veículo para demonstrar que o ideal civilizador chegava "à colônia," mesmo que isso fosse feito de modo superficial e limitado a algumas regiões, como a corte, no Rio de Janeiro, que nesse período tornou-se um pólo de cultura a ser imitado.

Dessa forma, Manaus não teria como não se enquadrar nesse contexto. Por isso, muito antes da construção do Teatro Amazonas, havia inúmeros teatros que procuravam estar sintonizados com que ocorria de mais "moderno" no restante do país, no que diz respeito aos espetáculos apresentados apesar do isolamento geográfico e das dificuldades de comunicação. Porém, até que ponto tal questão era alcançada é outro aspecto a ser discutido.

Mesmo assim, segundo Hobsbawm, o mundo estava dividido entre aqueles países em que "o progresso" nascera e a outra receptora desse projeto. Conseqüentemente, o "progresso" fora dos países ditos avançados não era, muitas vezes, um fato óbvio, mas um perigo estrangeiro. Os que dele se beneficiavam e o acolhiam eram uma minoria de governantes e citadinos; os considerados evoluídos eram aqueles que haviam conseguido romper com seu passado, seu povo e suas tradições. Por outro lado, em alguns momentos, existia uma relutância, uma resistência silenciosa, por parte da população em acolher o progresso, *tão poderoso, tão universal, tão desejável* que chegava não somente ao Amazonas, representado principalmente pelo suntuoso teatro Amazonas, mas espalhava-se também por outros países[46]. De qualquer forma, percebemos que a diversidade da cultura local gradualmente, mas de modo inevitável, seria modificada em parte e, em alguns pontos, transformar-se-ia diante da homogeneidade do ideal de progresso.

****

1.3. O Teatro, a Modernidade e a Cidade.

O Teatro Amazonas é, sem dúvida, um símbolo da cidade de Manaus, representando a busca por um ideal civilizatório e moderno. No entanto, essa procura se fazia presente antes do final do século XIX, momento no qual foi reconhecido pela historiografia, que ocorreu o crescimento econômico da região devido à produção do látex, proporcionando uma transformação na estrutura da cidade e nos costumes de seus habitantes. Porém, essa busca civilizatória se refletiu em vários aspectos. Por exemplo, nos relatórios dos governadores da província é evidente que havia uma tentativa, por parte da elite política, de enquadrar a população nativa nos moldes educacionais vigentes no período. Isso se deu através do incentivo à produção agrícola e dos ofícios mecânicos, como forma não só de proporcionar mão-de-obra para o Estado, mas de modificar o modo de vida, os costumes da população indígena e mestiça. Já nos jornais locais fica claro que uma pequena elite tentava orientar a população aos modelos de lazer considerados mais citadinos, europeus, representados nos teatros, nos clubes, nas associações e nos modos de se portar e de se vestir. Conseqüentemente, o objetivo deste texto é destacar como o teatro se insere nesse contexto

[46] HOBSBAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios. (1875-1914).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p.53.

da modernidade do século XIX e como, no período Imperial, dava-se o processo civilizatório em nosso país.

A busca pelo moderno, pelo progresso, atingia os territórios mais longínquos do globo. De acordo com Hardman, um dos objetivos do projeto da modernidade é exatamente sua extensão. A idéia era atingir e articular espaços ainda não completamente subjugados aos imperativos da civilização. "Selvas, desertos, colônias longínquas e fronteiras: era preciso mapear todas as vastidões do globo"[47].

Sem possuir a intenção de estudar a origem da modernidade na sociedade ocidental, percebemos, no entanto, que haverá tantas noções de modernidade quantos forem os espaços e tempos considerados. Vamos analisar alguns pontos das propostas desse ideal de modernidade do século XIX, que atingiu de modo inevitável não só a Europa, mas regiões fora do continente europeu.

O termo modernidade, de acordo com Marshall Berman, no sentido da racionalização de visão de mundos, da crítica filosófica ao cristianismo, da intensificação da vida urbana, do crescimento do comércio em detrimento da produção agrícola, exista desde o século XVI, foi a partir do XIX que essas questões se realizaram plenamente. Isso porque atingiram não somente um número restrito de pessoas letradas; as mudanças ocasionadas pela sociedade iriam abranger a população de modo geral, pois um grande contingente populacional passou a ter consciência das mudanças que ocorriam[48].

Assim, o surgimento da palavra modernidade, segundo Jacques Le Goff, foi lançado por Baudelaire no artigo *Le peintre de la vie moderne*, escrito em 1860, o termo teve um sucesso inicial limitado aos ambientes literários e artísticos, já com o sentido de expressar o inacabado, o transitório. Esses sentimentos atingiram a sociedade devido a bruscas mudanças sociais, culturais e urbanas do século XIX[49].

A partir deste ponto deve ficar claro que, das muitas idéias sobre o termo modernidade, talvez três dominem o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere um desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal, no qual todos os valores e normas estão sujeitos a questionamentos. Como forma cognitiva, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade que constrói o pensamento contemporâneo. E, finalmente, aquele que mais se direciona ao presente trabalho: como conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de

[47] HARDMAN. *Op.cit.,* p.119.
[48] BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.16.
[49] GOFF, Le. *Memória e História*. Campinas: ed. Unicamp, 1996, p.188.

mudanças tecnológicas e sociais, como industrialização, proliferação de novas tecnologias e meios de transportes, crescimento demográfico, explosão de uma cultura de massa e assim por diante[50]. O teatro se insere nesse contexto de modernidade à medida que ele resulta das transformações sociais e econômicas que ocorreram ao longo do século XIX, as quais estão diretamente ligadas às mudanças das cidades, resultando numa significativa ampliação do público freqüentador dessas casas de espetáculo: as classes médias urbanas.

Conseqüentemente, esse "projeto" de modernidade incluía mudanças na arquitetura e nas estruturas das cidades. As cidades do século XIX, na Europa e posteriormente no Brasil, deveriam se adaptar à circulação de mercadorias e pessoas. Por isso, as ruas se tornaram mais largas, com a construção de grandes avenidas, para que houvesse a livre circulação do ar, da água, da luz, enfim, para se combaterem os miasmas das antigas urbes. As estruturas urbanas do século XIX passaram a valorizar a salubridade, a higiene, e todas essas mudanças estavam relacionadas com um modelo urbano iniciado em Paris, com Haussmann nas décadas de 50 e principalmente 60. Assim, procurava-se esquecer a herança medieval, que no século XIX passou a ser sinônimo de superstições e palco de doenças e epidemias. No Brasil, por sua vez, buscava-se esquecer a influência colonial de predomínio português ligado ao arcaísmo e à dominação.

Foi nesse cenário que as cidades, ao se reformularem, começavam a ganhar um "novo" modelo de edificação, que, até ao momento, pelo menos no que se refere à realidade brasileira e colonial, não tinha expressão: o teatro. Assim, o teatro, principalmente em fins do século XIX, caracterizou-se por ser um espaço de socialização e lazer pertencente a esse novo modelo de cidade. Antes, edifícios acanhados, de pouca expressão, os teatros não tinham como concorrer com edificações bem mais suntuosas, como as igrejas. Estas, por sua vez, possuíam a função não só de proporcionar o bem-estar espiritual aos habitantes, mas eram responsáveis por inúmeras formas de sociabilidade, tanto na Europa quanto no Brasil. Não existia, ou eram muito raras, apresentações teatrais, espetáculos de circos e outros encontros populares, cabendo exclusivamente a essa instituição a responsabilidade, mesmo que não-intencional, pelo encontro e pela "diversão" da comunidade. Com a diminuição do poder religioso e o fortalecimento do poder do Estado e do pensamento racional, o teatro tornou-se cada vez mais importante dentro da sociedade [51].

---

[50] SINGER, Bem. "*Modernidade, hiperestímulo e o inicio do sensacionalismo popular*." In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, R. (org.) O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 1995, p.116.

[51] A realidade européia era, porém, distinta. Os teatros possuíam grandes dimensões. A *Comédie Française* aparece como tendo abrigado, em suas antigas acomodações, antes de 1781, mil e quinhentos espectadores e, em suas novas instalações, talvez 2 mil. Estima-se que os teatros elisabetanos abrigavam em torno de 1.750 a

Nesse ponto o teatro assume a função de um lazer tipicamente citadino e, por conseguinte, um tipo de lazer mundano. Embora nos aprofundemos mais detalhadamente sobre o comportamento do público no teatro, podemos adiantar que a escola dos costumes, como era denominada, deixava a desejar neste ideal pretendido. As pessoas iam ao teatro não só para serem vistas e demonstrar seu poder econômico; o teatro também era um local de encontros amorosos de belas atrizes com seus freqüentadores. Desse modo, mais do que representar a civilização que tanto se almejava alcançar, baseada na moralidade, o teatro era um lazer ligado aos prazeres mundanos da cidade moderna de agitada vida noturna.

Em contrapartida, a socialização feita através da Igreja, com suas festas e procissões, passou, aos poucos, a ser vista como algo atrasado, arcaico e ligado ao passado de superstições. Isso se processava de modo geral na sociedade, inclusive em Manaus. O viajante Henry Walter Bates, (1848-1859) quando esteve em Santarém, percebe que essa mudança ocorria lentamente na sociedade local e assim descreveu:

> As festas religiosas não eram tão numerosas ali como em outras cidades, e as poucas que se realizavam eram muito modestas, e assistidas apenas pelas pessoas das classes inferiores. [...] O povo de Santarém é tão festeiro quanto o das outras partes da província; parece, entretanto, que cada vez fica mais em voga substituir as diversões mais racionais pelas procissões e as grotescas encenações de dias santos[52].

Já no final daquele século, essas mudanças também foram observadas como características mais cristalizadas na comunidade, pelo menos no que diz respeito ao cotidiano das cidades, narradas por um folhetinista do jornal *O Beijo* :

> Com o passar do tempo tudo desaparece, com a diferença que, umas lentas outras bruscas ou violentamente foi o que notamos com as ultimas festas tradicionais de S. Antonio, S.João e S. Pedro que num repentino sopro da viração pereceram deixando-nos vivas recordações[53].

O pequeno texto indica principalmente como os lazeres nas grandes cidades tinham se modificado de modo brusco e repentino, pelo menos aos olhos do cronista do jornal.

Outro ponto a ser destacado sobre o teatro e as cidades ditas modernas é que ele indicava a existência de lazeres noturnos, pois a ida ao teatro era efetivada predominantemente à noite. As antigas cidades coloniais e medievais possuíam nenhuma ou pouca diversão noturna, enquanto as cidades modernas "criaram" uma nova forma de lazer, vinculada à noite. Com o surgimento da iluminação a gás, e mais tarde da energia elétrica, o

---

2.500 lugares. Por comparação, atualmente o Metropolitan Opera House comporta 3.600; e o Covent Garden, um pouco menos. SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiranias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.100.

[52] BATES, Henry Walter. *Um naturalista no Rio Amazonas*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1979, p.141.

[53] O BEIJO. Manaus: 1897.

tempo noturno, antes silencioso e calmo das cidades, foi substituído por uma ampla movimentação no espaço urbano.

Dessa forma, esse novo modelo de cidade também se firmou em nosso país. As cidades coloniais, mesmo durante o império, em especial aquelas que estavam longe da grande produção dos produtos exportadores (e Manaus se incluía nesse contexto), possuíam características predominantemente rurais. A maioria dos núcleos urbanos, de acordo com os viajantes, ou segundo sua visão, possuía um aspecto descuidado, sendo imprecisa a separação entre as zonas rurais e urbanas. Era corriqueiro animais pastando pelas ruas, abastecimento de água feito pelos rios ou igarapés, ruelas sem iluminação, construções feitas de taipa e palha. Mesmo assim, a busca por esse lazer civilizatório e erudito era efetivada já pelas cidades no período Imperial, porque a necessidade de construir teatros, mesmo que tivessem uma arquitetura improvisada, era quase uma obrigação imperativa da época, e, mesmo sem estrutura de iluminação, os espetáculos eram realizados à noite.

Foi a partir da segunda metade do século XIX que a administração do Império brasileiro começou a se preocupar com o planejamento das cidades, buscando saneamento das áreas urbanas e tentando evitar o traçado orgânico destas. No entanto, foi somente com o advento da República que as urbes começaram a efetivamente se modificar, procurando adaptar seu espaço físico ao "novo" quadro econômico e político que se impunha. As elites aspiravam, construir uma nova imagem da cidade, inspirada nas grandes capitais européias, com gosto por uma arquitetura monumental. Almejavam destruir a antiga imagem dos lugarejos coloniais, que insistiam em permanecer nas construções e nas ruas, nas manifestações de lazer e costumes de seus habitantes, esquecer o passado considerado obsoleto e ligado à tradição e dominação lusitana.

Através dos relatórios dos governadores da província do Amazonas, percebemos essa busca de acordo com a noção de civilização da época. Porém, poucos foram atendidos em virtude de falta de verbas e ausência de profissionais gabaritados. Nesse sentido, notamos que a mudança da fisionomia das cidades transmitia a busca pela modernidade, principalmente em fins do século XIX, que, em nosso país, conforme Lea Perez englobava também uma proposta da construção da identidade nacional. Esse "projeto" tinha como fundamento ultrapassar a situação de subdesenvolvimento e atraso, ocasionado pela condição colonial. Ser moderno era superar as estruturas tradicionais, ou lusitanas, que incluíam não só

a composição política e econômica do país, mas os modos de pensar, de se portar, e as tendências culturais. [54]

Conseqüentemente, devemos reconhecer uma faceta importante dessa questão. Os aspectos reconhecidamente modernos, ou referentes à civilização, eram feitos em nosso país de maneira sôfrega ou superficial. O viajante alemão Avé-Lallemant, ao visitar a região amazônica, reconheceu esse processo:

> Enquanto, o Rio se goza e se constrói um teatro lírico, que custa dois a três mil contos, para um tenor e uma arrogante primadona, pagando-se somas astronômicas a cantoras e dançarinas e se deixa por isso a casa de Deus no Amazonas parecer um canil; enquanto, na capital as esferas dominantes se movem numa ciência sem base e falam de notável "ilustração" enquanto no Amazonas tudo se arruína e já arruinado, [...] enquanto isso continuar assim, tudo será em vão, tudo será debalde no Amazonas até mesmo a bela e tão bem situada colônia de Serpa[55].

Esse pequeno trecho traz aspectos importantes. Fica claro para o viajante que, à medida que a elite imperial era insensível ou incapaz de perceber as necessidades de seu povo, sua "ilustração" era diminuta e vulgar, só interessada no aspecto pomposo e cenográfico da chamada civilização.

Além disso, Avé-Lallemant não compreende o dispêndio com as manifestações teatrais que ocorriam no Império, especificamente na corte do Rio de Janeiro. Ele considera uma insensatez e um desperdício realizarem gastos com apresentações teatrais, enquanto outras províncias do Império, como a do Amazonas, não possuíam recursos para realizar "decentes" construções de alvenaria, já que o governo Imperial deixava a população muitas vezes, à míngua e à própria sorte. Por isso, essa busca pela civilização, para o viajante traveste-se de um caráter superficial. Isso porque, muitas das necessidades práticas referentes à formação de cidades mais estruturadas, com todo o conforto urbano, mais investimento em educação, ou nas lavouras, enfim, todo um aparato necessário para incluir o país no caminho do progresso, não era efetivado pelo governo Imperial para com suas províncias.

Lílian Schwarcz analisa em seu livro *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos,* o porquê desse aspecto superficial do ideal civilizatório em nosso país, observado por Avé-Lallemant. Era necessário que esse ideal se concretizasse, pois o Estado português estava "humilhado, perseguido e transportado" para sua colônia, onde se encontrava, agora, seu aparelho administrativo. O Rio de Janeiro passou a ser a "capital de Portugal", alterando aos poucos sua situação de cidade colonial. A autora analisa que era

[54] PEREZ, Léa. Por Uma Poética do Sincretismo Tropical. Estudos Iberos Americanos, a*pud* BITTENCOURT. *Op. cit*., p.36.
[55] AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No Rio Amazonas.* Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP. 1980, pp.208-209.

imperativo a monarquia criar raízes no Brasil, garantindo a unidade territorial. Por isso, as elites locais tinham dois problemas a serem resolvidos: manter a unidade política e garantir a ordem social. É nesse sentido que a figura simbólica de um "rei" acabou sendo a solução para as divergências de ordem particular. Os aspectos exteriores como festividades, teatros, cerimônias que demonstrassem o poder real torna-se um dos objetivos principais para o Estado Imperial. Era necessário que a população reconhecesse D. Pedro como "seu rei" para que este projeto pudesse ser levado adiante, misturava-se elementos da fauna, da flora, os costumes locais às cerimônias oficiais, poi era necessário que houvesse uma identificação pó parte dos colonos.[56] Daí, provém, o aspecto superficial da "modernidade" do Estado Imperial, buscava-se na verdade apoio das elites e da população na concretização do Império a partir de aspectos exteriores e não de mudanças concretas de melhoria da realidade social.

Desse modo, percebemos que o Rio de Janeiro foi "assaltado" por inúmeras mudanças. As festas da corte, até então desconhecidas para a maioria da população antes da vinda da família real à Colônia torna-se freqüente. Os salões, as associações recreativas, os cafés, as lojas com finos produtos estrangeiros e os teatros, passaram a fazer parte de um cotidiano que antes não existia entre os habitantes. A presença dos soberanos europeus trouxe um novo tipo de constrangimento aos hábitos e exigências de como as pessoas deveriam se portar em público. Embora houvesse limitações nos modos de expansão, desses ideais de comportamento, eles não ficavam restritos ao Rio de Janeiro ou limitados a uma população abastada. Isso é evidente quando os viajantes descrevem a preocupação que as pessoas, de modo geral, possuíam em como se portar num simples baile da província do Amazonas.

A capital do Império tornou-se um símbolo a ser imitado pelo restante das outras províncias no que se refere aos modos, às roupas, às sociabilidades sintonizadas com a Europa. Assim, a presença da corte contribuiu decisivamente para a alteração de alguns costumes da vida do brasileiro, quer no modo de morar e no estilo das roupas quer no mobiliário ou no comportamento social. Era necessário civilizar-se, modernizar-se. Buscavam-se novas sociabilidades aos moldes europeus.

Porém, ao mesmo tempo, essas mudanças conviviam com antigos costumes. Os tradicionais festejos nas ruas continuavam a existir, principalmente os religiosos, demonstrando que a liturgia cristã era ainda a forma predominante do pensamento da maioria da população. Costumes rudes muitas vezes persistiam. Um exemplo era a queima do judas e as folias. Além disso, a maioria da população vivia em zonas rurais, os centros urbanos eram

[56] SCHWARCZ, Lílian *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 36.

diminutos. Somada a isso, existia ainda a escravidão, que demonstrava o quanto o país estava longe de atingir esse ideal civilizatório.

Notamos, entretanto, como o teatro era um importante meio para educar a população, no sentido de concretizar o projeto civilizador proposto pelo Estado Imperial. E por isso, essa busca civilizatória iria atingir as províncias mais distantes, como Manaus, sob vários aspectos, como veremos a seguir.

****

1.4. Musselinas francesas, bailes e espetáculo phizico, os primeiros aspectos civilizatórios na cidade de Manaus.

Sobre a realidade amazonense, podemos verificar como se processava o advento de alguns desses elementos civilizatórios na metade do século XIX, na cidade de Manaus. Em 1859, pode parecer surpreendente que a cidade, com uma pequena população e um espaço urbano ainda restrito, tivesse já a preocupação de possuir um teatro, mesmo que esse fosse feito de simples materiais, como palha e madeira, de acordo com o relato do viajante alemão Robert Avé-Lallemant, no entanto, houve, uma apresentação teatral no ano anterior. Se a apresentação foi no mesmo teatro, ou em outra edificação, é quase impossível saber, pois as fontes não nos deram nenhuma pista. Provavelmente, deveria ser outra construção feita do mesmo material do anterior: palha, barro ou madeira. Esse tipo de construção estava sujeito a incêndios, sendo comum no perímetro da cidade tal incidente acontecer. A descrição abaixo deixa isto claro:

> Outro incendio occorrido às 9:00 horas da manhã de 20 do corrente, reduzio às cinzas uma caza coberta de palha do Sr. Capitao Álvaro Botelho da Cunha. Ha pouco noticiamos o incendio de umas palhoças, no bairro dos Remedios e já outro no mesmo bairro, onde cremos ainda não chegaram os seguros dos prédios urbanos [57].

No entanto, antes de nos aprofundarmos especificamente sobre o espetáculo apresentado na cidade, em 1858, vamos analisar vários aspectos que inseriam Manaus nesse contexto civilizatório. Referente a um período distante da grande produção do látex (que ocorreu no final do século XIX), momento no qual a historiografia reconhece que houve o

[57] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 23 mai. 1877.

desenvolvimento urbano e econômico da região, ocasionando sua inserção no cenário nacional.

De acordo com Regina Márcia Andrade, o Amazonas atravessou o período antes da alta produção da borracha "despercebida", fora da "consciência" do país. A vastidão do território brasileiro, as dificuldades de comunicação e o desequilíbrio demográfico levaram a uma dificuldade da inserção da região no todo nacional. "No aspecto formal ela não estava excluída, mas era difícil perceber como essa inclusão era percebida e vivida"[58].

A autora destaca que o aspecto econômico foi fundamental para que o Estado pudesse ser inserido na rota dos grandes mercados internacionais e, conseqüentemente, de todas as características ditas modernas: como de cidades com aspectos mais urbanizados e lazeres ligados à cultura cidatina e aos costumes europeus. O Amazonas começou a despertar para o valor da borracha no mercado internacional na década de cinqüenta do século passado. Mesmo assim, somente em meados da década de 70, a extração da borracha começou a se tornar fonte lucrativa. Nessa época, em fins da década de 50, a região possuía ainda uma economia com pouco destaque e com aspectos urbanos ainda acanhados. Isso não impedia que a incipiente população local não sentisse a necessidade de se sintonizar com o que ocorria de moderno na corte e nos outros centros urbanos considerados mais importantes, como Paris. Dessa forma, é interessante notar que, mesmo que havendo somente um esboço, existia a preocupação, pelo menos de uma parte da população, sobre a necessidade de se identificar com esse modelo de lazeres, de vida e convenções sociais provenientes da Europa.

Essa sintonia se dava de maneira ainda tímida e observada em pequenos detalhes, como as vestimentas das senhoras[59]. Anúncios no jornal sobre a chegada de vastos sortimentos europeus já eram comuns: "Cortes de lam, de muselina [...] franceza, cor fixa, ditas com barra e sem barra, rendas de seda, brancas e pretas, luvas de seda e algodão para homem [...] além desses objetos próprios para a festa, há mais à venda chegados na mesma occasião"[...][60]. Ao observar a ilustração um, é verificado o desejo da população local de expressar a cultura européia através das vestimentas (embora o anúncio seja de vestimentas do final do século XIX.) Ele pode ser usado como exemplo deste ideal representado pelas roupas estrangeiras.

---

[58] ANDRADE, Regina Márcia de Jesus. *Delírios e Agruras do Látex*. Tese de doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense, 1991, p.17.

[59] Se as mulheres da elite vestiam-se sob o domínio da moda francesa, o viajante Lallemant descreve brevemente como era o vestuário das mestiças e indígenas. Consistia, na maioria das vezes, de uma camisa e uma saia, e o tecido leve, quase transparente, denunciava as formas e as cores dos corpos. AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* pp.117-119.

[60] ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 29 abr. 1857.



Ilustração 1- Manáos Natal: Manaus, 25/12/1903.

Pode parecer banal que pequenos detalhes possam ter alguma significação, porém o esforço, para trazer roupas do estrangeiro a uma província tão distante como Manaus é sintomático, havendo grande significado para a população a possibilidade de comprá-las. O viajante Paul Marcoy (1846) nos dá uma idéia de como o valor das vestes era um importante sinal de civilidade. Observa com gosto a adoção da moda francesa pelas pessoas abastadas, na cidade de Manaus, e o uso de camisas pelos índios, em vez de camisetas usadas pelos *nativos rio acima*. Essa característica: "[...] permite que facilmente percebemos que deixamos para trás a barbárie e estamos num daqueles canais chamados capitais, onde se unem todas as correntes geográficas, intelectuais, políticas e comerciais do país"[61].

Verifica-se que não apenas uma população abastada, mas até os nativos, já possuíam alguma preocupação em estar sintonizados com o que poderia ser considerado civilizado. Talvez um dos interesses do indígena usar roupas fosse por uma questão de "proteção". Demonstrar que fazer parte da "civilização" significava que estavam livres das guerras justas ou das tropas de resgate que tinham como objetivo principal a exploração do trabalho

[61] MARCOY, Paul. *Viagem pelo Rio Amazonas*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2001, p.169.

indígena. Sendo alvo os nativos não inseridos no contexto do mundo branco e civilizado, moradores das matas, que muitas vezes andavam nus.

A importância das vestimentas é ainda ressaltada pelo mesmo viajante em uma passagem mais adiante, ao descrever sua chegada a Belém. Ao entrar na cidade, Paul Marcoy resolveu se instalar no porto e realizar desenhos relativos ao local e às pessoas do lugar. Porém, os moradores ficaram intrigados com sua presença, reuniram-se em círculo, olhavam-no, mas não lhe dirigiam a palavra diretamente. Sussurravam entre si e riam, dando cotoveladas uns nos outros. Aos poucos, ele percebeu o sentido das risadelas: era a aparência e as roupas que vestia. As pessoas que riam eram moradores ricamente trajados, que usavam correntes de ouro e outros *berloques,* e Paul estava com longas barbas e compridos cabelos, um chapéu de palha rasgado, camisa vermelha, calças de brim e sapatos de lona. Assim, terminado o desenho, o viajante se retirou do local para não ser mais motivo de risos daqueles que zombavam de modo polido, porém irônico *à maneira dos franceses*, como ele mesmo diz. Assim Paul Marcoy continua:

> Mas como pensei comigo mesmo voltar à chalupa, essas roupas de cores tão vivas causaram a admiração dos selvagens, e que eles secretamente cobiçavam, provocam somente riso das pessoas civilizadas? Será que deverei me despir delas, dizer adeus à natureza e às calças sem suspensórios, vestir novamente o colarinho falso e tornar-me apresentável a sociedade? Que terrível perspectiva! Bem, que o futuro decida a minha vida e seja o que for[62].

Nessa descrição muita coisa nos chama a atenção: os tons berrantes da roupa, como o vermelho, não eram considerados apropriados pelos polidos habitantes de Belém. Já as cores discretas eram mais recomendadas, significavam um sinal de discrição e elegância. Aos olhos dos índios, no entanto, ainda distantes da chamada civilidade, nada parecia tão atraente: as cores em destaque, pois era inerente a sua cultura o uso de cores vistosas nas plumagens e nas roupas de cerimoniais[63].

O próprio viajante Marcoy ficou um pouco desolado de ter que se despir das confortáveis vestimentas e, por que não dizer, mais apropriadas para o clima quente da região, como o chapéu de palha, para novamente entrar na rigidez das roupas modernas e do "colarinho falso" e do comportamento civilizado. Dessa forma, era inevitável que fosse

[62] MARCOY. *Op. cit*., p.69.

[63] A expressão criativa dos índios estava em grande parte voltada para o adorno pessoal. Com exceção de algumas tribos do Alto Amazonas, todos os índios da Amazônia e do centro ou da costa do Brasil viviam em grande parte nus. A decoração consistia em vistosas pinturas nos corpos e em ornamentos de penas ou de pedras coloridas usadas no pescoço, punhos, orelhas, nariz tornozelos e cinturas." HEMMING, John. *Os Índios do Brasil* em 1500. BETHELL, Leslie. América Latina Colonial. São Paulo: Edusp, 1998. v.1, p.108.

necessário livrar-se da aparência selvagem, ao cortar o excesso de cabelo e barba, fazendo esse sacrifício à civilização[64].

Percebemos, nesse pequeno trecho transcrito, o quanto é importante o uso e a posse de roupas afrancesadas. A moda estrangeira era um fundamental e admirável símbolo de que a civilização, o progresso, estava atingindo uma região tão distante dos centros modernos da Europa. A nudez, a aparência não-polida ou descuidada estavam vinculadas à barbárie, portanto, ao ridículo.

No entanto, os pontos civilizatórios, ou modernos, eram traduzidos também na existência de bailes e associações recreativas de lazeres, tipicamente burgueses e ligados à cultura citadina do século XIX. Um exemplo é descrito em *Estrella do Amazonas* de 21 de fevereiro de 1854:

> Sociedade Recreação Familiar Amazonense: A partida correspondente ao corrente mez terá lugar no dia 25. Os sócios, que desejarem cartões para convidados deverão fazer os seos pedidos ate dia 24. Cidade da Barra do Rio Negro, 17 de Fevereiro de 1854. O secretário João Antônio Pará[65].

A referida associação teve "vida longa", pois, no mesmo periódico, porém seis anos depois, foi confirmada sua existência: 12 de setembro de 1860: "Sociedade Recreação Familiar Amazonense – De ordem do Exmo Sr. Presidente da Sociedade – Se previne aos senhores sócios que no dia 14 do corrente terá lugar a 1 partida da sociedade no salão da mesma na rua formosa."

Em 1870, no *Jornal Amazonas* de 03 de setembro de 1870, encontramos uma outra associação chamada *Sociedade Harmonia Amazonense*, (ver ilustração 2) que tinha por diretor Joaquim José da Silva Pingarilho, que seria (de acordo com as fontes pesquisadas) um incentivador de bailes *masqués* na cidade de Manaus.

Havia também cartazes sobre os bailes de máscaras que semelhante a ilustração da Sociedade Harmonia Amazonense retratavam um grupo de senhoras e elegantes cavalheiros reunidos em um salão, com roupas da época, conversando distintamente [66].

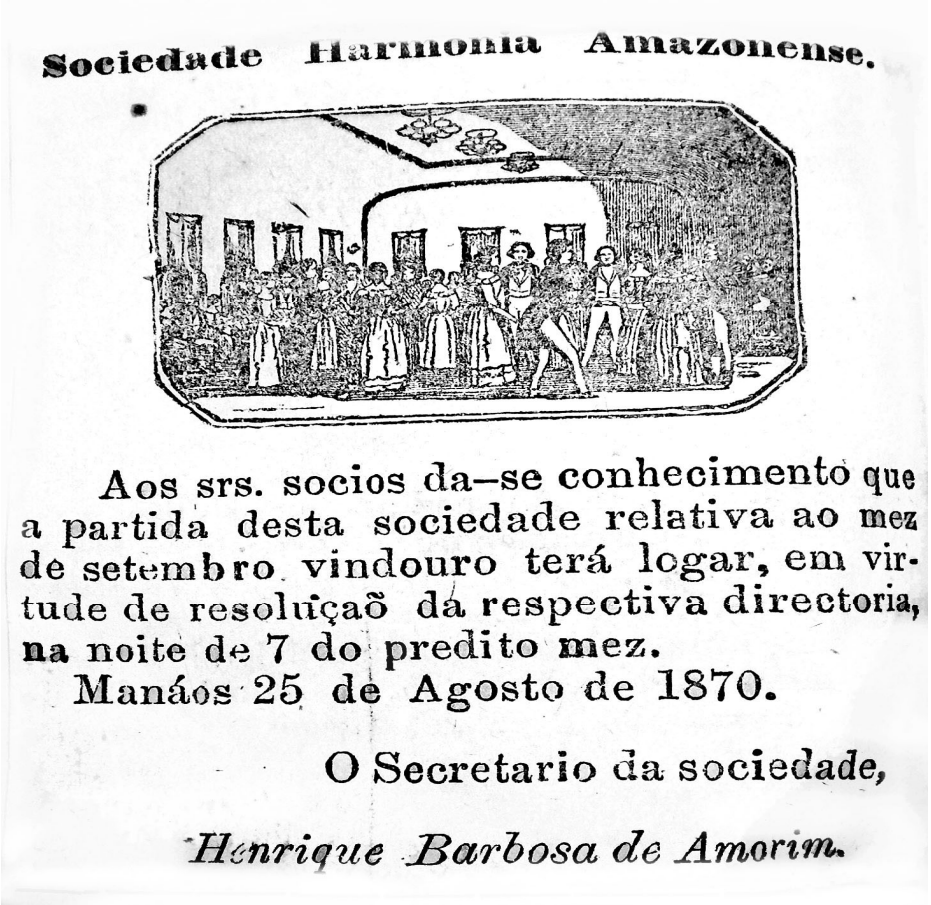
---

[64] É importante notar que o viajante utilize o termo "colarinho falso" para descrever sua roupa. Starobinski afirma que a civilização relacionada à moral da polidez muitas vezes não significa bondade, gratidão sincera, mas, ao contrário, traduz falsos sentimentos, falsa complacência, ficando muitas vezes apenas no âmbito superficial, as emoções e comportamentos. STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 24.

[65] ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 21 fev. 1854.

[66] A referida associação abria inclusive os seus salões para a realização de bailes *masqués*: "Nos salões da sociedade de baile-harmonia-haverá baile masque na noite de sabbado 11 do corrente mez. Ahi mesmo os concurrentes encontrarão dominós, pirrots, costumes & para alugar por preços rasoaveis. O diretor Joaquim José da Silva Pingarilho." (JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 9 abr. 1868). Sobre Joaquim José da Silva Pingarilho, encontramos registro de seu nome nos jornais antes da formação da referida associação. Percebemos que possuía vários negócios na cidade, principalmente ligados ao comércio e à venda de imóveis: "Pingarilho e Irmão, vendem na casa onde morarão os srs. Dias & Amorim na terça feira 6 do corrente às 10 horas da manha

O anúncio da página anterior e a ilustrução reflete o que já era corrente no século XIX. A sociedade de modo geral passou a se organizar em torno de associações recreativas, artísticas, culturais, esportivas, carnavalescas, filantrópicas etc. Isso significava que a cultura do lazer no século XIX não se restringia somente ao ambiente doméstico. Ficava cada vez mais comum a essa época o encontro e as diversões públicas, como grêmios e clubes, tornando-se importantes expressões de convívio social. Com o desenvolvimento das cidades e, por conseguinte, da urbanização, houve o aumento desse fenômeno, fazendo com que o convívio social fora de casa se transformasse em um hábito urbano cada vez mais comum à família.



Sociedade Harmonia Amazonense.

Aos srs. socios da–se conhecimento que a partida desta sociedade relativa ao mez de setembro vindouro terá logar, em virtude de resoluçaõ da respectiva directoria, na noite de 7 do predito mez.

Manáos 25 de Agosto de 1870.

O Secretario da sociedade,

Henrique Barbosa de Amorim.

Ilustração 2 – Jornal Amazonas: Manaus, 03/09/1870.

Os bailes e salões também possuíam uma forte importância simbólica nessa época. Eram nos bailes que se tomava conhecimento da moda atual, que se "treinava" a cordialidade

os seguintes objetos, a saber; um rico sortimento de calçado feito em Pariz (...) (ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 09 mar. 1860).

"Vende-se prédio na rua Olaria n 10, a tratar com José da Silva Pingarilho na rua do Oriente n.12" (JORNAL ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 06 abr. 1860) Seus inúmeros negócios impediam que ele deixasse a cidade sem um procurador de sua confiança: "Joaquim José da Silva Pingarrilho retira-se para a província do Pará e deixa o seu procurador nesta cidade José P. Carneiro." (ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 21 abr. 1860)

e os modos de se preparar um ambiente. Era um local onde era possível "expressar seu nível cultural", os convivas poderiam demonstrar que estavam sintonizados com um lazer letrado e erudito expresso, no declame de um verso, ao realizar recitais, ou danças, entre os convivas como a valsa. Era um modo mundano de lazer, ao evidenciar que a sociabilidade não estava mais fechada ao convívio dos amigos da casa [67].

Conseqüentemente, passou a existir a preocupação com modos de se portar em público. Mesmo em uma província tão distante como a do Amazonas já havia essa apreensão. A viajante Elizabeth Agassiz, (1865-1866) quando foi a um baile, percebeu existir um "constrangimento" na sociedade brasileira, tanto nas grandes cidades, quanto nas de menor porte – aliás, nesses locais havia um maior acanhamento. Para se evitar qualquer erro em público, até se exagerava no rigor das convenções sociais. Elizabeth afirma que os brasileiros "tão hospitaleiros e bons, são muito formalistas, enfatuados de etiquetas e cerimônias"[68].

Outro viajante Robert Avé-Lallemant (1859) também descreve a sua ida a um baile realizado no Palácio do Governo. Chama-lhe a atenção as *toilettes* das senhoras, todas de gosto, pois as vestimentas já estavam em sintonia com os modelos europeus, fazendo com que ele não achasse nenhuma *ridícula*. A essas características consideradas refinadas, há a mistura de costumes locais, como criadas grávidas, que trabalhavam nos salões de festas, não causando entre os convidados nenhum constrangimento a sua presença no salão. Embora, em Manaus, isso fosse completamente característico, tal costume na sua visão européia não era próprio para um baile[69].

A mesma impressão aconteceu com a viajante Elizabeth Agassiz quando foi à festa na Casa dos Educandos. Ela descreve que "[...] no fim do banquete, passou-se uma cena encantadora que me impressionou; ignoro se faz parte dos costumes, mas como não causou qualquer observação assim devo supor". Elizabeth observa que, depois do banquete, quando os convidados se retiravam para a sala de recepção, os criados em fila, com as garrafas e os copos na mão, beberam todo o vinho que ficava na mesa, fazendo um brinde por conta própria. O mordomo se colocou na frente da fila, bebeu à saúde das pessoas homenageadas na festa e, em seguida, à do presidente do Educandos. Então um dos convivas bebeu por sua vez, em meio ao riso geral, à saúde do mordomo. O que lhe chamou a atenção foi o desprendimento com que os funcionários do baile se misturavam junto aos convidados e vice-versa[70].

---

[67] BITTENCOURT. *Op. cit.,* pp. 91, 190.
[68] AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. São Paulo: Itatiaia, 1979, p.174.
[69] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p. 152.
[70] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.177.

A civilidade destacada pela viajante entre os habitantes da cidade foi assimilada por códigos que apontam para meios de ser e viver a coletividade, num processo que acompanha a história do homem desde o medievo, que o sociólogo alemão Nobert Elias chamou de "educação dos sentidos". É a cortesia sinônimo de polidez. O processo civilizatório fundamentado nesses elementos se espalhou pelo mundo, realizando no Brasil, que, sob o domínio da empresa colonial portuguesa, aliado às influências indígenas e africanas, misturou a cortesia ocidental européia com a cultura local, formando um quadro civilizatório marcado por hibridismo e sincretismo de códigos[71].

Todavia é evidente que essa "mistura" de costumes não era uma característica presente somente na cidade de Manaus. Auguste de Saint-Hilaire, (1816-1822) ao visitar Vila Rica, ficou impressionado com o fato de, em um baile, as senhoras mineiras, tão comedidas durante uma reunião, não se impressionarem quando uma mulata dançava "uma espécie de fandango [...] uma dança extremamente livre sem que ninguém pensasse em se admirar com isso"[72]. Com esses exemplos, notamos que, de acordo com Jeffrey Nedeell, a influência da cultura européia no país ocorreu em diferentes graus desde 1500, e no século XIX só se intensificou. Mesmo o Brasil sendo uma "possessão portuguesa fechada", durante o Período Colonial e mesmo no Império, muito do que ocorria no mundo europeu era sentido em nossa região, por "mais fracos que fossem esses ecos"[73].

Entretanto, se nos ativermos um pouco aos bailes existentes na cidade de Manaus, observaremos claramente essa "mistura" de costumes europeus aos locais. Percebemos que os bailes da cidade não se restringiam apenas a comemorações formais; existiam muitos bailes de máscaras e de carnaval organizado por Joaquim José da Silva Pingarilho. Seguindo a tradição européia, as roupas à fantasia possuíam tecidos e modelos estrangeiros:

> Para bailes de Mascaras Joaquim da Silva Pingarilho aluga as vestimentas seguintes: Dominós de lã, seda, e de algodão. Pirrots idem. Diversas costummes

[71] BITTENCOURT. *Op cit.,* p.46.
[72] HILAIRE, Saint-Auguste. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia Editora, 1976, p.75.
[73] NEDEEL, Jeffrey. Belle *Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp.183-184.
Outros aspectos considerados "civilizados" eram surpreendentemente encontrados pelo viajante Avé-Lallemant, que ficava admirado ao descobrir essas características em uma cidade tão distante dos pólos europeus considerados civilizados. Ele descreve, por exemplo, um convite impresso com letras douradas para um baile no palácio do governo de Manaus. Que seria na verdade, o mesmo baile descrito acima. E completa: "Isto já é um sinal dos tempos". Mais à frente, analisa que admiravelmente havia na cidade um jornal circulando chamado *Estrella do Amazonas*, que era impresso duas vezes por semana. Com um papel que, segundo ele, era melhor que a maioria dos jornais alemães. Porém, complementa que este sinal modernizador, como o Teatro de Palha, possuía também seus limites: "Embora esta 'Estrella do Amazonas' não estenda até muito longe seus raios de luz e não seja nenhuma estrela de primeira grandeza." (AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p. 151).

> idem. Roupa para uma companhia de zuavos. Dita dita para Garibaldinos e muitos costumes criticos, ridiculos e serios. Tudo aluga por preços muito commodos.[74].

As danças eram geralmente europeizadas, como descrito no cartaz do *Jornal Rio Negro* de 22 de fevereiro de 1868 (ver Ilustração 3) Geralmente a execução das músicas era realizada pelos educandos, e a noite o baile de máscaras terminava com o *chá*, um costume que nos remete à Europa. No entanto, não só de danças estrangeiras era composto um baile de máscaras ou de carnaval; juntamente com elas havia o *bello Lundu dos sertões,* assim observado no *Jornal Amazonas* de 29 de janeiro de 1875. O lundu era uma dança que, de acordo com o viajante Walter Henry Bates, tinha características eróticas semelhantes ao fandango, originada dos portugueses. Em relação ao comportamento do público nesses bailes de carnaval fora de época, não há registro nos periódicos, mas chama atenção a repetição nos jornais, afirmando que reinava apenas a presença de famílias respeitáveis e que tal diversão era *inocente* e *decente*:

> Os grandes e espaçosos salões da casa de Joaquim da Silva Pingarilho ornados com maguinificencia e luxo estarão abertos para a concurrencia dos mascaras que nessas duas horas quiserem passar algumas horas de verdadeira distracção e recreio, assim como das pessoas decentes e famílias que, com sua presença, desejarem animar tão innocente passatempo [75].

A repetição para que os chefes de família fossem ao baile, porque não havia motivo para preocupação, pois Pingarilho só aceitava *a boa rapaziada*, era constante, o que leva a acreditar que poderia ocorrer o contrário do esperado. Observamos dessa forma o seguinte anúncio no *Jornal Amazonas* de 24 de janeiro de 1875*:*

> Esperando ser protegido por aquelles cavalheiros que quizerem honrar o brinquedo com a presença de suas exms famílias que encontrarão acommodados e nos mascaras todo o respeito e ordem, por conta o proprietário so conta e recebe a boa rapaziada para formar os bailes[76].

No entanto, causa estranhamento, no mesmo periódico, porém datado de 17 de janeiro de 1877 que: "A porta principal há um lugar para as raparigas damas". Há aqui uma alusão direta à prostituição feminina? De qualquer forma é pouco provável que o público dos bailes fosse assim tão comportado, como queriam fazer acreditar os cronistas dos jornais. Pois assim está escrito no *Jornal A Voz do Amazonas* de 3 fevereiro de 1867:

> O folguêdo de mascaras, que se uza em outras provincias, em substituição das laranginhas e limas de cheiro, so é permittido nos três dias de carnaval de entrudo. Na

[74] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 08 fev. 1868.
[75] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 22 fev. 1868.
[76] *Idem.* 24 jan. 1875.

Europa, na corte do Rio de Janeiro e outras partes ha também folguêdos mascarados-bailes masques-sem ser em tempo de entrudo. Mas esses bailes mascarados são vigiados pela policia e nem um mascara pode andar coberto pelas ruas, e so dentro das cazas dos bailes é que se usa de mascaras. [...] Nesta quadra melindrosa, em que as paixões sobresahem, até o ponto em que não se espera, todo mundo compreende o perigo de andarem mascaras nas ruas. Pedimos a policia providencias. [77].

.



BAILE DE MASCARAS

Sabbado 22 e terça-feira 25 do corrente.

Os grandes e espaçosos salões da casa de Joaquim José da Silva Pingarilho ornados com magnificencia e luxo estarão abertos para a concurrencia dos mascaras que nessas duas noites quiserem passar algumas horas de verdadeira distracçãoe recreio, assim como das pessoas decentes e familias que, com a sua presença, desejarem animar taõ innocente passatempo.

A muzica dos Educandos da provincia 'executara' uma brilhante ouvertura com que excitara' o dilirio do prazer.

Começara' o baile com uma bem faceira

POLKA

Seguir-se-haõ

Lindas Quadrilhas
Compassadas Polkas
Delirantes Walsas
Bellas Mazurkas
Pausadas Warsovianas
Alegres Schotysks
Variadas Sicilianas
Modernas Karkovianas
E O
SUSPIRADO KAN--KAN

Terminar-se-ha com o magestozo e frenetico
GALOPE INFERNAL

Alem disto a meia noute correrá

O CHÁ

Nessa occasiaõ as familias decidiraõ qual o mascara que por seo espirito e gosto fôr digno de merecer,

UM PREMIO

Entradas para familias e seus chefes . . . . . franca
Para os mascaras. . . . . 3$000
Para as pessoas a caracter. . . . . 2$000

Ilustração 3 - Jornal Rio Negro: Manaus, 22/02/ 1868.

[77] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 03 fev. 1867. Sobre os bailes *masqués* ou de carnaval, sugerimos consultar a obra de Clementina Pereira Cunha. Ecos da Folia: uma história do carnaval carioca entre 1880 e 1920, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Mesmo nos bailes com temáticas de comemorações muito mais formais, como Elizabeth Agassiz descreveu, embora houvesse a preocupação de se portar de modo educado em público, havia espaço também para atitudes desprendidas de rígidas convenções. Além disso, os bailes de máscaras tão comuns na cidade de Manaus iriam ser proibidos no Teatro Amazonas, embora na realidade tal pedido não fosse atendido. Observando o regulamento interno do teatro pela transcrição do periódico acima, podemos imaginar os motivos[78].

De qualquer forma, os bailes organizados por Pingarilho faziam sucesso, pois entre a opção de divertimento de uma noite no teatro e um baile, os moradores de Manaus pareciam preferir a segunda alternativa:

> No domingo houve espectaculo na Variedade Comica, cujo programma sofreo alteração com o acrescimo de mais um entreterimento [...] Sentimos que o senhor Pingarilho, se lembrasse de offerecer um baile nessa mesma noite, à um cavalheiro disctinto como é o sr. Commandante Talisman, e que por esse meio viesse desmanchar praseres que ahi no theatro podessemos gozar. [...] Houve pouca concurrencia mais o artista cujo mérito é assaz reconhecido do publico illustrado desta capital, recebeo ovações expontaneas e assim ainda vio seo trabalho coroado[79].

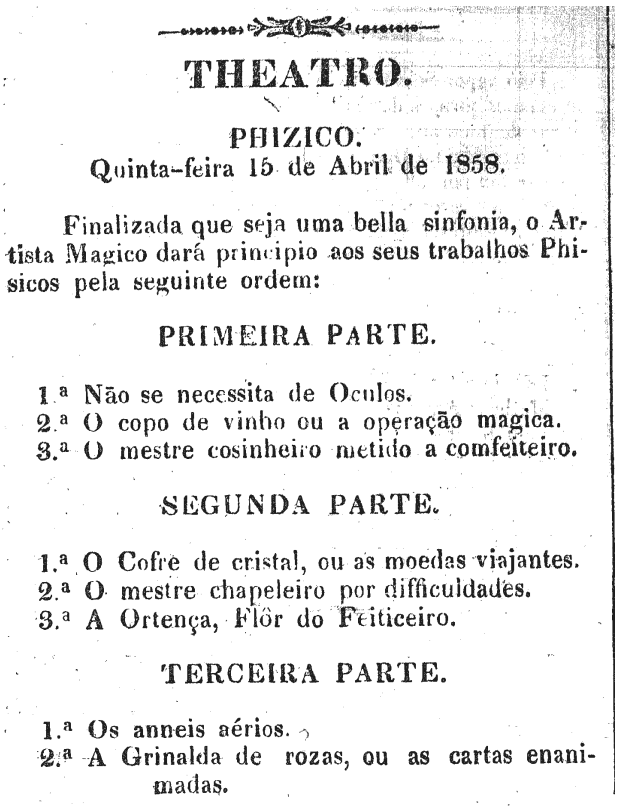
Se, em relação aos bailes, os habitantes da cidade pareciam ter uma presença fiel, referente aos espetáculos teatrais, quais seriam as apresentações de um teatro nessa época em Manaus? E como deveriam se portar os espectadores? No livro *A vida musical de Manaus na época da borracha*, de Márcio Páscoa oferece uma pista sobre uma representação teatral nesse período, encontrado no *Jornal Estrella do Amazonas* em 15 de abril de 1858, isto é, um ano antes da construção do Teatro de Palha, observado pelo viajante Robert Avé-Lallemant. Era a apresentação de "*trabalhos phizicos*", expressão indicada para espetáculos de mágica, finalizada com uma "bella sinfonia", assim descrita pelo cronista do periódico. É importante frisar que, embora no anúncio estivesse escrito "teatro", não necessariamente o espetáculo poderia ter se realizado dentro de um edifício.

No Brasil, os espetáculos teatrais, até meados do século XVIII, eram efetivados em praça pública, nos colégios e em locais menos freqüentes, como nos interiores da Igreja. Só na segunda metade do século XVIII é que nosso país conheceu o "teatro regular", isto é, as representações levadas a efeito, com certa regularidade, em casas especialmente destinadas para este fim. Antes era normal o tablado erguido em praça pública, onde se efetivavam as representações[80].

---

[78] Regulamento interno do Teatro Amazonas de 1896, Manaus, Imprensa oficial do Amazonas, capítulo IX, artigo 49, p. 59.
[79] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 19 mai. 1868.
[80] SOUZA. *Op. cit*., p.109.

Assim, pode ser que o espetáculo fosse realizado em local público, porém, em vista do horário noturno, é possível que houvesse já um local fechado e "apropriado" para a apresentação. Isso é provável pois, se averiguarmos o *Jornal Estrella do Amazonas* de 11 de janeiro de 1860. Nesse periódico, há a exposição de ginástica em nome do artista Galdino Clementino da Silva, dividido em cinco partes: o espetáculo refere-se ao equilíbrio nas cordas. O artista era um equilibrista e deveria, com as pernas amarradas, dar um salto mortal, um salto com quatro facas, dentro de um saco, dentre outras agilidades. A exibição aconteceu no largo da Igreja dos Remédios. Por ser em um local aberto, a apresentação foi realizada às cinco horas da tarde. Uma outra apresentação de equilibrismo e ginástica de acordo com Márcio Páscoa voltou a acontecer, ela se realizou em 1862, apresentada por um artista polonês de nome Luiz Pisllr. Provavelmente, ele se apresentou em um teatro, como é possível observar nesta notícia: "Platéa superior: cadeiras da direita para senhoras, da esquerda para cavalheiros, 2000; platéa 1000"[81]. Seria esse teatro ainda o "Teatro de Palha"? De acordo com as pesquisas não é possível saber.No entanto, sobre a apresentação descrita no *Jornal Estrella do Amazonas.* Verificamos que a estréia era desmembrada em três atos, assim divididos:



THEATRO.

PHIZICO.
Quinta-feira 15 de Abril de 1858.

Finalizada que seja uma bella sinfonia, o Artista Magico dará principio aos seus trabalhos Phisicos pela seguinte ordem:

PRIMEIRA PARTE.

1.ª Não se necessita de Oculos.
2.ª O copo de vinho ou a operação magica.
3.ª O mestre cosinheiro metido a comfeiteiro.

SEGUNDA PARTE.

1.ª O Cofre de cristal, ou as moedas viajantes.
2.ª O mestre chapeleiro por difficuldades.
3.ª A Ortença, Flôr do Feiticeiro.

TERCEIRA PARTE.

1.ª Os anneis aérios.
2.ª A Grinalda de rozas, ou as cartas enanimadas.

Ilustração 4 - Jornal-Estrella do Amazonas: Manaus-14/04/1858.

[81] JORNAL ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 05 de nov. 1862 *apud* PASCOA, Márcio. *A Vida Musical em Manaus na época da borracha. (1850-1910).* Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 1997, p.118.

O cartaz assim completa seu anúncio:

> 3- A vella discreta, ou o segredo descoberto.
>
> O artista não tem olhado as despesas, para o bom desempenho das sortes que tem annunciado, assim como tem procurado o bom commodo das pessoas que tem honrado com sua protecção.
> O mesmo faz sciente aos chefes de família que os camarotes se achão com mais commodidade e divedidos a taboas para não evitar desgostos que poderão haver. Os preços dos bilhetes são os do costume, os quais achão-se a venda à porta do mesmo theatro. Prucibiar as 8 e ½ hora.

Tudo indica, até o momento, ser o anúncio mais antigo sobre representações em teatros no Estado do Amazonas. À primeira vista, o espetáculo apresentado era uma mistura de aspectos simplórios e estranhos[82]. No entanto, se a mágica hoje está ligada, muitas vezes, às apresentações circenses, no século XIX ela estava vinculada também ao teatro. Não havia nada mais "moderno" naquele momento do que as apresentações mágicas, e elas tornaram-se verdadeira febre nos espaços teatrais daquele período. Diferentemente da *magia*, a mágica, o ilusionismo, ou espetáculos de predestinação, possuíam para sua excecução uma explicação perfeitamente lógica. Por isso, num período em que a razão tornava-se símbolo do século, a mágica como espetáculo tornara-se muito atrativa. No século XIX, o "desconhecido" estava sendo domesticado pela lógica, pela razão, pelos estudos da engenharia mecânica, da física, da química e da eletricidade. Elementos que muitas vezes serviam de base para os espetáculos mágicos, prestando um poderoso auxílio a sua realização.

De qualquer forma, a platéia sabia antecipadamente que não passava de divertimento, e não causavam "indignação" a ninguém os espetáculos de ilusionismo. A moderna mentalidade não permitia que a figura do mágico se revestisse de falsos poderes sobrenaturais. Não que a mágica tenha se iniciado naquele momento, na verdade ela existia desde a Grécia Antiga. Porém, foi nessa época que a mágica se profissionalizou, surgindo, no século XIX, grandes mágicos, como Houdini. Assim, os espetáculos de ilusionismo tornaram-se muito populares e constantes, a ponto de ficarem independentes de outras apresentações a ele vinculadas. Antes atrelada aos espetáculos circenses, a mágica tornou-se independente e se ligou ao teatro, sendo apresentada nas salas teatrais para um público certo. Embora as apresentações coletivas, ou seja, acompanhadas das companhias de variedades, não desaparecessem, chamavam a atenção as apresentações individuais de mágica.

É possível que o espetáculo em questão, apresentado na cidade de Manaus, não possuísse toda uma complexidade na utilização de elementos modernos (como a eletricidade

[82] Sobre a aceitação do público perante um espetáculo considerado simplório aos nossos olhos, ver também o subcapítulo intitulado : " Nos Arvoredos de Diana": Pescas, piqueniques, banhos, a cultura e os lazeres locais.

ou a engenharia mecânica) em suas tarefas. Talvez, fosse efetivado apenas com truques e ligeirezas nas mãos, causando "efeitos mágicos"; mas o responsável pelo espetáculo não deixava de destacar que seus trabalhos eram "*phizicos*". Além disso, já se propunha essa busca por espetáculos de ilusionismo comum naquele período, em uma longínqua cidade como Manaus.

Não sabemos de quantas pessoas se valia o espetáculo. Talvez, a chegada de uma companhia de atores fosse ainda um custo alto para uma trupe de artistas, visto que não havia patrocínio para realizações teatrais por parte do governo da província. Assim, é possível que espetáculos individuais, como os de mágica, fossem mais condizentes de se realizarem. Porém, ao mesmo tempo, havia uma bela sinfonia finalizando o espetáculo. Seriam artistas locais?

No entanto, por mais que a intenção do espetáculo fosse a de traduzir conteúdos que procuravam se sintonizar com a modernidade, "Manaus sempre iria ficar atrás" do que acontecia na corte e nas principais cidades da província, referente ao teatro, como a chegada da ópera, e do teatro de revista que ocorreu apenas em fins do século XIX. Mas, de qualquer forma, só a vinda de um artista a tão longe província já demonstrava os sintomas dessa busca pelo moderno.

Desse modo, podemos nos deter em outros aspectos do cartaz que nos traduzem importantes informações. Primeiro é a preocupação com a divisão interna do teatro. Era separado em camarotes através de tábuas para maior comodidade do público, para evitar "desgostos" aos chefes de família. O chamado "desgosto" pelo cronista do jornal seriam possíveis brigas entre a platéia? Ou significava modos não-educados por parte de uma parcela do público, ocasionando incômodos aos chefes de famílias. As brigas dentro do teatro nos períodos Imperial e Regencial eram constantes. Em Manaus, nos teatros antes da construção do Teatro Amazonas, encontramos algumas desavenças. Era necessária a presença da polícia para evitar conflitos, pois não eram incomuns, em centros maiores como a capital do Império, mortes, tiros e facadas. Essas atitudes dos espectadores eram contrárias ao ideal pedagógico do teatro.

Os motivos de tais brigas iam desde desavenças políticas, pessoais, até rixa pela escolha de uma atriz em detrimento de outra, dividindo a platéia. É possível também que tal aviso fosse uma tentativa de separar o que o viajante alemão chamou de "boa sociedade", isto é, branca, com algum recurso financeiro, de outras camadas sociais, assim não tão "nobres" (indígenas e mestiços que realizavam inúmeras atividades para sobreviver). Porque, embora anos mais tarde já houvesse relatos nos jornais, demonstrando que indígenas e ribeirinhos não

participavam mais de bailes e apresentações teatrais, é pouco provável que nesse tipo de "teatro inicial" tal situação não ocorresse. Mesmo porque em outras províncias negros e mulatos se misturavam à elite dentro do teatro. Entretanto, percebe-se que o teatro era dividido entre uma platéia masculina e uma feminina. Essa questão é recorrente nas platéias da época, para se evitarem olhares mais furtivos sobre as moças de família. Até o século XVIII, era comum no teatro só os homens ficarem na platéia, sentando-se em bancos. Os camarotes eram restritos às damas, que ficavam ocultas por cortinas. Somente no século XIX essa realidade iria mudar e por isso novos motivos de brigas acabariam por surgir[83]. Assim, o teatro tornou-se um bom modo de socialização fora a Igreja. Eram locais de encontros para se ver e ser visto, especialmente para uma população feminina, que até então não possuía locais de visibilidade, ainda que de início houvesse uma série de empecilhos, impedindo o contato entre homens e mulheres.

Podemos analisar que a divisão interna no teatro, separando gêneros e classes sociais, remete a Michel Foucault, quando o filósofo analisa que, desde o final do século XVIII, a arquitetura não expressava somente o poder do rei ou da divindade, mas também passa a ter a função de organizar o espaço interno dos edifícios para alcançar objetivos sócios econômicos. As casas, por exemplo, principalmente as casas operárias, tinham o espaço determinado e separado entre cozinha, sala de jantar e quartos. Para Foucault, a história dos espaços pode ser traduzida também como história dos poderes, no caso do teatro, a separação interna expõe a clara necessidade de separar as classes e os gêneros[84].

Ainda mais o teatro que, intencionalmente, ou não, era um espaço que unia diferentes camadas sociais, homens e mulheres, em um período que, pelo menos no Brasil, isso era novidade e, por conseqüência, um perigo. Sendo o teatro um espaço de efervescência e de encontro social e cultural, de tal modo que, como veremos a seguir, pode ser considerado um local onde conflitos e brigas em seu interior, eram comuns ocorrerem, havendo a necessidade de controlá-lo, e a divisão dos espaços realizava essa função.

Devemos esclarecer então que o espaço teatral era destinado também a uma população de baixo poder aquisitivo – isso ocorria até na Europa. Aqui vale um comentário: Provavelmente, muitos viajantes, ou parte da população considerada branca de Manaus via como índios, aqueles que não se consideravam como tal. A mistura de pessoas na platéia envolvia não só as diversas classes sociais, mas também as diferentes raças: índios, mamelucos e até escravos negros nos teatros. Essa questão de muitos habitantes não se

[83] SOUZA. *Op. cit.,* p.134.
[84] FOUCAULT, Michel. *Microfisica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, pp.211-212.

considerarem índios, mas aos olhos dos viajantes, ou da população branca local serem considerados nativos, fica mais clara nos modos como se comportavam nos bailes, e a maneira de se vestirem, procurando se sintonizar com os modelos europeus, embora possuíssem pele morena como descreve Agassiz.[85]. A separação da população nos espaços de socialização parece que se efetivou mais concretamente em meados da década de 70.

Até esse período, as camadas sociais de Manaus participavam e se misturavam nos poucos locais de sociabilidades existentes. Isso ficou claro nos inúmeros relatos dos viajantes que descreveram as formas de lazer local. Isto ocorria porque uma sociedade pequena, isolada territorialmente, como Manaus da época, os valores básicos e os símbolos que expressavam esses valores eram compartilhados mais ou menos da mesma forma pelos diferentes domínios sociais. Porém, essa combinação não era realizada, muitas vezes, de modo apaziguador, como se poderia esperar, e como fora descrita por esses mesmos viajantes. Em alguns momentos, essa mistura não era bem-vista aos olhos de algumas pessoas aqui residentes, como fica claro no *Jornal Estrella do Amazonas* de 19 de janeiro de 1859:

> Consta que um personagem desta cidade dissera a corpo militar na véspera do baile dado a S. Exa, que não levava sua família para não mistura-la com as f ..... de Manaus!
> A essa gente injuria se responde unicamente com o desapontamento que teve o dito personagem, vendo comparecer todas as principaes famílias aqui residentes, algumas das quaes muito distinctas pela nobreza de seu nascimento, e fina educação, e que não soffrerão quebra em sua dignidade, concorrendo com as famílias honestas, com quanto algumas menos graduadas, e menos abastadas da província. Não pize para não ser pizado: conselho do manauense offendido[86].

E, ainda não satisfeito, o cronista do jornal termina com a seguinte frase: "O orgulho mao cabido torna-se mais ridículo que odioso!".

Podemos também destacar, no periódico, o horário da apresentação realizada à noite. É claro que Manaus ainda nesse período era um lugarejo calmo e silencioso, e é exatamente por isso que o horário da apresentação nos chama a atenção.

De acordo com os relatórios e as falas dos governadores da província do Amazonas, foi somente em 2 de setembro de1856 que ocorreu a efetivação da compra de 25 lampiões para realizar a iluminação pública da cidade. Mesmo assim, de acordo com o governador do referido ano, era necessário comprar mais 25 lampiões para que a cidade pudesse ficar "soffrivelmente iluminada"[87]. Porém, um ano depois, por falta de gás líquido, o funcionamento dos lampiões ainda não tinha se concretizado. Talvez tal projeto pudesse ser

[85] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.174.
[86] JORNAL ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 19 jan. 1859.
[87] Falla dirigida à assembléia legislativa provincial do Amazonas em 1º de outubro de 1857 pelo presidente da província Ângelo Tomaz do Amaral.

colocado em prática em 8 de agosto do ano de 1858; até lá a "cidade ia ficando às escuras". E mais uma vez a reclamação de que o número de lampiões era insuficiente para abastecer a iluminação pública da cidade foi verificado também pelo então governador Francisco José Furtado. Dessa forma, anos mais tarde, esse problema da iluminação ainda não tinha sido resolvido e, parcialmente, cabia à lua a responsabilidade pela iluminação pública da cidade, dependendo de sua aparição os lampiões serem ou não acesos. Isso fica claro no *Jornal Amazonas* de 2 de abril de 1870:

> Em virtude que me deu a autorização 184, artigo 6 & 4, mandei annunciar pela thesouraria provincial o contracto da illuminação desta capital. [...] As principaes condições desse contracto são:
> Sessenta lampiões à kerosene distribuídos pelos lugares que forem marcados dentro dos limites urbanos da capital [...] serão acessos os lampiões meia hora depois do sol posto e se conservará assim até as cinco da manhã, excepto nas noutes de luar em que durante acesos os lampiões até meia hora depois da saída da lua. [...]

Mesmo assim, com a fraca ou nenhuma iluminação da cidade, os espetáculos teatrais e outros lazeres como bailes eram realizados à noite, como convinha a toda cidade considerada moderna. Não era porque em Manaus faltavam alguns lampiões que tal modelo não seria seguido.

Nos relatos dos viajantes, há a descrição de bailes noturnos. Os bailes, como já foram descritos, também eram muito esperados pela sedenta população local, ávida por essa "espécie de lazer" considerado moderno e mundano. Elizabeth Agassiz faz um breve relato sobre a "aventura" de tal incursão. Ela relata um baile em homenagem ao Sr. Tavares, que foi realizado no *Palácio,* a moradia do então presidente da província do Amazonas na época. Agassiz acha graça de tão pomposo nome pertencer a uma modesta e pequena casa.

A noite escura e sem luar não favoreceu a perambulação da população pelas ruas esburacadas e desniveladas da cidade. Como carruagens não existiam, a única forma de chegar ao local esperado era se aventurar pelas ruelas: "os grupos, na hora marcada, corriam pelas ruas, iluminadas por lanternas na mão, aqui e ali, pelo caminho, via-se num canto de rua, surgir do escuro uma toalete de baile, saltando com cuidado por cima de poças de lama". Para a surpresa de Elizabeth Agassiz, embora a empreitada não tenha sido fácil, as vestimentas femininas chegaram sem grande estrago ao tão sonhado baile, não possuindo quase nenhuma mancha de lama. A variedade de nobres tecidos, como sedas e cetins, musselinas e lãs, além dos modelos, impressionaram a viajante. Havia convidados de todos os tipos: negros, brancos e "as cores acobreadas dos índios e mestiços" [88]. Provavelmente era

[88] AGASSIZ, *Op.cit*., p.174.

dessa forma que as pessoas se dirigiam à apresentação de teatro na época, com lanternas na mão. Os moradores não deveriam poupar esforços para assistir ao espetáculo[89].

Assim, se observarmos, no anúncio da apresentação teatral está dito: "[...] o preço dos bilhetes são os do costume". Isso pode significar que a população manauara já estaria familiarizada com as apresentações. Até quando esse costume era comum? Através da procura de uma série de documentos, é praticamente impossível analisar tal procedimento. Numa cidade quase toda de analfabetos [90] e sem muitos meios de socialização ou divertimento, a não ser as festas religiosas, o teatro era sem dúvida o centro das atenções.

Isso pode ser confirmado quando o viajante Alfred Russel Wallace (1848-1852) descreve que as missas aos domingos eram esperadas pela população de Manaus com grande regozijo. Era nesse momento que ele observava a "elite" vestir-se da forma mais luxuosa, trajando suas melhores roupas. As mulheres usavam seus belos vestidos, com gazes e musselinas francesas. Em compensação, se os chapéus iriam ser a "febre" da moda nos fins do século XIX, aqui elas ainda o dispensavam, usando apenas flores nos cabelos. Os homens, por sua vez, passavam a trajar finos e elegantes ternos que, pela descrição do viajante, não se assemelhavam aos trajes corriqueiros que usavam durante a semana, quando ficavam de mangas de camisa em um imundo armazém[91]. E, realmente, se recorrermos aos periódicos da época, a venda de finas roupas era comum para as festividades religiosas.

> Para Páscoa
> Na loja dos Braguinhas, na praça da Imperatriz, tem a venda, chegados ultimamente no vapôr Tapajós; lindos corpetes de crepe com folhas para vestidos, denominados -

[89] É interessante Agassiz reforçar que todos deveriam andar á pé, pois carruagens não existiam. Antes da entrada do automóvel, as carruagens de quatro rodas iriam substituir o cavalo e o palanquim no transporte de pessoas pela cidade. Isto já ocorria na corte, mas Manaus não possuía uma mínima estrutura física de calçamento para abranger o trânsito de carruagens. (Baseado na leitura de FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, de Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p.574.)

[90] Richard Morse descreve que, até meados do século XIX, as estatísticas populacionais disponíveis em fontes impressas eram raras e imprecisas no Brasil. O Amazonas não ficava distante dessa realidade. Em relação ao nível educacional da população amazonense, não havia censo demográfico específico. Os próprios governadores de província reclamavam muitas vezes da falta de dados específicos da sociedade amazonense, o que fica claro é que os colégios e as escolas eram locais pouco visitados pelas crianças. Os problemas iam desde questões estruturais, como falta de verbas e professores, até o estilo de vida da criança indígena, que não se adaptava ao ensino público. De acordo com a pesquisadora Maria Luiza Ugarte Pinheiro pouco mais de 1% da população de Manaus estava matriculada em escolas, seguindo a média nacional. PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas* (*1880-1920*) Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo-PUC, 2001, p.33. Além disso, o viajante Avé-Lallemant descreve que, ao ir visitar a casa do negociante e major da guarda nacional Senhor Tapajós, que tinha ao todo 14 filhos, os pais preocupados com a educação de seus filhos instruíam-nos como podiam; aprendiam música em casa, e estudavam francês e italiano, porém "tudo através de infinitas dificuldades." (AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p.104)

[91] WALLACE, Russel Alfred. *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, p.201.

> Eugenia Imperatriz - de lã e seda, de cambraia com flores de seda [...] para senhoras colletes de espartilho, enfeites de pluma para penteado [92].

E, assim, havia inúmeros anúncios para a festa do Espírito Santo, Páscoa, Natal etc. As festas religiosas, no entanto, eram acompanhadas de pequenas distrações nada *sagradas*: a festa de São Sebastião, realizada em 1º de outubro de 1876, iniciava-se desta forma: "No centro da praça o interessante pão de cocagne, no topo do qual estará um premio destinado ao ousado que lá for tira-lo. Também estará um pato-enterrado com a cabeça de fora, para ser entregue à quem com olhos vendados, o matar[93]".

Esse tipo de descrição era comum nos jornais, principalmente a partir da década de setenta, visto que os periódicos do século XIX, referentes à década de sessenta e cinqüenta, pelo menos na cidade de Manaus, eram raros nos locais de pesquisa da cidade. Era, então, de se esperar que um espetáculo de teatro fosse recebido com alegria pela população da região, visto que a ida às missas e cerimônias religiosas era aguardada com inquietação por parte da população.

No entanto, essas mudanças se processavam em nosso país, e especificamente em Manaus, de maneira aparente, vistas nas roupas, nos modos de portar, nos espetáculos teatrais. Embora houvesse modificações na estrutura econômica e social, prevalecia ainda uma grande distância de um ideal civilizador e modernizador diante da realidade local. Isso persistia na escravidão do negro, na exploração do indígena e na estrutura da sociedade, que era hierarquizada, violenta e desigual. De acordo com Lílian Scwarcz residia a grande contradição: como formar a imagem de uma nação civilizada e constitucional? Como inserir os negros e índios nesse projeto? Essa foi uma questão recorrente durante todo o período e, em fins do século XIX, as teorias biológicas e climáticas só iriam aumentar ainda mais a concepção de inferioridade em relação à Europa[94].

****

[92] ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 08 abr. 1857.
[93] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 29 out. 1876.
[94] Renato Ortiz descreve que o racismo científico tornou-se freqüente nos debates políticos e culturais em fins do século XIX. As teorias propagadas, por exemplo, por Nina Rodrigues e Silvio Romero afirmavam que a mestiçagem do negro e do índio junto com o branco seria a solução para que o país escapasse de um futuro baseado na barbárie e no atraso. Embora o mestiço fosse o produto do cruzamento de raças desiguais, encerrando assim nele mesmo todo o tipo de defeitos, apatia e desequilíbrio moral, o ideal nacional estaria no futuro, uma utopia no qual haveria o branqueamento da sociedade brasileira. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998, pp.20-21.

Capítulo II . O TEATRO DA FLORESTA

2.1. "Nos Arvoredos de Diana": Pescas, piqueniques, banhos, a cultura e os lazeres locais.

Se o ideal do teatro era de transmitir um lazer erudito e letrado, baseado na cultura de origem européia, é importante averiguarmos como se processava os costumes locais nesse período. Em Manaus, na metade do século XIX, as apresentações teatrais eram ainda incomuns, tornando-se um pouco mais corriqueiras somente a partir da construção do teatro *Variedade Comica* em fins de 1860. Dessa forma, os lazeres muitas vezes estavam ligados à cultura indígena ou havia a mistura de costumes locais e estrangeiros as festas regionais. Ainda prevalecia, nos modos de se portar e nos lazeres diários, a cultura nativa, já que não existia a preocupação com horários fixos de descanso e trabalho. Percebemos que Manaus tinha ainda a natureza como referência para inúmeras atividades, tais como a edificação de pequenas construções, a formação e o crescimento das cidades e a contagem do tempo. A vida da população seguia esse ritmo. As tarefas e os lazeres com horário marcado pelo relógio e controlado pelo empregador ainda não existiam. No Brasil Imperial e especificamente em Manaus, a contagem do tempo regular feita pelo relógio era ainda uma realidade distante; a sua existência não era negada, principalmente por uma "elite" representada por um cronista do jornal *Estrella do Amazonas* que descreve o ritmo lento e despreocupado da natureza que ainda prevalecia na apuração do tempo. Assim está escrito no periódico *Estrella do Amazonas* de 3 de outubro de 1860:

> O relógio das cidades é o sino que do alto da torre diz quando o povo deve despertar, e lhe annunciar a hora do repouso e do silencio. [...] O sol é o relógio do pobre e de todos, [...] é o relógio sem ponteiro e sem cordas que trabalha sempre, e que anda só porque Deus o collocou no espaço. [...] A natureza toda é um relógio, que marca a queda dos impérios, a morte das gerações [...] O relógio do organismo é o coração, onde o sangue marca o movimento da vida[95].

Conseqüentemente, a viajante Agassiz percebe essa pouca preocupação do tempo entre os brasileiros ao narrar sua partida da cidade de Manaus. Dessa forma, descreve: "[...] com exatidão militar, levantamos ancora às cinco horas, justamente no minuto marcado". Demonstrando orgulho de sua pontualidade, ela completa que, foi com grande desânimo que oficiais da Guarda Nacional, que não esperavam tal exatidão, tiveram que se antecipar e apresentar suas homenagens ao presidente. Na hora fixada para o embarque, a viajante

[95] ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 03 out. 1860.

assegura que, por não existir essa preocupação com o rigor das horas: "No Brasil, pode-se com toda segurança supor que as coisas estão sempre em atraso"[96].

Como a cultura local ainda vigorava, banhos em igarapés eram realizados por distintas famílias. Os cavalheiros e também senhoras respeitáveis passavam, muitas vezes, as horas mais quentes do dia em revigorantes cascatas cristalinas. Piqueniques pelos arredores da cidade eram atividades também costumeiras. Bates (1848-1859) descreve que famílias inteiras tinham o costume de realizar piqueniques pelos arvoredos, a pesca e a caça, o descanso nas redes, nas matas, eram atividades comuns entre os habitantes.



Ilustração 5 – Manaus em 1847, com características rurais, após um dia de trabalho seus habitantes descansavam na relva. Foto de (Jorge Herrán) acervo do Museu Amazônico.

Compunham o quadro de diversão, as conversas com vizinhos e amigos, esse último hábito era inclusive condenado pelos viajantes e muito praticado pela rara população branca da cidade, além é claro, das festas religiosas.

[96] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.187.

Em relação as festas religiosas Agassiz faz uma breve descrição sobre as cerimônias dos índios, especificamente o Natal. Analisa que os índios celebravam o Natal de "modo encantador". Ao anoitecer, os nativos, em canoas iluminadas por tochas, saíam das aldeias do lago Januari para Manaus; nessa embarcação havia a imagem de Nossa Senhora e de Santa Rosália. Chegando a Manaus, juntavam-se à procissão. As mulheres, vestidas de branco, possuíam flores nos cabelos, e as imagens eram depositadas nas igrejas, lá ficando por toda a semana do Natal. Mais tarde, à meia-noite, celebrava-se uma tradicional cerimônia católica e na igreja a maior parte era composta de índios[97].

Porém é o viajante Henry Walter Bates que descreve "um outro lado" das cerimônias religiosas, ao averiguar também as comemorações natalinas na cidade de Manaus. O cerimonial iniciava-se de manhã com as senhoras e as moças do lugar, trajando blusas brancas e vistosas, saias de chita estampada, que seguiam pela cidade até chegar à igreja a fim de chamarem os "mordomos", cuja função era ajudar o "juiz" da festa. Cada mordomo segurava uma comprida vara branca envolta em fitas coloridas. Crianças participavam da procissão cobertas, como ele mesmo diz, de grotescos enfeites. As índias mais idosas iam à frente levando o "sairé", que consistia num trançado de cipó semicircular recoberto de tecido de algodão e incrustado de pedaços de espelho e enfeites semelhantes. Ao cantarem um hino monótono na língua tupi, elas agitavam a tal peça. De acordo com Bates, o "sairé" não passava de um engodo o qual os jesuítas, em tempos passados, usavam para atrair os indígenas às cerimônias, pois os nativos eram seduzidos pelos espelhos e enfeites que o compunham. Por outro lado, os negros possuíam também seu devoto, que era São Benedito, e faziam uma festa à parte. Passavam a noite inteira cantando e dançando ao compasso de um tambor chamado gambá e do caracaxá[98].

Para Bates, o som da música era enfadonho, assim como as danças, embora, conforme ele mesmo dizia: "[...] continuavam noite adentro com inexaurível vigor". Após o cerimonial religioso, o povo se entregava às festas cobertas de folguedos, bebidas e danças. Em relação às danças, o viajante observa que os índios não dançavam, pois as morenas mais bonitas do lugar já tinham sido atraídas pelos brancos e mamelucos. Contudo, Bates descreve que a bebedeira tomava conta do ambiente. Os índios e os negros se entregavam ao álcool e justificavam tal procedimento dizendo que " [...] os brancos também estavam se embriagando do outro lado da cidade" ; e o viajante confirma: "[...] o que era pura verdade"[99].

[97] Idem, p.199.
[98] BATES. *Op. cit.*, p.123.
[99] *Idem,* pp. 123-124.

Robert Avé-Lallemant faz também um interessante relato sobre as festas de São Pedro e São Paulo. Realizadas à noite, elas envolviam uma grande multidão, e a procissão era iluminada com alguns archotes. Havia um casal que chamou a atenção do viajante: iam de trajes indígenas e a roupa da mulher era por demais curta, "[...] capaz de fazer uma platéia de Paris, ou Berlim vir abaixo" . Diante deles, prostrava-se o pajé e defronte um boi de grandes dimensões, na verdade um boneco – a partir desse ponto há toda uma descrição da dança do boi, com batuques e danças. Avé-Lallemant analisa que sem dúvida houve a introdução nas festas católicas de um cortejo pagão[100].

Fora as festas religiosas, Agassiz descreve as danças. Destaca uma quadrilha realizada de modo espontâneo pelas moças índias; sem nenhuma organização elas resolviam ali mesmo, na relva, realizar a tal dança. A viajante assim comenta: "[...] embora a civilização tenha misturado seus costumes aos indígenas, havia ainda nos movimentos delas muitos dos gestos nativos, e essa dança convencional perdeu um pouco de seu caráter artificial". O grupo resolveu entrar na casa e continuar a dança e os cantos, homens e mulheres sentados no chão riam e fumavam com o mesmo prazer. Neste ponto lhe chama a atenção que o uso do fumo não se limitava aos homens e às mulheres de classe inferior. E, ainda, observa que não só no Amazonas, mas no interior das outras províncias, se fazia uso do fumo, que não se limitava apenas a gente comum, mas às senhoras que, nas horas vagas do seu cotidiano, balançavam-se com o fumo a boca, nas redes, durante as horas quentes do dia[101].

Sobre as descrições das festas religiosas e dos folguedos populares, nesse período, sem dúvida, verificamos que as melhores fontes são os relatos dos viajantes, que estiveram em Manaus em metade do século XIX, mais do que os periódicos, os quais, sobre esse assunto, são muito limitados em detalhes. Já os relatos são ricos em pormenores sobre as paisagens e os costumes da população da região por onde excursionaram os viajantes – esta literatura não se preocupou exclusivamente em descrever aspectos geológicos, zoológicos ou botânicos do Brasil. Agassiz, Wallace, Avé-Lallemant, dentre outros, deram um tom encantador aos seus relatos, levando o leitor a imaginar todo o cotidiano da viagem.

Se ampliarmos nosso foco para outras cidades e lugarejos da região Norte, além da cidade de Manaus, poderemos recolher descrições preciosas. O viajante Wallace narra, por exemplo, os hábitos dos negros em uma ilha chamada Mexiana, que se localizava próximo à ilha de Marajó. Naquele local, toda a população consistia em umas quarenta pessoas, e o restante era composta de uns vinte negros, que trabalhavam em uma fazenda. Aos olhos de

[100] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* pp.106-107-108-109.
[101] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.169.

Wallace, os escravos negros eram mais receptivos, ao contrário dos índios, que sempre aparentavam apatia. À noite gostavam de cantar e tocar em seus casebres um instrumento rústico tipo uma viola primitiva, que, para Wallace, produzia uma música enfadonha. Às vezes tal atividade, juntamente com as danças, eram realizadas até altas horas. Nas noites de sábado, os negros se entregavam aos ofícios religiosos em um cômodo à maneira de uma capela com um altar, onde se encontrava o menino Jesus e a Virgem. A cerimônia e as rezas se efetivavam com grande fervor embora não compreendessem uma só palavra do que diziam[102].

Walter Bates narra também sua estadia em Catuá e analisa que, todas as noites, os jovens se reuniam na praia e danças e jogos se prolongavam por horas a fio, e a aguardente era comum. As moças mestiças aparentavam extrema timidez, mas não inocência, pois muitas possuíam filhos antes do casamento. Os jogos e as danças eram realizados perto dos ranchos, onde os mais respeitáveis cidadãos de Ega ficavam sentados em suas redes fumando cachimbos e se distraindo com as brincadeiras, juntamente com suas esposas e filhas. Havia também jogos como pira-puracéia, ou dança do peixe, um dos jogos primitivos indígenas. Este último consistia de uma intricada dança acompanhada de música que terminava em uma espécie de pique-pega[103].

O que percebemos é que os relatos dos viajantes variam entre um tom científico e técnico da descrição dos seres e da geografia dos lugares e que, ao mesmo tempo, havia o vivo interesse em descrever o cotidiano dos nativos e da população aqui residente. Essa mistura de estilos ocorria, pois havia o empenho de que a leitura atingisse um maior público leitor e não ficasse apenas restrita ao meio cientifico.

Por outro lado, em relação aos banhos públicos descritos pelos viajantes e realizados pelos habitantes de Manaus, notamos que esse hábito, o qual, primeiramente, nos parece simplório, fornece, ao contrário, importantes informações. Para completar, é o médico e viajante alemão Robert Avé-Lallemant que descreve Manaus como uma bucólica cidade e relata de modo quase onírico esses banhos públicos:

> Manaus está na verdade lindamente situada. As ruas da cidade, se é que se pode falar de ruas ou duma cidade, consistem em meros lanços, términos, esquinas e interrupções. Sobe-se e desce-se. Quase por toda parte, o largo, tranqüilo e escuro rio, em baixo, ou segue-se por um caminho, descendo, para atravessar, por uma modesta ponte de madeira, um igarapé, tão escuro quanto o próprio rio negro [...]. Nenhuma correnteza encrespa a superfície negra, [...] como um espelho, até que a superfície treme, e a plácida imagem começa a alegre dança das ondas. Um bando

[102] WALLACE. *Op. cit.,* pp.67-68.
[103] BATES, *Op. cit.,* pp.243-244.

> de meninos fuscos de tapuias, banhando-se, entraram de repente na água, ou algumas sereias escuras saíram, nadando e rindo, da mata nas margens [...][104].

As populações indígenas que freqüentavam as "termas" muitas vezes nadavam nuas nas piscinas naturais. Usavam também esses maravilhosos braços de rios para abastecerem a cidade, lavar roupas e realizar o cozimento dos alimentos. Seus habitantes, no final da tarde, recolhiam potes de barro e os enchiam com águas cristalinas. Além disso, os rios serviam de excelentes locais de pesca. Desse modo, tal atividade era um modo de lazer e sobrevivência da população. A pesca praticada pelos nativos e por uma pequena elite local era uma das atividades preferidas dos habitantes. Agassiz relata uma dessas pescarias feitas a convite de seu vizinho e amigo Dr. Romualdo e seu amigo João da Cunha. Descreve a beleza e a fartura da pesca, a extrema habilidade dos índios para realizarem tal atividade e como o Senhor da Cunha, um apaixonado por pescaria, "[...] entra dentro d'água junto com os índios e se dedica a tal atividade com o mesmo ardor dos naturais da terra" . Assim, a vida na cidade girava em torno dos rios e igarapés que a cercava, como apresenta Agassiz : "[...] dava eu meu passeio habitual pela floresta vizinha de nossa casa, à beira de um igarapé, teatro habitual de quase todas as cenas de vida exterior". Era nos igarapés que os tipos humanos se reuniam: os pescadores, os apanhadores de tartaruga, as lavadeiras e os banhistas. Além disso, os pescadores indígenas não se constrangiam ao realizar tal atividade nus em cima das árvores [105].

O hábito de tomar banho despido em igarapés e rios nos arredores da cidade era praticado inclusive pela elite da região. Demorou ainda algumas décadas para que esse costume fosse condenado e excluído da tradição dos habitantes da cidade. Mas hábitos são difíceis de serem retirados do cotidiano. No relatório do governador da província do Amazonas, Dr. Ernesto Adolpho de Vasconcelos Chaves, já décadas depois do período descrito, o brigadeiro João Brígido dos Santos, promotor público da comarca da capital, foi preso pelos próprios soldados por tomar banho nu.

Percebemos, então, que nesse período, isto é, em meados de 1880, os banhos (se realizados sem vestimenta adequada) já estavam proibidos. Pois assim está no código de postura de 1893, capítulo VII, artigo 13, página 25, no qual lemos o seguinte: "São proibhidos os banhos de dia nos igarapés e litoral d'esta cidade ou em qualquer logar publico

[104] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p.101.
[105] AGASSIZ. *Op. cit.,* pp. 75,127,138.

sem estar a pessoa vestida de modo a não offender à moral publica, sob pena de 20$000 mil réis de multa ou quatro dias de prisão[106]".

Era um alto oficial ainda não havia conseguido se "livrar do hábito de tomar banhos públicos", e foram exatamente seus soldados que o denunciam[107]. Um alto funcionário do Estado Imperial, nadando nu pelas termas da cidade, pode parecer estranho à primeira vista. Todavia, nem mesmo os membros da chamada elite política, que ocupavam cargos de destaque e função pública importante, possuíam uma instrução normativa fundamentada no ensino das letras, com base em hábitos culturais europeus. Muitos juízes de paz, de acordo com o então governador da província do Pará, em 1838, não sabiam ler nem escrever. [108] Isso pode, em parte, explicar como um membro da elite, em quase fins do XIX, ainda tivesse o gosto de tomar banho em igarapés, comprovando que os hábitos e costumes indígenas ainda dominavam a região nesse período.

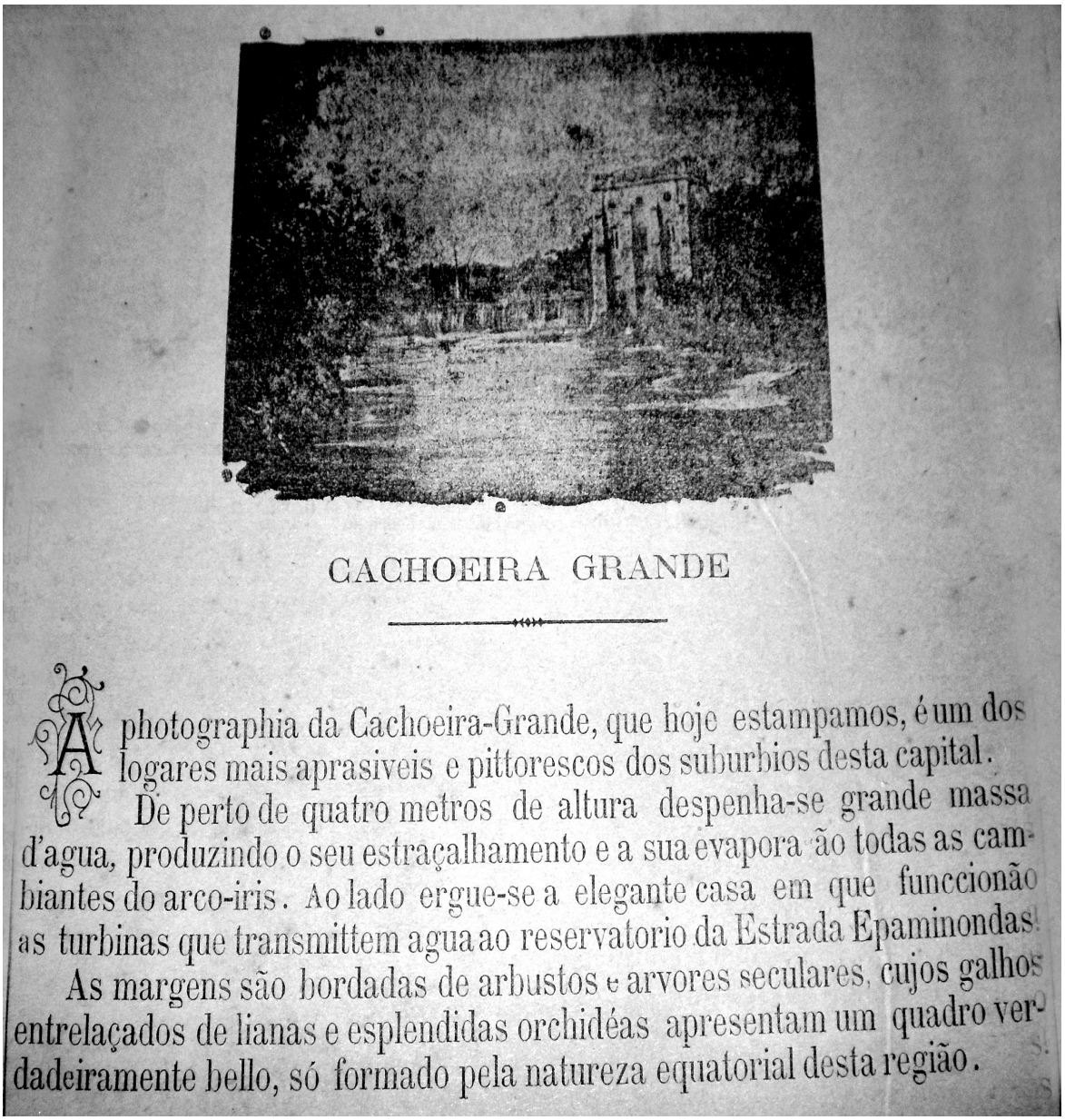
Com certeza, se houvesse uma instrução tradicional, baseada na cultura européia, não existiria esse costume. Além disso, muitos daqueles pertencentes a uma elite eram de origem portuguesa, que, como ficará claro adiante, não era afeita a ocupações intelectuais.

Segundo Agassiz, os habitantes da Barra não só se utilizavam dos banhos como se orgulhavam de tê-los pelos arredores da cidade. Na ilustração seguinte o folhetista do jornal descreve os arredores de Manaus e seu tom de altivez em relação a natureza amazonense é evidente. Isso quer dizer que, longe de parecer um hábito condenável e nada civilizado, os moradores se gabavam de "possuir" tão bela paisagem para o desfrute de todos os moradores.

Comer ao ar livre e gozar dos prazeres campestres era uma diversão corriqueira, usual e recomendada. Podemos observar o valor desses lazeres na descrição de um determinado local chamado *Cascatinha*:

> [...] Desembarcamos aí e, entrando por entre as árvores numa trilha estreita que margeia o igarapé, atingimos as "banheiras", como aqui são chamadas. Nunca uma floresta proporcionou Diana e suas ninfas banhos mais atraentes e bem sombreados. Grandes árvores os cercam de todos os lados; longas cortinas de vegetação os separam uns dos outros, formando numerosas bacias isoladas e discretas, onde a água, de frescor delicioso, saltando de piscina em piscina, vai caindo de uma para outra em pequenas cascatas. Enquanto a cheia do rio, na época das chuvas, não vem inundar e cobrir, por seis meses, essas termas da floresta, os habitantes de Manaus fazem dela o maior uso; nós mesmos não resistimos ao prazer de mergulhar nessa água que atrai[109].

[106] CÓDIGO DE POSTURAS MUNICIPAES-1893. Manaus: Typografia do Amazonas.
[107] Relatório com que o Ex.m Sr. Dr. Ernesto Adolpho de Vasconcelos Chaves, presidente da Província do Amazonas, instalou a 1ª sessão da 18ª legislatura da Assembléia provincial em 25 de março de 1886.
[108] PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas* (*1880-1920*) Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo-PUC, 2001, p.29.
[109] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.158.



CACHOEIRA GRANDE

A photographia da Cachoeira-Grande, que hoje estampamos, é um dos logares mais aprasiveis e pittorescos dos suburbios desta capital.

De perto de quatro metros de altura despenha-se grande massa d'agua, produzindo o seu estraçalhamento e a sua evaporação todas as cambiantes do arco-iris. Ao lado ergue-se a elegante casa em que funccionão as turbinas que transmittem agua ao reservatorio da Estrada Epaminondas.

As margens são bordadas de arbustos e arvores seculares, cujos galhos entrelaçados de lianas e esplendidas orchidéas apresentam um quadro verdadeiramente bello, só formado pela natureza equatorial desta região.

Ilustração 6 – Mesmo já em fins do século XIX, o folhetinista não cessa de elogiar a natureza que envolve a cidade de Manaus. fonte: Jornal Commercio do Amazonas: Manaus, 17/10/1897.

Por outro lado, a vida da população na época não era fácil. Ao contrário da maioria dos governadores da província, o viajante Alfred Russel Wallace nos oferece uma visão diferenciada da população indígena. Observou como os nativos trabalhavam, percebendo que estavam sempre ocupados. A diferença é que suas tarefas não poderiam ser notadas e calculadas, uma vez que não havia mão de obra organizada nos moldes de uma sociedade já com clara divisão de trabalho. Isso, de acordo com o viajante, fazia com que os nativos perdessem muito tempo em tarefas cansativas e desgastantes. Para ele, o principal "pecado" do índio não era sua suposta preguiça, mas sim a falta de organização de tarefas:

> Esta gente parece estar sempre muitíssimo ocupada; entretanto muito pouco de seus serviços aparecem. As mulheres vão arrancar as raízes da mandioca ou de inhame, quando não tem plantações ou colheitas a fazer. [...] Os homens estão sempre ocupados na floresta, ora derrubando mato, para fazer suas roças, ora lavrando madeira, para fazer canoas ou remos, ora aparelhando uma tábua para qualquer outro propósito.
> [...]. Disto resulta que cada um faz tudo que é preciso para si mesmo, mais vagarosamente, com um grande desperdício de trabalho e de tempo. [...] Um índio gasta uma semana inteirinha para abater uma árvore na floresta ou fabricar um objeto qualquer, o que pela divisão do trabalho, poderia ser feito[110] .

Essa visão sobre os indígenas é partilhada por alguns governadores de província do Estado do Amazonas que também observavam terem eles seu labor diário, ficando longe de serem preguiçosos ou indolentes: plantavam, faziam pequenos comércios, realizavam artesanatos; o que ocorria era uma diferenciação no modo de vida e de percepção do tempo e trabalho:

> [...] Os Maués que cultivam o guaraná, que hoje faz a riqueza do Município deste nome, e os mundurucus, que igualmente plantam o guaraná, e são muito trabalhadores, leves e de espirito guerreiro. Também os índios que habitam os rios Uaopés e Içana apresentam alguma indústria, manufaturando redes de mangueiras, bancos e rallos chamados dos – Uaupés – bem como fazem bastante farinha que trazem ao mercado[111].

Porém, se Wallace possui uma visão positiva da sociedade indígena e se, em relação aos banhos nos rios, ou as pescas, os viajantes se mostravam flexíveis e pareciam aceitar tal prática, havia outras formas de lazer mais condenáveis. Na verdade, a principal censura era a recriminação feita pelo mesmo viajante no que se refere ao que ele chama de "os habitantes mais civilizados da Barra" – civilizados, para ele, era a restrita população branca da cidade; dedicados ao comércio, a principal distração para esta parcela da população era beber e realizar pequenos jogos. Outros lazeres mais ilustrados, como a leitura, era fato raro. Outra diversão, esta mais usual, era comentar sobre a vida alheia. Quando, nos fins de semana, os habitantes da região iam à casa uns dos outros para conversar, tinham como assunto principal os escândalos que se acumulavam durante a semana. "Os sentimentos morais em Barra estão reduzido ao mais baixo grau de decadência possível, mais do que em qualquer outra comunidade civilizada[112]".

Exageros à parte, percebe-se que Wallace descreve claramente que "fuxicos", "mexericos" não faziam parte de uma sociedade civilizada. A diversão da "conversa jogada fora", ou da fofoca é observada com críticas pelos viajantes, em contraste com o que poderia ser considerado um lazer ilustrado, como ler um livro e ir ao teatro. Caberia à população

[110] WALLACE. *Op. cit.,* pp. 210-211.
[111] Relatório com que Exm. Sr. Dr. Antônio Epaminondas de Mello entregou a administração da província do Amazonas ao Exm. Sr. Gustavo Adolpho Ramos Ferreira, vice-presidente desta em 24 de junho de 1866.
[112] WALLACE. *Op. cit.,* p. 201.

branca de Manaus dar o exemplo à população nativa do que seria um lazer dito racional. Ver os seus "iguais" brancos absorvidos em conversas, sem pressa, sem preocupação com o tempo, e que, por fim, não tinha nenhuma prática pedagógica, era contrária aos moldes de um lazer civilizado e, por isso mesmo, condenável.

Outro viajante, August Biard, citado pelo pesquisador Otoni Mesquita, fazia crítica semelhante a esse costume: "[...] testemunhavam mexericos e maledicências como nunca se presenciara em outros lugares do mundo[113]". Porém, se observarmos outros viajantes, que estiveram em diferentes províncias do Império, averiguaremos que esse costume não era tão incomum. Saint-Hilaire observa o mesmo hábito na província de Minas Gerais do século XIX, quando foi visitar a decadente cidade de Vila Rica:

> "[...] como as mulheres em Vila Rica são pouco sociáveis como em quase todo o resto da província, não se podem realizar nessa vila reuniões mundanas. O jogo e os prazeres grosseiros e pequenas intrigas constituem as únicas distrações dos habitantes [114]".

O lazer existente na Barra estava ligado, de acordo com a visão dos viajantes, a uma cultura não-erudita. Realmente, conforme a historiadora Maria Luiza Ugarte Pinheiro, a presença da escrita e conseqüentemente da leitura no ambiente cultural amazônico nesse período era raro, fazendo uso dela uma restrita população branca. A sua limitação era maior à medida que se adentrava pelo interior do Estado do Amazonas afastando-se de Belém[115].

A pequena elite letrada existente em Manaus vinha de outras províncias, e chegavam à região com uma educação estruturada, como era o caso dos governadores. Os que aqui nasciam realizavam a instrução fora da província do Amazonas, já que a composição básica da escola pública era deficiente, fazendo com que famílias não poupassem esforços para levar seus filhos, até fora do país, visando à realização dos estudos. Por conseguinte, o ensino particular e pago estava restrito a uma pequena população. Os anúncios sobre aulas de línguas estrangeiras e instrução já eram observados nos periódicos locais em fins da década de 60. No *Jornal Correio de Manáos* de 11 de outubro de 1869, há o anúncio de uma escola particular de instrução primária localizada a Praça de Tamandaré, casa nº 2, da professora Heloísa Monteiro de Castro e Costa; o estudo era realizado das nove da manhã às três da tarde e as disciplinas eram:

---

[113] BIARD, François Auguste. *Dois Anos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1945. apud, MESQUITA, Otoni Moreira de. La Belle Vitrine. *O Mito do Progresso na Refundação de Manaus* (*1890/1900*). Tese de Doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense, 2005, p.122.
[114] HILAIRE. *Op. cit.,* p.74.
[115] PINHEIRO. *Op. cit.,* p.30.

> Leitura desde o alphabeto, escripta, as quatro operações por números inteiros, instrucção moral religiosa, costuras. Para segunda classe: grammatica da língua nacional, analyses oral e escripta, noções d'arithmetica até quebrados inclusivamente, systema métrico decimal, instrucção moral e religiosa, trabalho de lã, crochet e bordados, além deste ensino há o de musica vocal[116].

A cultura letrada só começou a surgir timidamente no Amazonas a partir da década de 70 daquele século. A criação de uma biblioteca pública se iniciou nessa época e possuía pouca duração, já que findou em 1874. Na verdade era uma sala de leitura, que teria a função de se tornar uma biblioteca em um futuro próximo, porém as raras visitas e um acervo ainda restrito fizeram com que ela fechasse e só voltasse a reabrir em 1883. Nessa segunda fase, sua montagem teve atuação direta do então governador José Paranaguá e de ampla mobilização popular, destacando-se a participação de alguns intelectuais locais, como Bento Aranha e Aprígio Martins de Menezes. Isso já demonstrava modificação no quadro da cultura local, pois nessa época a biblioteca contava com amplo acervo e visita periódica de mais de uma centena de pessoas por mês[117]. Embora suas instalações no início possuíssem um caráter improvisado:

> Installa-se hoje a "biblioteca publica provincial do Amazonas" com cerca de quatro mil volumes, e à custa exclusivamente de donativos particulares [...] provisoriamente funciona a biblioteca em um dos consistórios da igreja matriz da conceição, em quanto não for construído um edifício apropriado, para o que vos peço a necessária autorisação[118].

No entanto, no período descrito, meados de 1850 e 1860/70, ainda prevaleciam os lazeres da cultura indígena, que, tanto na visão dos viajantes quanto na de uma incipiente elite local, eram observados como hábitos inferiores e inconvenientes. A forte presença da população indígena na cidade incomodou Agassiz, que ficava constrangida com o aspecto pouco numeroso da população branca. Era necessário, segundo a viajante, que a cidade começasse a se civilizar. Seria imperativa a vinda de maior número de pessoas de etnia branca ao lugarejo, para que tal empreendimento fosse alcançado. Porém, qual não foi sua decepção ao perceber que faltava um comportamento moral aos brancos dessa região. De acordo com a visão de Agassiz um dos motivos para que a população branca fosse tão restrita era que faltava concorrência comercial e financeira entre essa população. Em sua concepção capitalista, era necessário abrir grandes vias fluviais, abolindo todo o entrave à livre navegação do Amazonas para atiçar a ambição e a concorrência entre os que aqui viviam,

[116] JORNAL CORREIO DE MANAÓS. Manaus: 11 out. 1869.
[117] PINHEIRO. *op.cit*., pp.41,42.
[118] Relatório apresentado à assembléia legislativa provincial do Amazonas em 25 de março de 1883 pelo presidente José Lustosa da Cunha Paranaguá.

pois essa realidade já era comum a todos os povos. Contudo, além da população branca ser escassa, faltava-lhe, como ela mesma dizia, *moralidade.* Acrescenta, ainda, que ocorria ali "[...] um estranho fenômeno de uma raça superior recebendo o cunho duma inferior, de uma classe civilizada, adotando os hábitos e rebaixando-se ao nível dos selvagens[119]".

A viajante percebeu que a "aristocracia branca", ao mesmo tempo em que explorava os indígenas nos trabalhos, iludindo-os e enganando-os, adotava certos hábitos da população local. No que se refere, por exemplo, aos modos de comer e servir: "[...] sentam-se no chão e comem com as mãos como os selvagens", observa horrorizada. Agassiz, que possui uma visão flexível da realidade amazonense, lembra que essa exploração do trabalho através da escravidão não é muito diferente da exploração que os ingleses realizavam com os naturais dos países que estavam a colonizar. Mas, em compensação, os ingleses e norte-americanos não se rebaixavam adotando os costumes de uma classe inferior, como faziam os portugueses. Isso para ela faz toda a diferença[120].

De acordo com Sergio Buarque de Holanda, os portugueses, diferentemente de outros colonizadores europeus, misturavam-se aos naturais da terra. Isso favoreceu a eles enfrentarem as asperezas do Novo Mundo, criando condições para desafiar situações muitas vezes controversas[121]. Conseqüentemente, habituaram-se a dormir em redes, à maneira dos índios, tomaram-lhe alguns instrumentos de caça e pesca, assim como o modo de cultivar a terra, ateando fogo ao mato[122].

Na verdade, Portugal, aos olhos das outras nações européias, possuía uma imagem negativa ligada ao atraso e ao arcaísmo[123]. Desde o século XVII, essa imagem se formou e os

---

[119] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.154.
[120] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.154.
[121] BUARQUE, Sergio de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp.46,47.
[122] Aqui é interessante ressaltar uma discussão entre a relação de uma cultura hegemônica e aquela classificada como subalternas. Neste caso até que ponto a indígena está subordinada à dominante? Ginzburg indaga se é possível haver uma circularidade cultural entre os dois níveis no sentido de existir uma "influência ao inverso", pois geralmente essa influência é vista pelos historiadores como sempre vinda de "cima para baixo", havendo uma absorção mecânica por parte dos populares que vão adaptar a cultura hegemônica a sua realidade. Ginzburg afirma que essa tendência se expressa, pois prevalece ainda uma concepção clássica da cultura, em que idéias e crenças são por definição uma produção das classes ditas superiores. Neste caso, embora a cultura indígena tenha como base uma tradição oral, observamos que aqueles pertencentes à chamada civilização (brancos) sofrem sem dúvida uma influência da cultura local, considerada "inferior" pelos viajantes. GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes. O Cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000, pp.17,18,19.
[123] No entanto, de acordo com Hermano Saraiva, há um contraste entre a visão que os estrangeiros faziam de Portugal e a imagem dos próprios lusitanos sobre seu país. Principalmente a partir de 1750, Portugal passou a ser visto como a própria corporificação do Iluminismo. Saraiva relata que as inúmeras reformas que ocorreram em Portugal, em fins do século XVIII, como: modernização do Estado no que se refere à arrecadação das receitas, renovação da filosofia e das ciências na faculdade de Coimbra, organização militar e a censura, que ficou nas mãos do Estado em detrimento da Igreja. Essas reformas e ainda outras fizeram com que os lusitanos se observassem como uma nação sintonizada com as mudanças ideológicas, políticas e educacionais que

lusitanos foram considerados como a representação da superstição e da decadência, tanto economicamente quanto no que se refere à filosofia ou aos costumes. Um dos motivos seria devido à forte presença da religião que tolia o desenvolvimento do saber laico. Além disso, os portugueses eram afeitos à violência pública, inclusive nobres e abastados ficavam à mercê de brutais julgamentos. Tanto que a proibição de cerimônias de torturas e condenações foi efetivada somente em 1761[124].

Aqui vale lembrar que os viajantes estavam se referindo, basicamente, aos portugueses. Os imigrantes que chegavam ao Amazonas eram quase todos jovens e pobres, filhos de agricultores e sitiantes, provindos do norte de Portugal, de numerosas famílias de cunho patriarcal. Eram educados com rígida educação doméstica e obedientes à tradição e aos valores familiares, além de seguirem uma religiosidade tipicamente lusitana[125].

A atividade de lazer considerada nada ilustrada, na visão dos viajantes e realizada pela população branca da cidade, é explicada em parte, porque, até a primeira década do século XX, Portugal era um dos países com mais baixo índice de escolarização e educação letrada. Com o alto índice de analfabetismo, grande parte desses imigrantes mal sabia ler e escrever. Dessa forma, percebemos que, provenientes de pequenas vilas e lugarejos, muitos com restrita ou nenhuma escolaridade, o decorrer das horas realizadas em conversas e jogos de gamão era uma realidade apenas transferida de Portugal para a região de Manaus.

Conseqüentemente, os viajantes europeus de origem inglesa e norte-americana condenavam essa realidade lusitana, pois, de acordo com Baumer, a Europa e os europeus, no século XIX, possuíam orgulho dos empreendimentos civilizatórios que deveriam se espalhar pelo mundo, como a industrialização, os lazeres ilustrados, o fim da escravidão, dentre outros. A Europa, nesse período, era considerada como o centro de idéias novas e criativas que deveriam atingir os povos de "espírito primitivo" que estavam em uma fase muito inferior à da Europa "culta". Assim, os europeus carregavam com orgulho "o peso do homem branco" e sua nobre missão de levar os benefícios da civilização e da modernidade aos povos atrasados[126].

Era com pesar que eles observavam como aqueles europeus, os quais à primeira vista deveriam também estar inseridos em um processo civilizador, revelavam-se muitas

---

ocorriam na Europa. SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa América, 1979, pp. 247-248-249.

[124] MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal. Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp.17-18.

[125] BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia Formação Social e Cultural*. Manaus: Valer editora, 1999, pp. 71-79.

[126] BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno Séculos XIX e XX.* p. 20, 21, apud. BITTENCOURT. *Op. cit*.

vezes preguiçosos e com hábitos nada cultos de lazer e trabalho, este feito basicamente através do comércio. Para os portugueses originados de vilas e vilarejos de sua terra natal, tal costume, da conversa sem pressa, com certeza não era incomum e fazia parte ainda de um cotidiano regido por uma realidade distinta daquela dos viajantes.

Mas a chamada elite de Manaus não era apenas de portugueses. De acordo com Avé-Lallemant, a camada social de destaque era composta de funcionários públicos, em sua maioria originados de outras províncias, mesmo as mais remotas do sul. Esses sim possuíam *uma educação perfeita,* porém, como o próprio viajante observa, essas famílias consideradas de origem étnica branca tinham ainda "certo ar que lembra a avó índia[127]".

Esta afirmação do viajante se confirma com o estudo da pesquisadora Ana Maria Daou, que realizou um importante trabalho sobre a formação da elite em Manaus: ela distingue que se formou paulatinamente desde o Império. Principalmente, depois de 1870, a elite estaria associada ao exercício de funções político-administrativas, que tinham como objetivo a organização da província e a conseqüente implantação das instituições da monarquia imperial. Com a chegada dos primeiros funcionários ao governo central, a cidade de Manaus introduziu "novidades" no sentido de diferenciação social. A incorporação dos quadros administrativos e políticos são pertinentes ao projeto de consolidação imperial e da formação de homens *de boa sociedade*. Com o crescimento do número de membros da elite profissional especializada, houve gradativamente uma diferenciação social em relação ao restante da população que trabalhava com o comércio e a agricultura. Referente à origem étnica, é claro que, antes da formação da província do Amazonas, havia um pequeno número de brancos e a presença indígena marcou a sociedade, onde se formaram as primeiras famílias[128].

No entanto, o gosto por lazeres considerados não-eruditos ou incultos não era específico da cidade de Manaus. Spix e Martius, (1817-1820) ao descreverem sua viagem à

[127] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit*., p.150.

[128] A primeira geração, segundo Ana Maria Daou, seria o "início" da elite manauara: os chamados *pioneiros* que chegavam ao Amazonas. Suas atividades eram basicamente o comércio, a agricultura, a coleta e o desbravamento dos rios. A segunda geração já possuía uma característica distinta: ocupavam cargos públicos ou eram profissionais liberais, atividades que foram alcançadas devido ao crescimento urbano. Essa segunda geração fez da escolaridade um meio de distinção social, ingressando principalmente em cargos públicos e políticos. Os estudos realizados no exterior, muitas vezes, eram patrocinados pelo governo provincial e republicano, que financiavam parte dos recursos para os estudos ou mesmo integralmente. Havia um esforço conjunto por parte da coletividade para atingir esse objetivo, na tentativa de alcançar não só uma melhora social, mas cultural. Outro ponto que nos chama atenção é a diversidade de regiões de onde proveio a elite manauara: do Pará, Maranhão, Bahia, Ceará, Piauí, além de alguns estrangeiros, como portugueses e italianos. DAOU, Ana Maria. *A Cidade o teatro e o país das Seringueiras: Práticas e Representações da Sociedade Amazonense*. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Tese de Doutorado em Antropologia social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, pp.70-84.

Bahia, observam que poucos homens apreciavam ou se dedicavam à ciência. Aliás, comentam que até na Europa esse costume não era tão comum e ressaltam que o teatro, considerado um lazer ilustrado, era procurado pela população da referida cidade somente nos dias de espetáculo de gala. Nesse momento, as senhoras ocupavam os camarotes adornadas com jóias preciosas, juntamente com os cavalheiros, que, de modo geral, se apresentavam muito bem vestidos[129].

Todavia, segundo os viajantes, não se podia exigir do público uma constante seriedade. A maioria das peças apresentadas eram comédias. Eles informam que, para tragédias, o clima da província era demasiado quente e não combinava com o drama. Afirmam, inclusive, que até nos *países nórdicos* havia uma preferência por alegres representações, ligeiras e engraçadas, do que as grandiosas representações de Shakespeare, Calderon, Racine ou Schiller. Confirmam ainda que esses nomes dificilmente eram ouvidos pelo público da Bahia. A preferência dos espectadores era a tradução de modernos dramas e comédias de origem espanhola ou francesa seguidos de uma farsa. No entanto, se faltava erudição para as peças encenadas, o mesmo não ocorria com a música. A orquestra do teatro era bem-executada e, de acordo com os viajantes, os músicos tocavam com maestria Rossini, Boieldieu, Girowetz. Mas o lazer preferido pela maioria da população era o jogo de cartas, prendas, víspora, ou loto, diversão para a qual a sociedade baiana se reunia apaixonadamente[130]. Impressão semelhante é do então viajante alemão Avé-Lallemant quando esteve na Bahia. Conta que viu "cores claras e figuras européias na platéia" e assistiu no bonito teatro de ópera ao "Dom Juan", aliás, um acontecimento raro no Brasil e mesmo nos palcos italianos[131].

Assim, não era exclusividade de Manaus a preferência por lazeres considerados não-eruditos, sendo uma realidade que abrangia as outras províncias da época. No entanto, se uma parcela da população branca não era muito assídua a lazeres considerados letrados, o restante da população de origem indígena possuía hábitos que parte da elite política condenava e, por isso, tentavam modificar. Os governadores desejavam transformar a província do Amazonas em uma região de desenvolvimento econômico e cultural. Embora haja diferenças entre os primeiros relatórios, datados de 1852 a 1889, percebemos que há uma inevitável homogeneidade na busca por esse projeto civilizador: educação, agricultura e catequese para a população nativa é o exemplo mais constante. É claro que esse projeto também envolvia

[129] SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil***.** (1817- 1820). Vol.2. São Paulo: Editora Itatiaia, 1981, p.151.
[130] SPIX & MARTIUS. *Op. cit.,* pp.151-152
[131] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit*., p.47.

outros aspectos: a saúde pública, os ofícios da justiça, as obras públicas, o incentivo à navegação etc. Todos esses itens e alguns outros deveriam passar por um amplo esquema de organização, que envolvia a província do Amazonas.

Porém, esse projeto, em seus aspectos gerais, não era atingido. A realidade era distinta do ideal. O primeiro obstáculo foram as dificuldades financeiras encontradas na província "esquecida" pelo poder imperial, que enviava poucos recursos financeiros para a realização de tais empreendimentos.

Para finalizar, observamos que a cultura local prevalecia, já que a etnia indígena preponderava diante da escassa população branca, de ascendência portuguesa ou originada de outras províncias. Conseqüentemente, predominavam formas de sociabilidades consideradas não-eruditas ou incultas, como: piqueniques, banhos em igarapés, pescarias, caças, conversas com vizinhos, às festas religiosas, danças e cantos que remetessem aos lazeres nativos. Muitas vezes, existia a mistura de uma cultura européia a nativa, principalmente no que diz respeito às danças, aos cantos e às festas religiosas. Por isso, prevaleciam lazeres ligados à natureza e realizados tanto por uma elite quanto pela população indígena e mestiça. De qualquer forma, as apresentações teatrais eram esperadas com ansiedade por parte de uma população da província do Amazonas, mesmo que as peças, muitas vezes, aos olhos dos folhetinistas dos jornais, fossem consideradas antiquadas ou mal ensaiadas. Mas o importante era que houvesse um teatro na cidade de Manaus e que este pudesse representar o lado erudito da "boa sociedade amazonense".

****

2.2. O Monstruoso Porco Espinho ou O Teatro de Palha: Entre a Barbárie e a Civilização.

Não é tarefa fácil descrever os espaços teatrais na cidade de Manaus no século XIX devido à escassez de fontes e principalmente pela dispersão destas. O que notamos é que, ao analisarmos este objeto de estudo, não podemos afirmar com exatidão quando surgiram ou se extinguiram os inúmeros teatros que existiram na cidade de Manaus antes da construção do suntuoso Teatro Amazonas. No entanto, a existência de teatros na cidade é verificada desde 1859, como descrito pelo viajante alemão Robert Avé-Lallemant no livro intitulado *No Rio*

Amazonas. Vamos nos deter a sua descrição referente à construção de um edifício que, para o seu espanto, destinava-se a abrigar possíveis representações teatrais no seu interior:

> [...] Quem em julho de 1859 se arriscasse a atravessar a ponte inteiramente arruinada, que leva do bairro da Matriz, em baixo, aos Remédios, através do tranqüilo igarapé, e subisse o outeiro para a igreja, podia, antes de chegar a esta, ver à direita do caminho a ereção dum edifício singular, dando vistas pela sua extensão, seu material e ainda mais pelo seu destino[...][132].

Percebemos pela descrição que o edifício não era uma construção pequena; destacava-se em um ambiente onde a natureza ditava as regras na formação e no desenvolvimento das cidades. De acordo com o pesquisador Otoni Mesquita, o traçado da cidade de Manaus, até um pouco antes da gestão do governador Eduardo Ribeiro, possuía características tidas espontâneas. À medida que ocorria o crescimento da cidade, os limites das ruas seguiam o traçado de um igarapé ou das matas. Segundo Mesquita:

> O desenho da Cidade da Barra do Rio Negro [...] apresenta características bastante espontâneas: muitas vezes, o limite das ruas era determinado pela localização dos igarapés que cortavam a cidade. [...] Desenhado pelos traços dos igarapés e delimitado ao Sul pelo Rio Negro e ao Norte pela floresta, o povoado apresenta três bairros. O bairro de São Vicente [...] O Bairro do Espírito Santo [...] Já o bairro dos Remédios era delimitado pelo igarapé do mesmo nome, pelo o Rio Negro e pelo igarapé de Manaus e tinha assinaladas apenas as ruas dos Remédios e da Praia, além do cemitério e do largo dos Remédios[133].

Entendemos que a cidade de Manaus, nesse período, estava afastada dos grandes centros considerados civilizados, não só territorialmente. Mesmo as províncias maiores, ou a capital do Império, localizada no Rio de Janeiro, eram contempladas como centros urbanos e culturais se comparadas a Manaus. Uma cidade em que os primeiros nomes das ruas e bairros tinham como referência os elementos da natureza ou aspectos religiosos, já que as festividades católicas eram um dos poucos ambientes de destaque na vida social dos habitantes[134]. Como fica claro, o "estranho" teatro se localizava no Bairro dos Remédios. Citemos mais uma vez o trabalho de Mesquita. Ele se refere a Lourenço Araújo Amazonas, que, ao avistar o referido bairro, o descreve como um dos "pontos de magníficos pittorescos", de onde se avistava a cidade, "confundindo-se as casas com as árvores e os mastros dos

[132] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit*., p.150.
[133] MESQUITA, Otoni Moreira de. *La Belle Vitrine: O Mito do Progresso na Refundação da Cidade de Manaus. (1890-1900)* Tese de doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense. 2005, pp.165-166.
[134] Conforme o pesquisador Otoni Mesquita, somente com o advento da República que iriam surgir nomes de ruas e avenidas referentes a datas comemorativas nacionais e estaduais, como treze de maio (assinatura da Lei Áurea), cinco de setembro (elevação do Amazonas à categoria de província), ou nomes de acordo com o momento histórico, por exemplo: Independência e União. Porém, em Manaus, os nomes religiosos de alguns locais permaneceram como Praça de São Sebastião, Praça dos Remédios, demonstrando como a devoção católica predominava na cultura brasileira. MESQUITA. *Op. Cit.,* p.175.

barcos ancorados nos igarapés." Foi nesse ambiente bucólico, cercado pela natureza, que o viajante alemão descreveu a construção do Teatro de Palha:

> Sobre altos pilares, que cercavam um grande espaço, tinham posto um grosso telhado de folhas secas de palmeira, ao meio exatamente dos grandes ranchos nas províncias do Sul, sob os quais abrigam durante a noite as cargas, os volumes transportados pelos muares, mediante o pagamento de certa taxa. Mas o telhado deste era alto demais para isso. Os andaimes na entrada 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 que mais se parecia era com isso- disseram-me ser o teatro. Pensei sem querer no teatro alemão de amadores em Porto Alegre. Um ideal, comparado com aquele horror de Manaus. E, contudo, este estava infinitamente mais conforme a natureza.
> Se o triste teatro de Manaus pode ser olhado como um lado fraco da boa sociedade, esta já se eleva também as mais completas manifestações de vida social duma grande cidade[135].

Essa descrição nos fornece inúmeros detalhes, que podemos analisar inicialmente: o material com o qual foi feito o futuro teatro era de folhas de palmeiras nas paredes e telhados. Esses elementos pertencentes à região eram de fácil acesso, encontrados nas matas em torno de Manaus e que a população local, de origem indígena, sabia muito bem manejar. Assim, a floresta servia, dentre outras coisas, como uma usina de produção de material de construção: As árvores forneciam madeiras para esteios, vigas e travessões, as amarrações eram feitas por diferentes tipos de cipós e embira, os telhados eram as folhas das palmeiras[136].

A palha, paxíuba ou madeira eram materiais utilizados na maioria das edificações do período. Isso acontecia não somente na cidade de Manaus. Em outras vilas e cidades do século XIX, eram empregados esses materiais, que, com o passar do tempo, foram sendo considerados rústicos, representando um passado de atraso e arcaísmo do Período Colonial que os tornava condenáveis[137].

A diferença é que o uso da palha foi, nessa região, habitual, em razão de fazer parte da cultura indígena predominante em toda a Amazônia. Esses materiais compunham boa parte dos edifícios da cidade para, posteriormente, em fins do século XIX, ter seu uso proibido. A palha passou a ser considerada antiestética e insalubre. Além de tudo, carregava

---

[135] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p. 151.
[136] FREIRE, José Ribamar. *Bares, Manáos e Tarumas*. História em Novos Cenários. Manaus. v2, n. 2/3. pp. 159-178, dez.1993/1994.
[137] O historiador Antônio Emílio Morgan cita em sua pesquisa que o naturalista René Prieveré Lesson, permaneceu alguns dias do mês de outubro no ano de 1822 em Nossa Senhora do Desterro, no sul do Brasil. O viajante relata que prevaleciam construções precárias feitas de barro, cobertas por um teto de folhagens, na incipiente cidade. Isto era recorrente: a construção de edifícios com materiais rústicos, retirados da natureza local, não sendo característica específica da cidade de Manaus. MORGA, Antonio Emilio. *Masculinidade, Economia e Sociabilidade: Nossa Senhora do Desterro no Século XIX***.** Instituto de Ciências Humanas e Letras. Tese de doutorado em História, Universidade Federal de São Paulo, 2004, p. 323.

consigo o pecado de trazer à memória um passado que se buscava esquecer: o das raízes indígenas[138]. Isso fica claro ao observarmos os códigos de postura do final do século XIX. Assim, no código de posturas de 1893, no primeiro capítulo, intitulado *Aforseamento da Cidade*, artigo 18, página 6, lêmos o seguinte: "Fica proibhido dentro dos limites urbanos a edificação de casas cobertas de palhas, sob a pena de demolir-se a cobertura por conta de quem a fizer, e ficará elle sujeito a multa de 30$000, ou seis dias de prisão[139]".

A descrição acima expressa o evidente interesse de embelezar a cidade, no fim do século XIX, aos moldes europeus. Dessa forma, as construções de alvenaria e a arquitetura eclética passavam a ser valorizadas em detrimento da palha.

José Ribamar Bessa Freire denomina que em Manaus criou-se o que Berta Ribeiro classificou de "civilização da palha," resultado de uma experiência milenar e coletiva dos povos indígenas. As habitações indígenas eram de madeira, cobertas de palha e não havia nenhuma de pedra nem coberta de telhas. Essa "civilização da palha" começava a fazer parte de um passado que deveria ser substituído e esquecido, principalmente com o advento de uma ideologia estrangeira, baseada no modo de vida urbano e na industrialização. Nesse contexto de idéias, uma cidade como Manaus passava a ser vista como atrasada, bárbara, embora a palha e a madeira tenham contribuído para soluções inteligentes e criativas nas várias formas de aprimorar e habitar o espaço amazônico. Com um clima quente e úmido, a palha foi, durante muito tempo, uma excelente alternativa para abrasar o clima sufocante da região. [140]

Essas idéias, no entanto, do uso da palha e da madeira como uma maneira inteligente de fazer edificações por causa do clima quente da região, ainda que não fossem hegemônicas, eram partilhadas por algumas vozes dissonantes. A construção de edifícios que imitavam a arquitetura européia em modelos e materiais, assim como o próprio vestuário inadequado para o clima da região, algumas vezes era questionada até por uma elite letrada, como por alguns cronistas de jornais da época. Assim, perguntas surgiram nos periódicos daquela época: O porquê de se usarem botinas, capas e luvas, chapéus forrados de veludos e outros tecidos em uma região tão quente? Não haveria uma solução intermediária para não transformar os corpos humanos em "fornos ardentes"? Assim ele descreve:

> [...] no que em todos os povos estão concordes e em se vestir como o seu clima exige. [...] Adoptamos a cartolla, a camtiploria, a estampilha, o quico [...] fundada em nenhum principio de hygiene, de commodidade, ou de gosto [...] o chapéo de palha com abas largas parece talhado ao molde para nosso clima, mas pouco o usam

[138] FREIRE. *Op. cit*., pp. 159-178.
[139] Código de Posturas Municipaes – 1893. Manaus: Typografia do Amazonas.
[140] FREIRE. *Op. cit.,* pp. 159-178.

> e os que trazem o de abas curtíssimas e duros, mais duros ainda que o chapéo alto![141]

Essas questões também se prolongavam para as edificações:

> Mas se as casas são como que uma espécie de vestuário do homem, notaremos que as egrejas, theatros, escolas, salas de concerto, restaurantes, cafés e casas de habitação são tudo construído pelos mesmos descocados princípios. Vivemos em um paiz de 36 centigrados e temos casas e vestuários como se habitassemos terras de 15 gráos abaixo de zero![142]

Se havia algumas vozes discordantes em relação às construções e aos modos de vestir, prevalecia, no entanto, a busca por esse ideal civilizador. Tanto que a construção do Teatro de Palha, provavelmente, era fruto de uma iniciativa privada feita pela "boa sociedade", como descreve Avé-Lallemant[143]:

Antes da construção do Teatro Amazonas, os governos provinciais, pelo menos no que se refere à província do Amazonas, não custeavam as construções de teatros. Sua edificação ficava a cargo da iniciativa privada. Essa era a realidade de teatros posteriores aos de palha, como o Éden, o Beneficente Portuguesa e o Variedade Comica. É necessário também esclarecermos que, nesse período, a cidade de Manaus já tinha sido elevada à categoria de província desde 1850. Nessa época, a região passou a despertar um interesse internacional crescente, fazendo com que a presença de viajantes se tornasse constante[144].

Por ser ainda uma província com uma população diminuta, a economia baseava-se na extração de produtos da floresta e numa pequena agricultura e comércio de pouco destaque. Em relação à estrutura urbana, a descrição da cidade feita pelos viajantes é de desânimo e surpresa. Seu acanhamento urbano chama a atenção, visto que estavam acostumados às grandes metrópoles européias. Elizabeth Agassiz, já em 1865, ao descrever a cidade, analisa Manaus como um aglomerado de casas, "[...] que pareciam cair em ruínas, e não se pode deixar de sorrir ao ver os castelos oscilantes decorados com nomes de edifícios públicos: Tesouraria, Câmara Legislativa, Correios [...]"[145]. August Biard outro viajante, ao ver a cidade em meados de 1858, descreve as ruas cobertas de capim, "uma pequena

---

[141] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 05 jul. 1883.
[142] *Idem.*
[143] Aqui é importante destacar que "o lado bom da sociedade", isto é, a população de origem branca e com certo destaque econômico percebido por Robert Avé-Lallemant, era nesse período proveniente de outras províncias ou de origem portuguesa. Nesse momento, o grande pólo de referência em matéria de cultura aos moldes europeus representado no lazer teatral, nos modos de vestir e de se portar era a corte do Rio de Janeiro, capital da província que era exemplo para uma incipiente elite nacional. Verificar mais sobre a elite de Manaus no subcapítulo intitulado: "Nos Arvoredos de Diana": Pescas, piqueniques, banhos, a cultura e os lazeres locais.
[144] Sobre esta questão, ver a obra *A Amazônia e a Cobiça Internacional*, de Arthur Cezar Ferreira Reis.
[145] AGASSIZ. *Op. cit.,* p.127.

localidade com subidas e descidas[146]". Era nesse ambiente, onde o rural estava completamente vinculado ao urbano, que foi construído o Teatro de Palha.

Se, no período correspondente, o emprego da palha para construções era usual, ao mesmo tempo a construção de um teatro de alvenaria, material considerado mais nobre e resistente que a palha ou o barro, era o desejo já de uma parcela da população desde 1866, como fica evidente nos periódicos da época:

> [...] Neste mesmo dia teve lugar abertura solene da assembléia provincial e prasa aos céus que seus membros lancem suas vistas para a construtura de um teatro, cuja necessidade é tão grande como a de um templo sagrado, onde vamos erigir as nossas mais fervorosas preces ao criador. Embora a crise financeira seja aterradora cremos não haverá obstáculos que se oponha a uma idéia tão justa e santa como esta[147].

Essa pequena transcrição é assinada por Baré Manao, pseudônimo de Bento Figueiredo de Tenreiro Aranha, que, com Luiz Coutinho, alternava-se na feitura da crônica "folhetim" no *Jornal Amazonas*. Bento Figueiredo conseguiria, anos mais tarde, realizar seu sonho: tornar-se-ia diretor do majestoso Teatro Amazonas. Essa informação vem reforçar a idéia de como a elite, mesmo que incipiente, e de uma distante província como o Amazonas, já projetava a construção de sinais que lhes seriam característicos[148].

Verificamos nessa citação já a intenção de se substituir os templos religiosos por uma "nova sociabilidade", fora dos preceitos católicos. Entretanto, o cronista do jornal refere-se ainda a ideais religiosos para descrever o teatro. Demonstrava que essa nova concepção de vida urbana, com sinais de civilidade (que, no caso, estariam representados no teatro), adentrava lentamente em uma mentalidade baseada, ainda, na religião católica como único meio civilizatório. Essa mudança das sociabilidades na sociedade brasileira da segunda metade dos oitocentos é analisada por Gilberto Freyre. Ele descreve a valorização social que se formava em torno de outros elementos representados pela Europa burguesa. Surgiriam novos estilos de vida que iriam substituir o cotidiano rural e patriarcal por outro, dito moderno: "O chá, o biscoito de lata, o maior gosto pelo teatro que foi substituindo a Igreja." [149].

Nesse período, a civilização se apresentava com uma aura "sagrada", no sentido de ser inquestionável que esse ideal civilizador deveria ser absorvido por todos. Por isso, o cronista se refere ao teatro como um templo sagrado. Essa interpretação condiz com o que diz

---

[146] BIARD. *Op. cit.,* p.122.
[147] JORNAL AMAZONAS. Manaus: setembro de 1866 *apud* DAOU *Op. cit.,*p. 232.
[148] SOUZA, J.B et al. *A Imprensa no Amazonas*, 1851-1908. Manaus: Typografia da Imprensa Nacional,1908. apud, DAOU, *Op.cit*. p.,232.
[149] FREYRE. *Op. cit.* p., 574.

Starobinski. Segundo ele, a palavra civilização, que designa um processo, vem acompanhada da acepção moderna de progresso. Nesse âmbito, civilização e progresso eram termos destinados a manter estreitas relações, e, graças a essa aliança com a palavra progresso, civilização não designa apenas desenvolvimento técnico, aumento do conhecimento científico, mas refinamento dos costumes. A civilização, nesse caso, passa a possuir uma aura sagrada: *o "sagrado" da civilização substitui o sagrado da religião*, suplantando os valores religiosos tradicionais. A civilização tornou-se um processo inevitável e inexorável, que deveria atingir os mais longínquos territórios do globo[150]. Nesse sentido, os alvos preferidos desse novo discurso modernizador seriam aqueles territórios destinados aos ideais civilizatórios[151].

Dessa forma, é possível percebermos qual seria o significado, para uma província como o Amazonas, almejar construções de alvenaria, principalmente teatros, igrejas e prédios públicos. As construções desses prédios indicavam que preceitos civilizatórios estavam se infiltrando na província em meio a uma cidade com um acanhado espaço urbano.

Conseqüentemente, podemos notar que até no simples "Teatro de Palha", com toda a aparente improvisação, já havia uma preocupação com a fachada do edifício, que possuía um tamanho nada modesto, chegando a chamar a atenção do viajante e se destacando na paisagem do lugarejo. A cidade de Manaus, naquele momento, mesmo possuindo um restrito contingente populacional,[152] já necessitava corresponder àquele ideal civilizador representado, principalmente, por um espaço teatral, para contemplar a demanda de parte da

[150] STAROBINSKI. *Op. cit.,* pp.32-33.

[151] Desse modo, o Amazonas era visto como uma região onde a chamada civilização poderia se desenvolver de modo único. Isso é observado principalmente nos relatórios dos governadores da província, pessoas nascidas, criadas e educadas fora do Estado do Amazonas. Isso porque a região era ainda considerada uma área de vazio populacional, onde a natureza selvagem era intocada, e, juntamente com a maioria de seus habitantes, poderia enfim se render à "civilização". Havia na região do Amazonas um fascínio para dominar a força primitiva de lugares impenetráveis, prevalecia a visão e a concepção de dominar a natureza, sempre com o intuito de retirar e explorar seus recursos. Para que esse objetivo fosse atingido, era necessário educar a população nativa, através de escolas, de lavouras permanentes, mudando os hábitos dos que ali residiam, pois possuíam como característica uma vida errante, não estando submetidos a horários fixos de lazer e trabalho. Todos esses objetivos faziam parte de um projeto maior, o qual se procurava atingir através da agricultura, da educação, do trabalho industrial. No boletim oficial de 1873, do imperador D. Pedro II, há exposição de um discurso civilizador que era absorvido pelos presidentes das províncias que seguiam semelhantes objetivos: "Em tais circunstancias, e mediante o zelo com que tendes fortalecido o nosso credito, podemos proseguir no patriótico empenho, de diffundir e aperfeiçoar cada vez mais a educação e instrucção publica; provendo, outrosim, ao trabalho industrial, com especialidade da lavoura, pela acquisição de braços úteis e desenvolvimento dos meios de comunicação. [...] O logar, que já occupamos entre as nações cultas, attesta o poder moral do povo brasileiro, e seus grandes elementos de prosperidade." [...] Bolletim Oficial, 5 fev. 1873, falla que o S. M Imperador pronunciou na sessão imperial d'abertura da 15 legislatura da assembléia geral legislativa, em 21 de dezembro de 1873.

[152] De acordo com o resenceamento geral realizado de 1852 a 1920 e do Anuário Estatístico do Brasil, em 1852 havia no Estado do Amazonas 29.798 habitantes. Fonte: Amazonas (1852) apud Relatório do presidente de Província do Pará, Dr. Fausto de Aguiar in: RPP-AM, Vol. 1906: 09(para 1852), apud DAOU, op.cit. anexo I.

chamada "boa sociedade," como descreve o viajante. Ainda que de forma acanhada, já se iniciava o gosto por construções monumentais, diferenciando-se visivelmente das pequenas e modestas edificações do restante da cidade.

A ânsia por possuir um teatro aos moldes europeus nas cidades brasileiras, mesmo que fosse a mais distante província do Império, era o sonho de qualquer vilarejo na época:

> Os teatros realizados na América neste período (meados do século XIX) se contavam as centenas: cada pequena cidade aspirava ter um como prova de seu nível de urbanização e cultura. Era definitivamente um elemento de prestigio imprescindível e em alguns casos precedeu as próprias obras do governo[153].

Assim, a cidade de Manaus não era única com seu Teatro de Palha. O anseio por esse símbolo de civilidade era tão intenso que não se poupavam esforços por parte de outras províncias ou de iniciativas privadas para a sua construção, mesmo que fosse de palha, madeira, pau-a-pique. Esse símbolo civilizador era tão poderoso que qualquer aglomerado urbano da época, fosse uma capital da província ou um lugarejo perdido no Brasil, não poderia ficar sujeito a não possuí-lo. Desse modo, é possível entendermos como Porto Alegre, uma distante cidade no sul do País, em fins do século XVIII, já então sede da capitania do Rio Grande do Sul, ganhou seu primeiro teatro, denominado de Casa da Comédia, um prédio com lotação para mais de 300 lugares. Porém, tamanho não significava beleza ou conforto. Apesar desse pomposo nome, a ambição de se possuir um teatro na cidade evidentemente era maior que as possibilidades financeiras de seu empreendimento, "Pois na realidade não passava ele de um mal ajeitado barracão, pobremente feito de madeira ou, melhor como se diria de pau-a-pique, com uma entrada lateral e outra pela caixa do teatro, sem abrigo nem saguão – raso liso e... amarelo [...][154]".

Vários teatros surgiram nesse período, em diversos pontos do país, muitos com características improvisadas em suas construções. Assim como o Teatro de Palha em Manaus, inaugurou-se em 1846 o Teatro Melpômene, no Recife. Daniel P. Kidder, que visitou as províncias do Norte no segundo quartel do século passado, informa que não havia nenhuma aldeia que não tivesse seu teatro. Na ilha de Itamaracá, encontrou um indivíduo, um "certo Henrique Inglês*",* residente no Brasil havia 14 anos, e era o maior incentivador das atividades teatrais da ilha, sendo ele mesmo um ator[155]. Se em uma ilha como Itamaracá

[153] GUITERREZ, 1992, apud. DAOU. *Op. cit.,* p.238.
[154] DAMASCENO, Athos. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1956, p.3.
[155] SOUZA. *Op. cit.,* p.180.

havia um teatro, não era de se estranhar que Manaus possuísse também um espaço teatral, ainda que feito de palha.

Percebe-se que o teatro era considerado, nesse período, como símbolo de lazer civilizado. No entanto, em Manaus era construído com palha, material tipicamente nativo da cultura indígena. Foi isso que causou estranheza ao viajante. Com seu olhar etnocêntrico, ele questiona: Como um teatro pode ser construído na palha e madeira? O teatro, que possuía fins tão nobres? Para o viajante, o teatro pareceu tosco. Aliás, Avé-Lallemant ficaria horrorizado não só com a construção de um teatro feito de palha, mas, como veremos adiante, com as construções de templos religiosos feitos do mesmo material[156].

A diferença entre o olhar do habitante e o do viajante estrangeiro é que por estar inserido em seu meio, o habitante reflete somente alguns aspectos de seu ambiente. Seu olhar é obscurecido devido às ligações sociais e culturais às quais pertence. Já o forasteiro, por estar ali temporariamente, consegue tornar-se um observador distinto. Ele traz as concepções do civilizado diante de um povo que considera atrasado. Mesmo quando o viajante não pertence à nobreza ou à alta burguesia, ele se identifica com os padrões da sua sociedade de origem, avaliando o outro de acordo com os êxitos e fracassos de seu local de nascimento. Ao perceber os habitantes e seus "estranhos" valores, eles acabam por não conseguirem se desprender de sua cultura inicial e por repensar a realidade da população nativa[157].

Analisando esse padrão de realizar teatros com materiais locais, o viajante alemão considera "um horror" aquele teatro para depois aceitar que, apesar da aparência nada agradável aos seus olhos, o edifício estava mais bem adaptado ao clima da região, diferenciando-se, por exemplo, de outros teatros. Quando ele cita Porto Alegre, talvez houvesse outro componente na construção do teatro de Porto Alegre que não correspondesse à natureza da região. Infelizmente, ele não oferece maiores detalhes[158].

Notamos que, para seu olhar, o teatro parecia tosco e feio. Havia uma aparente negligência que incomodou o viajante. Essa estética negativa precisava, a seu ver, de uma

---

[156] Para maior entendimento dessa questão, podemos recorrer ao antropólogo Clifford Geertz em *Interpretação das Culturas*, pois percebe-se que há uma incapacidade do viajante em traduzir os significados de uma rede de símbolos distintos dos seus. O não-entendimento de Avé-Lallemant diante do Teatro de Palha era porque lhe faltava familiaridade com o universo amazonense. As estruturas socialmente estabelecidas pela sociedade local eram tão diversas das do viajante que ele não reconheceu a função do edifício ou, se reconheceu (como é o caso das igrejas), fez com recriminação. GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: ed. LTC-Livros técnicos e Científicos, 1989.

[157] LEITE, Miriam Lifchitz Moreira Leite**.** *Livros de Viagem (1803-1900).* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p.10.

[158] De acordo com Francisca Deusa as reformas urbanas instituídas pelo poder público em fins do século XIX, conseguiam algumas modificações sobre inúmeras edificações, substituindo o material local, (no caso da Amazônia a palha) por zinco e alumínio. COSTA, Francisca Deusa. Cidades. Programa de estudos pós-graduados em História PUC/SP, vol 1, pp.85-127, dezembro. 2000.

intervenção européia, isto é, o edifício poderia ser construído com outros materiais e outras técnicas. Porém, há uma flexibilidade em suas conclusões; afinal, de acordo com Avé-Lallemant, a palha era um material próprio para a região. Essa compreensão, conforme Mary Loiuse Pratt, provinha de uma visão romântica que prevalecia em muitos escritos de viajantes do século XIX[159].

Neles a concepção de uma natureza que deveria ser explorada e dominada aos moldes capitalistas se contrapõe ao gosto em retratar, muitas vezes, de modo idealizado, o local visitado. A natureza e o campo, locais que ainda não haviam sido alcançados pela tradição capitalista, eram observados quase como um local de refúgio. Porém, Avé-Lallemant não se identificou com o Teatro de Palha, pois esse edifício estava imerso na natureza, representado em seu material e em sua localização. Se, por um lado, o viajante estava separado dessa mesma "condição selvagem", pois já se encontrava adaptado aos grandes centros urbanos europeus, ao mesmo tempo "defendia" o teatro. É como se houvesse uma nostalgia por uma essência intacta da natureza, tão comum em seus escritos e de muitos outros viajantes de sua época. Há dessa forma, em seus relatos, momentos em que seu desejo ora reflete o anseio de destruir, modificar a natureza por preceitos de exploração dos recursos naturais (ver citação da página subseqüente), ora há um sentimento de lembrança por um passado que se foi e se perdeu, ou que está desaparecendo e é representado pela natureza que ele descreve como bela e bucólica[160].

O interesse aqui é destacar o olhar etnocêntrico do viajante, o contraste da natureza, da chamada barbárie representada pela palha e, por conseguinte, da cultura indígena, e a civilização européia, nesse caso, representada no teatro. Por mais que Avé-Lallemant muitas vezes tenha uma visão apaziguadora e compreensiva da realidade amazonense, ele não deixa também de fazer críticas à natureza circundante:

> Quem nunca viu diante da natureza, na sua desmedida imensidade não refreada por nenhuma civilização, e de homens primitivos sem nenhuma noção de justiça e injustiça, talvez não compreenda como alguém, completamente só, sem nenhuma

[159] De acordo com Elias Thomé Saliba, foi Rosseau que em *Devaneios de um Caminhante Solitário* de 1777, que introduziu na língua francesa o vocábulo *romântico* e seu significado aproximava-se de tudo aquilo que poderia ser visto como pitoresco, fabuloso. Mas romântico era visto também como desordenado confuso, refletindo a oposição contra o racionalismo do pensamento ilustrado. Assim sendo o romantismo é um movimento sociocultural iniciado em fins do século XVIII e meados do XIX, que foi desencadeado pela Revolução Francesa e Industrial que ocasionou rupturas sem precedentes com o passado. A primeira atitude mais facilmente reconhecível dos grupos que se ligavam ao movimento romântico é o "mergulho no passado" sendo uma espécie de compensação as mudanças que se processavam no tempo presente, há uma nostalgia das sociedades pré-capitalistas, e em segundo momento há uma ânsia pelo futuro, vendo o presente como uma "primavera dos povos", onde poderiam ver realizados os ideais humanos de felicidade e perfectibilidade. SALIBA, Thomé Elias. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, pp. 13-14-15-16.

[160] PRATT, Mary Loiuse. *Os Olhos do Império*. São Paulo: EDUSP, 1999, pp.212-243.

> arma, se possa aventurar num barco com três índios familiarizados com os recantos da floresta, que nem ao menos sabem falar português, à procura duma aldeia de índios, a muitos dias de viagem do ponto civilizado mais perto[161].

Nessa transcrição é evidente que, para Avé-Lallemant, a chamada civilização era a Europa, com as suas cidades aglomeradas de gente apressada, indústrias e construções de cimento e ferro. Assim é difícil separar, nesse período, a noção de civilização de urbanização já que a existência de uma dependia da outra.

Isso ficou claro quando ele saiu de um vapor de Serpa a Manaus, onde encontrou uma colônia industrial "instalada a apenas um quarto de hora acima de Serpa." Além de descrever com clara animosidade as construções da referida colônia, elogiando os espaços equivalentes entre as construções e a salubridade do local, observa:

> Desbravaram uma grande área da floresta, perfeitamente enxuta e saudável, transformando-a numa vasta chã, num terreiro onde depois erigiram, com largos espaços intermediários medidos à trena, em cinco quadriláteros, bons prédios caiados de branco para vinte pequenos lares. [...] por toda parte reinavam ordem e salutar nitidez nessa bela fundação, cujas altas chaminés se elevam, com singular surpresa. Diante da floresta virgem, como um dedo escrevendo nela: Aqui há progresso! Aqui há Europa![162]

Essa transcrição reflete o quanto o viajante se orgulhava da Europa industrializada e o quanto a industrialização reflete sua concepção de progresso. Em relação a esse período, devemos lembrar que a Revolução Industrial estava em franco desenvolvimento na Inglaterra. Embora tenha se formado de modo distinto nos inúmeros países europeus, trazia, como fundamento, a substituição da habilidade e da força humana por dispositivos mecânicos, organização industrial efetivada em um espaço físico com horários definidos. Disciplina no trabalho e, conseqüentemente, no lazer. Outro ponto que chama a atenção na descrição do viajante é sua obsessão pela perfeição dos espaços entre as construções. Realmente, a industrialização e a tecnologia trouxeram a possibilidade do esmero na produção do que fosse: tecidos, bordados, confecção de materiais para a construção de edifícios. Tanto que um dos "orgulhos" da arquitetura eclética é exatamente a possibilidade de copiar modelos do passado, mas com perfeição e encanto, sem as fissuras e imperfeições existentes anteriormente.

Essa interpretação se encaixa com o olhar do viajante perante o Teatro de Palha. A forma do teatro também lhe chamou a atenção. De acordo com ele, o edifício sem aberturas para janelas, parecendo um "porco espinho" (provavelmente semicircular), lembrava as

[161] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit.,* p. 200.
[162] *Idem,* p.206.

tradicionais edificações indígenas. Mesmo sem ter aberturas laterais, as construções indígenas eram amplas e arejadas, com uma temperatura agradável, permitindo a circulação de ar e a entrada maior ou menor de luz de acordo com as necessidades. O teatro semicircular sem aberturas laterais parece que não era questão incomum. Mais tarde, quando analisarmos o Teatro da Beneficente Portuguesa, perceberemos que ele era chamado pelo sugestivo nome de *Chapéu de Sol* devido a sua forma circular "e pelo esteio que sustentava todo o edifício ao centro[163]". Em relação às construções indígenas, o viajante Alfred Russel Wallace (1848-1852) faz uma interessante observação sobre o material, o formato e a técnica de construção das malocas quando viajou pelo Rio Urapés, próximo à colônia de São Joaquim:

> No dia 7, entramos por um sinuoso canal que se esgalhava do leito principal, à margem setentrional. Daí a uma hora, chegamos a uma maloca, isso é a ampla habitação indígena. Era a primeira que encontrávamos. Tratava-se de uma construção sólida e ampla, de quase uma centena de pés de comprimento, por cerca de 40 de largura e 30 de altura, bem reforçada toda feita de troncos cilíndricos e lisos e descascados, e coberta com as folhas em leque da palmeira caraná. Uma de suas extremidades era quadrada, tendo uma única empena. A outra era circular. [...] o conjunto era inteiramente simétrico. Por toda a extensão das paredes internas projetavam-se umas pequenas divisões de folhas de palmeiras, formando compartimentos em tudo por tudo semelhantes aos reservados restaurantes londrinos ou aos camarotes dos teatros. Cada uma dessas divisões constitui um apartamento privado, sendo habitado por uma família separada. [...] A porta da extremidade frontal é larga e alta, enquanto que a da extremidade circular é pequena. São estas as únicas aberturas que proporcionam iluminação e arejamento. E continua: [...] A construção dessas casas é muito trabalhosa, exigindo grande habilidade dos índios. Vigas, traves e caibros e esteios são cortados e alisados com capricho, encaixando-se perfeitamente e suportando bem os pesos [...] a cobertura é feita de folhas de palmeira muito bem adaptadas para essa realidade, colocadas de modo compacto e regular[164].

Sobre as construções indígenas, há vários relatos dos viajantes e cronistas, que descrevem suas habitações desde o século XVI. Segundo o viajante Métraux, as habitações do povo Manáo eram em forma cônica e suas paredes era uma provável mistura de palha e barro. Os Barés habitavam em grandes malocas, construídas com estacas verticais, "casas redondas fortificadas com estacas como casas fortes". Temos conhecimento também de casas retangulares, cilíndricas, cônicas, ovaladas e de aldeias em formato circular, retangular ou então lineares formadas por casas lineares ao longo do rio[165].

Assim, o edifício, ao se assemelhar com as construções indígenas, lembrava um "porco espinho", com seu telhado feito de palha e desregulado. A irregularidade, neste caso, para o viajante era destituída de beleza, pois a beleza estava ligada à regularidade e

[163] PÁSCOA. *Op. cit.,* p.123.
[164] WALLACE. *Op. cit.,* pp.176- 298. Para saber mais sobre construções indígenas ver; BÉSTA, Kazys Jurgis. *A Maloca Tucano-Dessana e seu Simbolismo*. Manaus: Secretária do Estado da Educação, 1988.
[165] FREIRE. *Op. cit.,* pp. 159-178.

monumentalidade, de acordo com os projetos urbanísticos da época. Modelos de cidade que estavam constituindo-se como ideais a serem seguidos, tanto na Europa quanto em outros continentes. Nesse ponto, é interessante destacarmos que, entretanto, a fachada foi considerada por ele como *bonita e de gosto*. É provável ter ocorrido alguma identificação com essa parte da construção. Será que nesse ponto específico a fachada já possuía aspectos europeizados? Se realmente isso ocorreu, sem dúvida era uma "estranha" construção. A mistura de aspectos arquitetônicos "civilizados" e "bárbaros" (leia-se indígena) em um mesmo edifício é revelador[166].

Todavia, o que lhe é evidente é que o teatro aparentava ser uma construção que em nada lembrava ter a civilização industrial chegado àquele lugar. O que prevalece na sua visão é que não havia uma técnica "adequada", organizacional, para efetivação do prédio, haja vista que os construtores juntavam as palhas com um procedimento distinto, ao qual o viajante não estava familiarizado. No entanto, verifica serem as construções indígenas seguras, exigindo grande destreza de seus construtores, com o uso da técnica do encaixe, com paus escavados para melhor ajustamento, e a cobertura feita de folhas de variados tipos de palmeira. Exigia, conforme José Ribamar, grande habilidade de seus executores. Era necessário conhecer, saber selecionar e trabalhar esses elementos.

Sua feitura, feita provavelmente à mão para traçar a palha, por exemplo, ou com técnicas rústicas de construção, nada tinha de regular, que lembrasse cálculos de uma engenharia racional e moderna. Conseqüentemente, é sintomático que o viajante relacione a imagem do prédio a um animal. Dificilmente um edifício europeu, construído sob essa ótica civilizatória, poderia ser comparado a um bicho, ainda que a construção fosse "feia". A proximidade com a natureza, caracterizada pelo material utilizado e sua técnica de construção, induziu certamente o viajante a realizar tal comparação[167].

---

[166] Aqui vale ressaltar que Mario Ypiranga em seu livro *O Teatro Amazonas* cita que o "Teatro de Palha" era no estilo *Palaceo*, não foi citada, porém, onde o pesquisador retirou essa informação que poderia enriquecer o trabalho. MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus:Ed Valer.1999, p.22.

[167] Nesse período, as urbes européias passavam por inúmeras reformas. Era o momento em que o prefeito de Paris, Haussmann, iniciava mudanças drásticas na cidade, na metade da década de cinqüenta e mais efetivamente em 1860. Porém, os projetos para a renovação de Paris (modelos esses que seriam imitados por inúmeros países) começaram antes de Haussmann. Pois foi sob Luís Napoleão Bonaparte e seu prefeito Berger que inúmeras iniciativas já tinham sido tomadas: alargamento de ruas e embelezamento de avenidas para que a cidade ficasse "aberta" para a circulação da luz, do ar, de pessoas e mercadorias. Antes havia também outras intervenções e inúmeros projetos desde o século XVII, para que a cidade saísse do seu traçado orgânico de ruas estreitas, como ocorria nos tempos medievais. Por conta da valorização do traçado geométrico das cidades, que inclusive se destinava a garantir ordem e a segurança social nos espaços públicos, a profissão de engenheiro civil, já no século XVIII e mais efetivamente no século XIX, tornou-se extremamente importante para a época. Se antes se limitavam à criação de equipamentos técnicos, como pontes e portos, os engenheiros assumiam, naquele momento, um papel cada vez mais importante nas decisões e realizações urbanísticas, anunciando o

Entretanto, não só a construção do teatro feito de palha lhe causou estranheza. No século XIX, a Igreja ainda possuía forte valor moral e civilizador. E Avé-Lallemant observa com horror e reprovação o fato de a província do Amazonas não olhar com devida atenção as construções religiosas. Isso se torna evidente quando o mesmo viajante nota que Manaus não possuía uma Igreja regular, no mesmo período em que se esforçava para a construção de um teatro, ainda que fosse de palha. Naquela época, a Igreja na cidade de Manaus havia sido incendiada e já "havia oito anos que se iniciava uma nova." A edificação seria a futura Igreja Matriz. Enquanto ela não era construída, a pequena Capela de Nossa Senhora dos Remédios era responsável pelos rituais espirituais dos moradores da cidade[168]. Para o viajante, construir templos religiosos ou administrativos com materiais ligados à barbárie era considerado, a seu ver, um absurdo:

> E quando chegar o tempo, em que o governo e povo se convencerem de que as casas de Deus não devem ser miseráveis pocilgas cobertas de palha [...] quando o próprio povo se envergonhar de morar nessas barracas cor de barro, e de chamar sua cidade ao aglomerado das mesmas[...][169].

Dessa maneira, constatamos que o desprezo pela palha e pelo barro acontecia pelo fato de serem considerados elementos pertencentes a uma cultura desprovida de desenvolvimento urbano e ligada a uma cultura indígena, e por isso mesmo desprezada aos olhos europeus. O olhar do viajante é flexionado entre a beleza da natureza e os modos de vida de seus habitantes, descritos, muitas vezes, por ele, de modo quase lúdico. Mas, ao mesmo tempo, há uma visão assustadora e selvagem dessa mesma natureza e desses habitantes. No final, prevalece uma visão eurocêntrica, segundo a qual o vigoroso progresso e a atividade civilizadora deveriam prevalecer sobre a natureza virgem, mesmo que para isso houvesse sua destruição. Dessa forma, o Teatro de Palha poderia significar um bom sinal civilizador, indicando que, mesmo numa forma acanhada e confusa, esse ideal de lazer erudito, ligado às cidades modernas, já era preocupação de uma província como a do Amazonas, tão distante culturalmente dos centros europeus. Conseqüentemente, e de modo inexorável, a cultura nativa e heterogênea iria progressivamente e parcialmente ser modificada por um ideal de progresso e civilização, "iniciado" timidamente por um "inocente e simples" Teatro de Palha.

---

reinado absoluto da técnica racional da engenharia. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade* (Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre), pp.53-58.

[168] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit*., p.101. Isto se confirma com o relatório do então governador da província Francisco José Furtado: "Na própria capital da província não ha um templo, com a necessaria capacidade para servir de Matriz, desempenhando mal esso mister a acanhada Capella dos Remedios, desde que em 1850 incendiou-se a antiga Matriz". Relatório em que a assembléia provincial do Amazonas apresentou na abertura da sessão ordinária em 7 de setembro de 1858, Francisco José Furtado, presidente da mesma província

[169] AVÉ-LALLEMANT. *Op. cit*., p.208.

2.3. O conflito entre a Musa Thalia e a Natureza selvagem.[170]

Para finalizar, devemos deixar claro que, sobre o que poderia ser considerado o primeiro teatro na cidade de Manaus, há poucas informações bibliográficas. Mario Ypiranga Monteiro, em seu livro *O Teatro Amazonas*, dedica poucas páginas sobre os espaços teatrais na cidade antes da construção do famoso Teatro Amazonas. Infelizmente, por não citar as fontes que utilizou em seu texto, não temos como confirmar suas informações. Um exemplo é sobre o suposto primeiro teatro em Manaus; Ypiranga afirma que ele se chamava *Thalia* e era de propriedade de José da Silva Pingarilho. Este, como já foi mencionado no capítulo dois, era um "carnavalesco", responsável pelos primeiros bailes de máscaras na cidade. Monteiro cita que esse teatro, segundo o viajante Robert Avé-Lallemant, era freqüentado por negras e mulatas e pela elite da época, que o enchia de fumaça de seus cachimbos e charutos, sem "respeito ao restante do público".[171] A questão é que não temos informações se o viajante Robert Avé-Lallemant estava na cidade nesse período, isto é, quando o teatro estava construído, embora, no prefácio de seu livro, haja a informação que o viajante fixou residência em nosso país. O texto a que Ypiranga se refere é a versão atualizada do livro *O Teatro Amazonas.* Mesmo assim recorremos à edição citada por Ypiranga, contudo, infelizmente, não encontramos a referência do texto. Talvez seja um outro documento que o autor não esclareça.

De qualquer forma, é sintomático que Mario Ypiranga faça alusão àquele teatro afirmando que era freqüentado tanto por negras e mulatas quanto por uma população branca e com certo poder aquisitivo. Sabe-se que era comum nessa época, não só na cidade de Manaus, que houvesse a mistura das classes nos poucos espaços de socialização existentes. Spix e Martius relatam, em sua passagem pela Bahia, uma apresentação teatral: afirmam que a platéia era mesclada, composta de mulatos, negros, brancos e inúmeras pessoas de variadas camadas sociais[172].

Outro ponto que nos chama a atenção é o uso inadequado do charuto em um ambiente fechado. Realmente, o uso do cigarro no teatro era comum. Por mais que houvesse solicitações para que os cavalheiros fumassem fora do ambiente teatral, em geral elas não

[170] É interessante observarmos o nome *Thalia*. Esse nome designava uma das nove musas gregas, filha de Zeus e Mnemósine. Era a musa da comédia representada com uma máscara cômica e por vezes por uma coroa e hera. É bem provável que quem batizou o teatro feito de palha (mesmo que não fosse aquele observado pelo viajante) conhecesse essa relação do nome da ninfa com o teatro clássico. Sendo representante da comédia, ela oferece um tipo de entretenimento mais leve e casual, em detrimento do drama clássico, que de acordo com a época, era necessário ter certo grau de cultura e sensibilidade para compreender as peças apresentadas.
[171] YPIRANGA, Mário. *O Teatro Amazonas*. Manaus: Valer, 2004, p.22.
[172] SPIX & MARTINS. *Op. cit.,* p.151.

eram atendidas. Em uma referência aos teatros em Minas Gerais no século XIX, Regina Horta Duarte relata que, pelo contrário, além de deixar o ambiente em um estado quase asfixiante, os "ditos" cavalheiros "[...] jogavam as pontas de cigarros, ainda com fogo, sobre as pessoas da platéia" [173]. Por mais que não seja possível confirmar a fonte de onde Mario Ypiranga retirou tal informação, é sintomático que haja correlações com esses relatos analisados acima. Embora fosse mais comum encontrar na Manaus da época pessoas de origem indígena, e não negros nos espaços de socialização.

Outro dado importante é a descrição que faz Mario Ypiranga da inauguração deste teatro que teria sido realizada em 1865[174]. Será que um teatro feito de palhas e folhas secas levou seis anos para ser construído sabendo que se tratava de um material de fácil manejo para a população local? Pela descrição do viajante Robert Avé-Lallemat, embora a edificação não fosse pequena, ela já estava com o telhado pronto e as paredes parcialmente levantadas. No entanto, estas são apenas especulações sobre as quais não pretendemos aprofundar.

As controvérsias não param por aí. Com referência especificamente ao Teatro de Palha, a socióloga Selda Vale, em seu livro *Eldorado das Ilusões,* remetendo-se aos espaços teatrais da cidade nesse período, afirma que o primeiro espaço teatral era chamado de *Providência*, "[...] talvez a casa que Avé-Lallemant, ao presenciar sua construção em 1859, comparou com um monstruoso porco-espinho", mais cuidadosa, ela não faz correspondência direta ao "Teatro de Palha". Afinal, de que ano seria o teatro intitulado Providência? A pesquisadora indica que seria de 1869[175]. Um período um pouco distante da construção do Teatro de Palha. Além disso, é importante lembrarmos que existia o *Variedade Comica*, outro teatro com apresentações constantes da conhecida Companhia de Lima Penante[176]. Além disso, é difícil imaginarmos que uma construção tão "frágil" conseguisse sobreviver por tanto tempo. De qualquer forma, a constatação de que havia um Teatro de Palha na cidade é confirmada pela descrição do viajante e, talvez só por isto, sua existência não tenha sido de todo esquecida. O que percebemos através das fontes é que existia uma sociedade teatral com nome de *Thalia*, e não um teatro como fica claro no anúncio da página subsequente.

---

[173] DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses. Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX.* Tese de Doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, UNICAMP. 1993, p.*178.*

[174] YPIRANGA. *O Teatro Amazonas.* Manaus: Edição do Governo do Estado. 1966, p 3.

[175] VALE, Selda da Costa**.** *Eldorado das Ilusões. (Cinema e Sociedade: Manaus 1897/1935)***.** Manaus. Editora da Universidade do Amazonas, 1996, pp.13, 282.

[176] A existência da Companhia de Penante é reconhecida tanto por Mario Ypiranga quanto por Vicente Salles em seus respectivos livros, *O Teatro Amazonas* e *Teatro no Grão-Pará*, como uma companhia de relativo sucesso durante o século XIX na região Norte.



THALIA.

SOCIEDADE DRAMATICA PARTICULAR

Segunda-feira, 25 de Março de 1867

Anniversario da constituição politica do imperio.

1.ª recita da 2.ª assignatura

Depois que a orchestra, regida pelo distincto professor Torres, tenha executada uma brilhante ouvertura se dará principio á representação do apparatozo drama em 2 actos e 4 quadros, de grande espectaculo, traducçaõ do sr. Burgain, intitulado:

SANTA HELENA

OU

MORTE DE NAPOLEAÕ

Terminará o espectaculo com a 1.ª representaçaõ da espirituosa e muito interessante comedia em um acto, imitaçaõ de original francez por Bento Aranha, denominada

UM MARIDO PARA A OCCASIÃO

Tem-se deliberado que os bilhetes poderão ser transferiveis, comtanto que preceda communicação da parte dos srs. assignantes á sociedade antes do dia do espectaculo.

Principiará as 8 ½ horas.

Ilustração 7 – A Voz do Amazonas: Manaus, 21/03/1867.

Antes da existência do Variedade Comica (1868), existia um teatro em que a sociedade *Thalia* se apresentava, porém não é possível afirmarmos se era o mesmo Teatro de Palha. A sociedade *Thalia*, embora de característica amadora (isto é, constituída por moradores da cidade, e não atores profissionais), era esperada com ansiedade por parte da

população em Manaus, a qual percebia que a cidade não poderia ficar sem apresentações teatrais. Aliais, ela não foi a única.[177]

Ela foi fundada em 1º de janeiro de 1867. De acordo com o jornal *A Voz do Amazonas* de 7 de janeiro daquele ano: "A capital do Amazonas no dia 1 do nascente mez e anno, teve a satisfação de ver inaugurar a sociedade dramatica denominada-Thalia". O próprio presidente da província deu proteção direta à sociedade já que o terreno para sua construção era cedido gratuitamente pelo poder provincial. Porém, a idéia de sua concepção já era observada desde 1866, como veremos mais tarde.

É muito interessante observarmos como o cronista do jornal *A Voz do Amazonas* descreve a necessidade de um teatro na capital do Amazonas, analisando a importância do teatro como lazer civilizado, se comparado às outras diversões, como banhos em igarapés e piqueniques, considerados inferiores e até responsáveis por desvios morais da boa sociedade. E assim ele descreve, com animosidade, a formação da sociedade:

> Graças a influencia benéfica do novo anno, a sociedade brazileira de Manáos, entrou em gozo refinado de uma distracção licita e honesta, agradável, e variada, que os povos mais cultos da antiguidade e dos nossos tempos, considerão com rasão a mais digna de ser freqüentada, a mais fecunda em lições profícuas, que com exemplos frisantes desvia o homem do mao caminho, purifica as idéias moraes, e apura os bons costumes.
> O drama, não falla só a imaginação, commove o coração em todas as escalas de sensibilidade humana, alegra o espírito com facectas intimas que corrigem os vícios ridículos da sociedade, enriquece a experiência em factos e acontecimentos que se agrupão em um só lugar, como se a própria realidade estivesse entre nós. Todas as classes da sociedade ali encontrão a pintura viva do que se passa no pequeno circulo, e apreciando e distinguindo o bem e o mal encontrão nas representações dramaticas um dos guias mais seguros para o caminho da vida publica e privada.[178]

Mais à frente, o cronista afirma que antes o Estado do Amazonas, chamado por ele de "Virgem formoza dos tropicos", tinha motivos para se envergonhar por não ter uma casa teatral, agora que possuía uma companhia dramática da qual podia se vangloriar, "pode apreciar um grande progresso moral". E continua descrevendo os lazeres locais com reprovação:

> E vós antigos entretrimentos da terra desprotegida, resignai-vos: vossos partidários diminuam, vossos amadores vos abandonão. Ceiatas da meia noite, bebedeiras dos igarapés, tempestuosos banhos das cachoeiras, congos, e páo de sebo, quinos e lasquinet, vós todos influencia tiramicas d'outr'ora, recai, fugi, não mais dominareis exclusivamente nesta capital. Haveís de perder a primeira eleição que se fizer, porque a maioria do povo não vos acompanha mais.

[177] A cidade de Manaus possuia várias associações recreativas, artísticas ao longo do século XIX, observadas nos periódicos locais como: a Sociedade Atheneu das Artes criada na década de setenta, Sociedade Club Familiar, Harmonia Amazonense, Sociedade Crisalida Litteraria.
[178] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 07 jan.. 1867.

> Tu também, chinfrim poderoso, obsoleto e insulso chinfrim, tu influencia afamada e exclusiva do Rio-Negro, tu obstaculo invencivel e constante para toda e qualquer empreza útil, porque separas o pai, da família, o filho, das mães, o marido da mulher para os attrahir ao teo seo da perdição: ta personagem maldito, que tantos males causaste, soma-te, esconda-te, nas longitudos dos igarapés, ou nos abysmos profundissimos das cachoeiras dos Tarumãs. O teo reino se desmorona, e baqueia. Nós sem pensar, nem saudades, te dizemos adeos, chinfrim... adeos para sempre [179].

Embora a fala do cronista seja longa, acreditamos ser importante transcrevê-la, pois confirma a idéia de que o teatro era uma escola de costumes, sendo as peças dramáticas capazes de ordenar a moral da sociedade, baseada na ética da família burguesa. O teatro era destinado a uma finalidade tão grandiosa, de acordo com a concepção da época, que era possível, através dele, coordenar a vida pública e cotidiana. Possuía a função até de lutar contra o "demônio", aqui representado pelas desavenças familiares. É interessante mencionarmos que o folhetinista compara a discordância entre os cônjuges ou entre os filhos à natureza selvagem do Amazonas, que assume uma roupagem negativa e maléfica, pois tanto a natureza inexplorada quanto a família, longe das rígidas características morais, estavam distantes do controle da civilização.

Assim, os lazeres locais passavam a ser ligados não só ao atraso, mas considerados até pecaminosos, enquanto o teatro estava vinculado à civilização, à cultura européia. O conflito entre os costumes locais, considerados perniciosos, e a civilização, representada pela musa Thalia, seria uma luta difícil e laboriosa a ser travada, mas, segundo o cronista, a vitória certa do progresso era inevitável:

> [...] A tua rival Thalia, tão popular como a mais benefica influencia o pode ser, porém mais prestigiosa, e mais cheia de encantos de que tens sido ate hoje, hediondo chinfrim, atua rival, te arrebata o acepto, e se apossa do teo império.
> Thalia, encara de fronte erguida, e olhar firme, para todas as glorias passadas e certa dos seos recursos, e dos effeitos, dia orgulhosa como o luxo cantor:
> Cesse tudo quanto a musa canta, Q'outro valor mais alto se alevanta[180].

Mais adiante, no mesmo jornal, nosso folhetinista descreve entusiasmado a estréia da companhia dramática Thalia na cidade de Manaus. Ao contrário do que Mario Ypiranga narra, não havia "negros e mulatas" na platéia durante a estréia do que talvez fosse o "Teatro de Palha"; o cronista descreve que só havia a "mais fina sociedade amazonense". Analisa as refinadas toaletes das senhoras, as vestimentas delicadas, provavelmente utilizadas nos bailes já descritos anteriormente. Aprecia como os espectadores se prendiam ao drama no palco, embora confesse que muitas pessoas ali nunca tinham presenciado espetáculos teatrais,

[179] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 07 jan. 1867.
[180] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 07 jan. 1867.

dizendo também que, aos seus olhos, o teatro possuía um belo interior. Percebemos que de tal forma o cronista estava inebriado pela possibilidade da existência de uma casa teatral e de uma companhia de teatro em Manaus que parece que ele estava descrevendo uma *première* no futuro Teatro Amazonas:

> Thalia, a sympathica e encantadora Thalia, essa dona dos meos pensamentos e a querida de minha alma, ostentou-se em seu esplendor toda o seo esplendor, e formosura.
> Não descreceo a concorrência das famílias mais distinctas da capital e seos arredores: a elite esteve presente. Toilettes de bom gosto, e da mais seductora simplicidade, realsariam o olhar de ternura de lindas damas e seos gestos feiticeiros, se a immobilidade não prendesse, como diante diremos.
> [...] A reforma no salão provava com evidencia os melhores materiaes. Um grande balcão no centro, e em frente ao scenario, facilitava as primeiras autoridades da província a apreciacção do drama que se apresenta e dos concorrentes q' havião comparecido a civilisada festa. Esta espaçosa tribuna que dominava todos os expectadores estava preparada com os devidos commodos e até com luxo que não se encontra em outros theatros.
> Manteve-se sempre a ordem regularidade. Os applausos que se derão, evidente prova era o do progresso da sociedade. [...] Em mui pouco dias, mancebos alguns dos quaes nunca virão theatro, davão a segunda récita no Thalia com o drama a Coroa do Artista[181]

A partir deste ponto, o folhetinista descreve que o enredo da peça estava ligado "a um fato real que todos os dias presenciamos." Era um tema romântico da época: filhos que pretendiam seguir seu destino, contrariando a imposição dos pais, ligado ao drama moderno (questões que iremos comentar mais adiante). Em relação à atuação dos atores, o folhetinista afirma que, para o pouco tempo que lhe foi permitido ensaiar, os atores tiveram uma boa atuação, embora as atrizes estivessem tímidas e com pouca naturalidade no andar.

Mas os elogios se prestavam mesmo era para a platéia feminina, que, com "pescoço de bronze", tinha os olhos fixos no palco e não se distraía com nenhum outro incidente. E de tal forma o público feminino estava concentrado, fosse por causa da decoração do teatro, que possuía um pano de boca com a figura de Colombo, "exibindo o poder de seo gênio", fosse absorvida pela peça (ou ao menos pretendia que assim parecesse), que o folhetinista chegou a recriminá-las. As mulheres acabavam passando a impressão, talvez errônea, por causa de seu constrangimento que não estavam nem alegres nem animadas, e por isso poderiam se dar ao luxo de aparentar mais liberdade. Esta questão lembra o comentário que Agassiz fez sobre o comportamento das pessoas no baile, em outro capítulo já descrito[182]. Mais à frente, o cronista faz censura às vestimentas das senhoras, que: "Outro mao tom que notamos foram as

[181] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 25 jan. 1867.
[182] No subtítulo intitulado: *Musselinas francesas, bailes e espetáculo phizico, os primeiros aspectos civilizatórios na cidade de Manaus*. Elizabeth afirma que os brasileiros "tão hospitaleiros e bons, são muito formalistas, enfatuados de etiquetas e cerimônias.". AGASSIZ. *Op. cit.,* p.174.

senhoras conservarem o chapeo na cabeça e o xale nos ombros", pois atrapalhava a visão do público. O que impressiona é que essa seria uma reclamação constante dos folhetinistas e persistiria até no futuro Teatro Amazonas. Entraram e saíram décadas e, mesmo com a virada do século, "o mao uso" do chapéu no teatro permaneceu como costume entre o público feminino[183].

As transcrições do folhetinista são preciosas, porque traduzem os primeiros espetáculos de teatro na cidade de Manaus. Além disso, eles lançavam um olhar aos espectadores, ainda que a característica de observar a platéia não fosse intento desses críticos. Os folhetinistas, prioritariamente, concentravam-se mais nas críticas às peças de teatro e à atuação dos atores. Nessa transcrição, notamos que ele lançava análises um tanto idealizadas sobre a platéia ao mencionar que finas senhoras com delicadas vestimentas demonstravam possuir bom nível cultural ao se concentrarem na peça apresentada. Contudo, observamos, no mesmo periódico, que existiam também críticas ao comportamento não-refinado do público.

> [...] De novo avisa que não é permittido acompanhar aos senhores assignantes pessoa estranha a sua família sob pena de ser intimada a sahida, para que não se reproduza o descontentamento que houve no espectaculo antecedente com a presença de alguns que por consideracção ao logar ahi não deveria apparecer[184].

Se a cidade de Manaus precisava de um teatro e de outras companhias que ali pudessem instalar a cultura letrada e os nobres costumes, esse "sonho" iria ser realizado com a construção do Variedade Comica e com a vinda da Companhia de Lima Penante. Era com ansiedade que se esperava a vinda de uma companhia profissional, embora, para uma parcela da elite manaura, a trupe de Penante não representasse o tão esperado sonho de uma empresa teatral que tivesse condições de "retratar os bons costumes" expressos no teatro.

[183] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 25 jan. 1867.

[184] JORNAL A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 25 jan. 1867. Sem entrar em maiores detalhes é necessário somente uma ressalva para tentar entender, quais seriam essas pessoas que o cronista ficou incomodado com a presença no interior do teatro. Seriam de descendência indígena? Ou de camadas sociais mais baixas, causando aborrecimento no folhetinista. Infelizmente as fontes não particularizam nenhuma informação. Mas o comentário já demonstra o desconforto que parte da chamada elite de Manaus sentia ante o restante da população, provavelmente de origem indígena e mestiça.

CAPITULO III – O TEATRO VARIEDADE COMICA, O "PRIMEIRO" TEATRO DA CIDADE DE MANAUS.

3.1. Teatro Variedade Comica: o início da vida teatral em Manaus e as primeiras sociedades dramáticas.

A "descoberta" do Teatro Variedade Comica no jornal do dia 07 de junho de 1868 foi uma agradável surpresa. Após nove anos da construção do "monstruoso porco espinho", assim descrito pelo viajante alemão Robert Avé-Lallemant, Manaus possou a ter uma casa de espetáculo teatral que faria concorrência a sua antecessora.

Sobre o Variedade Comica, praticamente, não há nada escrito. Somente Mario Ypiranga, em seu livro *O Teatro Amazonas,* cita-o, fazendo leve confusão entre o nome do teatro e a companhia que sempre nele se apresentava, descrevendo que, em 1869, no Éden Teatro, a companhia Variedade Comica de Joze Lima Penante lá se apresentou. Talvez seja um outro teatro com o mesmo nome de Éden, pois Mario Ypiranga afirma que ele ficava: "a rua hoje do Visconde de Mauá, antiga dos Inocentes.", porém não cita a fonte, ficando difícil certificar a informação. Porém, deve ficar claro que o teatro que vamos pesquisar se chamava Variedade Comica e que a companhia que lá se apresentava pertencia ao ator Lima Penante. Tratava-se da companhia de Penante, que possuía inúmeros outros artistas. Uma das atrizes era estrangeira, de origem portuguesa, mas não há indicação de que a companhia fosse toda composta de atores estrangeiros, como afirma Mario Ypiranga e como ficará mais claro adiante. Ypiranga afirma que Penante ficou em Manaus a partir de 1869, o que não condiz o que outras fontes descrevem. Penante voltou para Belém, foi para outras províncias, como Maranhão, e fazia este movimento itinerante, principalmente entre Manaus e Belém por toda década de 70 e 80 do século passado.[185]

Além disso, não temos nenhuma indicação de que o Éden existisse em 1869, mas há um anúncio em jornal, já citado pela Socióloga Selda Vale, em *Eldorado das Ilusões,* que indica que o Teatro foi inaugurado em 1888. [186]

---

[185] YPIRANGA, Mario. *O Teatro Amazonas*. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1965, pp. 17-19. Talvez Mario Ypiranga tenha acreditado que a Companhia se chamava Variedade Comica devido a essa descrição do folhetinista do *Jornal Correio de Manáos* de 22 de outubro de 1869. "Como he que se desafia assim a bondade e generosidade do publico deixando a Variedade Comica de estudar o seus papéis?!" Porém, não encontramos nenhuma outra indicação que a companhia tinha esse nome, agora são inúmeros os anúncios e cartazes com a descrição "Teatro Variedade Comica", o que não deixa dúvidas sobre o nome do teatro.

[186] VALE, Selda da Costa**.** *Eldorado das Ilusões*: *Cinema e Sociedade: Manaus 1897/1935***.** Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.16. No Livro de Lothar Hessel, *O Teatro no Brasil, sob Dom Pedro II*, o autor descreve que Penante se apresentou no El Dorado, infelizmente, na época do teatro El Dorado, que seria no início do XX, o estimulado ator já tinha falecido e por isso não tinha como apresentar espetáculos no teatro.

No entanto, as apresentações teatrais ocorreram em Manaus antes do teatro Variedade Comica, como já ficou claro, pois assim está escrito no jornal *Rio Negro de 1867*: "O Jornal Rio Negro noticia para breve o interessante Drama em 5 actos, de grande "espectaculo", denominado "A Trindade Maldita, com tradução de Cara-Olho [187]".

Mesmo que houvesse algumas apresentações teatrais na cidade de Manaus, o Teatro Variedade Comica parece que foi o primeiro a ter um número razoável de espetáculos pertencentes a uma companhia profissional. Mesmo assim, é praticamente esquecido, tanto pelos pesquisadores Selda Vale, como por Mario Ypiranga, que dedicam apenas um pequeno texto aos teatros Éden e Beneficente e praticamente nada sobre o Variedade. Para este, atraiu-se a atenção porque o teatro possuía inúmeros cartazes de apresentações teatrais datados de 1868 nos jornais *Correio de Manáos* e *Jornal do Rio Negro*. E mais: havia várias colunas no Jornal *Correio de Manáos* dedicadas somente a registrar as peças da Companhia de Lima Penante. Aparentemente, somente algumas sobreviveram à ação do tempo. Uma das colunas intitulava-se *Pirapotes Teatraes,* assinada por um cronista chamado Dougaldst, talvez um pseudômio, cuja especialidade era criticar ou elogiar a companhia do Sr. Penante, às vezes, as críticas eram ácidas e debochadas.

Havia, no *Correio de Manáos,* outras colunas mais amenas como *Chonica Theatraes*, na qual há breves análises sobre os espetáculos apresentados e outra, cujo nome, *Enterros Theatraes,* e a ilustração, um desenho de um pequeno esqueleto humano, levam a imaginar como a companhia do Sr. Penante deveria ser censurada. Pois, na visão dos folhetinistas a Companhia de Penante "enterrava a arte teatral a sete palmos" devido a má qualidade das peças e da atuação dos atores. Todas as colunas se encontravam no *Correio de Manáos*. Porém, as críticas e as apresentações teatrais eram comuns: nem mesmo os esperados espetáculos de óperas registrados no Éden eram poupados das críticas dos exigentes folhetinistas de jornais. Desta forma, a censura era hábito comum e não especificamente direcionada às apresentações da Companhia de Lima Penante.

Sobre o Teatro Variedade Comica, surgem várias perguntas: quando foi construído e até quando resistiu ao tempo? Quem era Lima Penante? E que tipo de peças era apresentado no teatro? Alguns destes questionamentos podem ser respondidos, mas sempre com os cuidados de quem possui fontes escassas e espaçadas.

HESSEL, Lothar. RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II,* 2 parte. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1986, p.160.

[187] JORNAL RIO NEGRO, Manaus: 1867.

Não temos registro da formação física do referido teatro. Talvez não fosse muito diferente do antigo, Teatro de Palha, feito de madeira e folhas de palmeira, ou outro material próprio da região, sendo, assim, uma construção de frágil durabilidade. Uma pista sobre sua delicada instalação está registrada no *Jornal Rio Negro* de 23 de abril de 1868: "Joze de Lima Penante, roga aos habitantes desta cidade, que por ventura julguem má a construção do theatro, o especial obsequio de irem examinal-o, a fim de reformarem a seu juízo, e certificarem-se da sua solidez.[188]"

Percebe-se que em relação à estrutura física do teatro, parece que não era muito adequada à função ao qual era destinada, por não possuir resistência de uma construção de alvenaria. Como já foi descrito no capítulo anterior, intitulado "Teatro de Palha", a existência de teatros construídos com materiais retirados da natureza local era característica muito comum em todo país. Isso ocorria devido ao valor simbólico que o teatro possuía nesse período, sendo importante que cada cidade o tivesse independente de qual material fosse utilizado para sua construção.

Além disso, no *Correio de Manáos* do dia 11 de outubro de 1869, há uma crítica do folhetinista sobre a estrutura interna do teatro que não possuía uma acústica apropriada: "Finalisando lembramos que o ponto recitava tão alto o drama que especialmente os camarotes da direita e platéa ouvia duas recitações.[189]"

Mas isso não significava que não havia as devidas separações internas próprias de um teatro. O Teatro Variedade Comica possuía espaços para os camarotes e galerias divididas em quatro partes: "Galeria superior para familiares, galeria inferior para mulheres, galeria inferior para homens, sala para homens, havia, além disso, os camarotes de lado."[190]

Observando a divisão interna, não é de se estranhar que talvez possuísse proporções não muito modestas. A partir desses dados, fica evidente que já havia a preocupação de que se tivessem as devidas separações internas de um teatro dividindo os gêneros e grupos familiares, questões já discutidas nos capítulos anteriores. [191]

Pelo que os periódicos indicaram, a finalização de sua construção foi em abril de 1868 e teve atuação direta do então ator Joze Lima Penante que deve ter entrado em contato

[188] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 23 abr. 1868.
[189] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 11 out. 1869.
[190] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: mai. 1868. Ao contrário do que supõe os teatros nessa época não possuíam pequenas dimensões. No Maranhão foi construído "o Teatro União em 1815, com 66 camarotes em três ordens, e uma tribuna ao centro, e uma platéia, comportando 430 pessoas divididas em duas partes, a superior acomodando 130 pessoas e a geral para 300 espectadores." JANSEN, José. *Teatro no Maranhão: (até o fim do século XIX.)* Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1974, p. 22.
[191] Ver subcapítulo: Musselinas francesas, bailes e espetáculo phizico, os primeiros aspectos civilizatórios na cidade de Manaus.

com o governo provincial para o empreendimento, pois a ação direta de atores, visando à construção de teatros, era comum. Em 1880, um ator de Belém, Vicente Pontes tentou também construir um teatro na cidade de Manaus com ajuda do governo provincial, porém seu intento não foi alcançado, pois o governo não o financiou considerando o montante muito elevado.[192]

Dessa forma, provavelmente, houve o auxílio financeiro da pequena elite da época e talvez do governo provincial, para sua construção, como ceder o terreno. Nesta época, a construção de teatros públicos era incentivada pelo Estado Imperial, embora o apoio financeiro fosse raro. Apesar de tudo, o teatro Variedade Comica foi construído. Lima Penante parece que também recebia algum auxílio financeiro para a realização das peças. Isto acontecia principalmente em outros estados. No entanto, em Manaus, os tributos aqui exigidos eram tão altos que ele deveria ter dificuldades para realizar seus empreendimentos. Assim, sobre este teatro e sua construção, está escrito no jornal *Rio Negro* de 1868, que descreve as dificuldades as quais passou Lima Penante para erguer "seu" Variedade Comica":

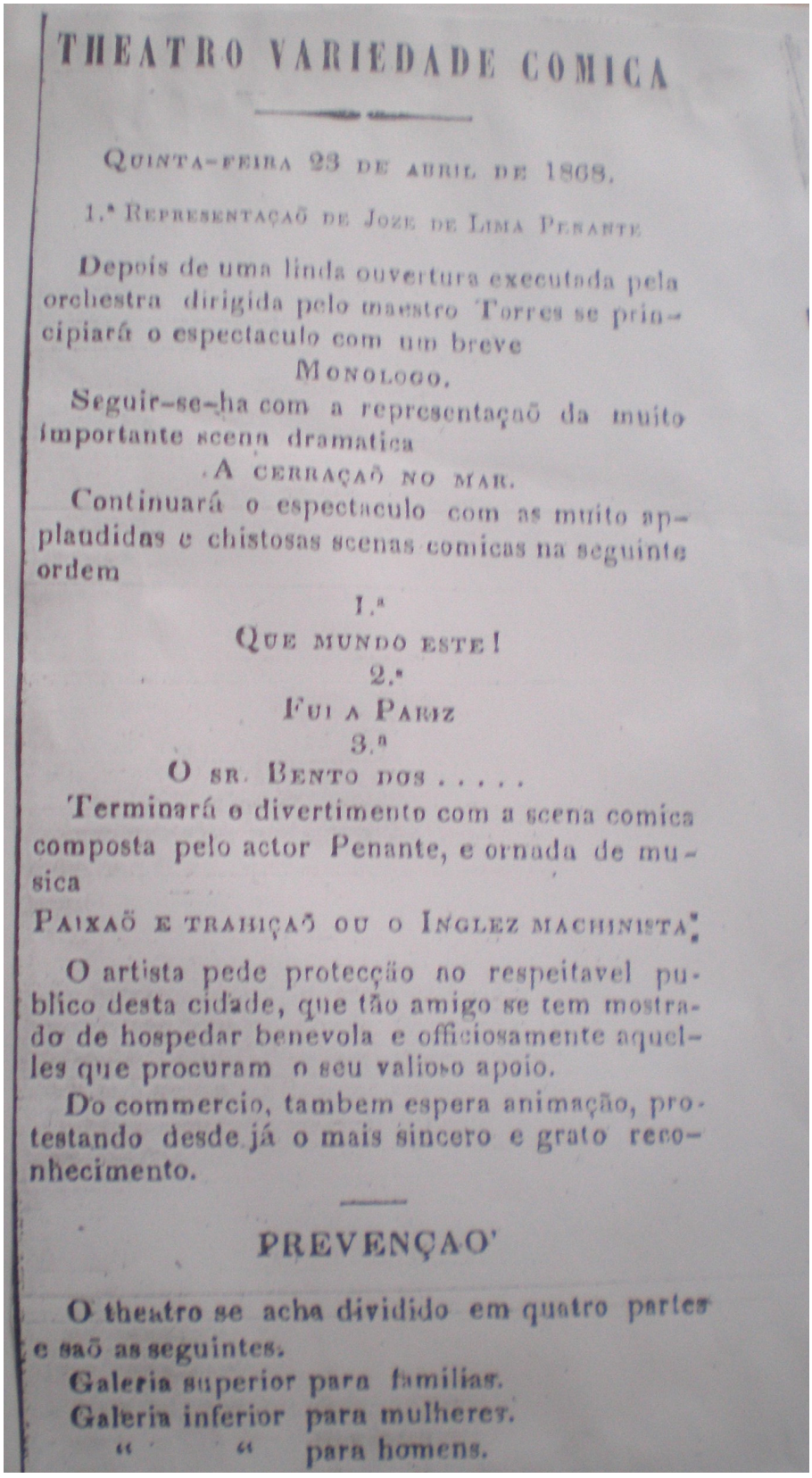
> Há muito, que Manáos precisava de um theatro, onde sua população tivesse verdadeiras horas de recreio e *nos exemplos da mais san moral,* que elle nos offerece, fosse estudar as peripecias dos quadros intimos de nossa vida.
> Essa idea por fim realisou-se com a chegada do intelligente, taletonso e sympathico actor Joze de Lima Penante.
> Hoje vemos erguido, devido ao esforço e a sacrifícios desse actor, o theatro "Variedade Comica" que esta noite abrirá suas portas para receber em seo seio, não só amadores das artes, como os que a boa razão e a insipidez da vida que vivemos.[193]

Outra questão pode passar ao foco de nossa análise: como eram as representações oferecidas nesse teatro? A estréia de Penante no teatro é verificada no cartaz da página subseqüente. No entanto, existiam também algumas sociedades teatrais constituídas por artistas locais já nesse período. As fontes disponíveis descrevem ao menos duas: *A Sociedade Dramatica Particular* e a já descrita *Sociedade Thalia*. As duas sociedades foram fundadas em fins de 1860 e delas fazia parte a população local. No *Jornal Rio Negro,* em sete de maio de 1868, assim está escrito:

> Sociedade Dramatica Particular - No Domingo último teve lugar a reunião de alguns cavalheiros no Theatro Variedade Comica afim de instituir uma sociedade dramatica nesta capital. Deus permitta que tão boa idea não encontre tropeços que façam arrefecer e morrer em precipício[194].

---

[192] SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994, p.92.
[193] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 23 abr. 1868.
[194] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 07 mai. 1868.



THEATRO VARIEDADE COMICA

QUINTA-FEIRA 23 DE ABRIL DE 1868.

1.ª REPRESENTAÇAÕ DE JOZE DE LIMA PENANTE

Depois de uma linda ouvertura executada pela orchestra dirigida pelo maestro Torres se principiará o espectaculo com um breve

MONOLOGO.

Seguir-se-ha com a representaçaõ da muito importante scena dramatica

A CERRAÇAÕ NO MAR.

Continuará o espectaculo com as muito applaudidas e chistosas scenas comicas na seguinte ordem

1.ª

QUE MUNDO ESTE!

2.ª

FUI A PARIZ

3.ª

O SR. BENTO DOS . . . . .

Terminará o divertimento com a scena comica composta pelo actor Penante, e ornada de musica

PAIXAÕ E TRAHIÇAÕ OU O INGLEZ MACHINISTA.

O artista pede protecção ao respeitavel publico desta cidade, que tão amigo se tem mostrado de hospedar benevola e officiosamente aquelles que procuram o seu valioso apoio.

Do commercio, tambem espera animação, protestando desde já o mais sincero e grato reconhecimento.

PREVENÇAO'

O theatro se acha dividido em quatro partes e saõ as seguintes.

Galeria superior para familias.
Galeria inferior para mulheres.
" " para homens.

Ilustração 8 - Jornal Rio Negro: Manaus: 23/04/1868.

Será essa sociedade pertencente ao ator Lima Penante? De qualquer forma, não durou muito tempo (cerca de cinco anos), como se vê no periódico *Diário do Amazonas* em cinco de janeiro de 1873, para a tristeza de uma pequena parcela da população:

> O jornal Diário do Amazonas lamenta a dissolução da sociedade dramatica por pura divergência entre os membros da sua direcção: parece que tudo n' esta capital é efêmero qualquer idea qualquer passatempo que se projete não vai muito além... que depois não vegete no pó do esquecimento? Tudo infelizmente é assim. A pouco tínhamos aqui uma tão linda distracção theatral, coisa galante para a mocidade, e alegria para os decrépitos... afinal tudo isso vai transplantar-se para o tumulo.[195]

Já a "famosa" *Sociedade Thalia* nascera, como se observa no periódico *A Voz do Amazonas* de 19 de dezembro de 1866:

> Esta instituiçcão dramatica criada por alguns jovens, nesta cidade, tem tomado um impulso tal, que se torna digno de todas as atenções. Quem como nós viu, ainda não ha muito um talheiro cheio de madeiramentos, e hoje o vê transformado em uma sala elegante, com galeria corriada aos lados e a frente um prospecenio, não deixara de louvar tanta dedicação pela prosperidade do Amazonas, porque o theatro é sem dúvida nenhuma o seu bom aguro! Chamamos a atenção de todos para essa instituiçcão, pois é ela digna de toda protecção.

Percebe-se que a fonte já cita a construção de um teatro que, inicialmente, era um edifício simples, mas que, com o passar do tempo, ganhou acabamentos mais refinados. A *Sociedade Thalia* possuía os seguintes sócios: João Nery, Bento Figueiredo Tenreiro Aranha[196], João Sarmento, Joaquim Sarmento, Leonardo, João Aguiar, Joaquim Monteiro, Manuel Monteiro, dentre outros, que foram descritos no jornal somente com o primeiro nome: Eça, Bessa e Gavinho. Além dos sócios, muitos participavam das traduções das peças e atuavam [197]. Um exemplo o era o Sr. Egues, que, juntamente com o presidente da sociedade, Leonardo, atuava nas peças e recebia aplausos do público:

> A sociedade dramatica deo sua segunda récita, que em geral satisfez aos espectadores, mas pede a justiça, que de entre os que tanto envidão bem preencher os encargos a que de bom grado se hão submetido, se faça especial mensão dos senhores Leonardo e Egues, porque seo trabalho foi perfecto e se fizerão merecedores de maiores applausos que os que tiverão, tem elles linguagem clara, bom metal de voz muita naturalidade nos accionados e jogão perfectamente a scena com taes predicados nescessariamente que o publico sempre terá motivo de

[195] DIÁRIO DO AMAZONAS, Manaus: 5 de jan. 1873.
[196] Embora não encontramos dados dos outros participantes da Sociedade Thalia, é reconhecido que Bento F. T. Aranha, tinha nome homônimo do seu avô paterno, pertenceu à ilustre e tradicional família dos Bento Aranha, da antiga vila de Mariuá (Barcelos, no Rio Negro). Foi filho do político e homem de letras João Batista de Figuedo Tenreiro Aranha, que foi o primeiro presidente da Província do Amazonas. Bento Aranha não tinha formação acadêmica, mas era um espírito culto e arejado pela constância de contatos com livros e a afeição à imprensa. BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário Amazonense de Biografias*. *Vultos do Passado*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973, p.135.
[197] A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 12 jan. 1867.

> applaudir a aquelles que como os senhores Leonardo e Egres sabem compenetrar-se dos papéis que representão. [198]

As funções que cada um assumia na companhia variavam de acordo com a necessidade. Em 1867, o tesoureiro era João Nery e o orador Bento F. T. Aranha[199]. Porém, meses mais tarde, Bento F. T. Aranha assumia a tesouraria, como indica o *Jornal Rio Negro,* em Setembro de 1867. A sociedade era promotora não só de espetáculos teatrais e recitais, mas também eventos esportivos como regatas. Embora não haja registro, acredita-se que era possível que houvesse saraus literários. Por outro lado, a existência de regatas é assim observada no jornal *Rio Negro* de 28 de Junho de 1867: "A Sociedade Thalia inicia preparativos para a realização de uma regata que ocorrerá no dia 7 de setembro".

Outra sociedade que também chama atenção à presente investigação é a *Sociedade Pastoril.* Na véspera de natal, na residência do seu próprio diretor, *d' fronte a alfândega*, realizava-se três apresentações de peças teatrais[200]. Seu diretor era o paraense Sr. João Eleutério Guimarães que, com dificuldades conseguiu montar três espetáculos. Segundo o cronista eram dramas que:

> Não é só por ser ordenado de musica, como também por ser a maior parte dos personagens, pertencentes ao bello sexo. Quatorze moças, é o numero escolhido pelo autor e o Sr. João Eleutério: conseguiu obter todas, sendo a maior parte delas, filhas destas província, que intentam dar uma prova de seu grandioso talento [201].

A *Sociedade Pastoril* era composta por moças da fina sociedade em uma época em que o trabalho de mulheres no teatro era incomum, principalmente aquele ligado ao teatro amador. Vale lembrar que, até a década de 80, no teatro amador, eram os rapazes que assumiam os papéis femininos, provocando risos e brincadeiras da platéia[202].

A existência de sociedades dramáticas nesse período não era rara: espalhavam-se em várias províncias. Afinal, não haveria sentido casas teatrais, se não houvesse sociedades dedicadas à arte da representação. Ezio Bittencourt, em *Da rua ao Teatro,* analisa como a elite local se esforçou para formar, no Rio Grande do Sul, sociedades teatrais. Por iniciativa de Apolinário Porto Alegre, fundou-se em 1868, na capital da província, o *Partheon Literário,* importante instituição cultural que abarcava tanto escritores renomados quanto desconhecidos. A sociedade promovia saraus literários e espetáculos teatrais, incentivando

[198] A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 25 jan. 1867.
[199] Idem. 12 jan. 1867.
[200] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 24 dez. 1869.
[201] Idem. 10 dez. 1869.
[202] DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses. Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX.* Tese de Doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras,UNICAMP. 1993, p.200.

entre seus associados o cultivo das artes cênicas através do teatro amador. Sua ação rapidamente irradiou-se pelas principais cidades do Rio Grande, estimulando o aparecimento de sociedades dramáticas, e de autores e atores regionais. A partir desse ponto, Bitencourt descreve inúmeras sociedades que surgiram nesse período: *A Sociedade Dramática Particular Rio Grandense* em 1849, *Sociedade particular Alemã* em 1864 e até uma Sociedade com o mesmo nome da que havia no Amazonas, *Sociedade Dramática Tália,* fundada em 1867 [203].

Realidade semelhante acontecia no Maranhão. Ali foi fundada a *Sociedade de Recreação Maranhense,* na qual o diretor era o próprio governador da província, contando com a participação de elementos locais para a realização das peças[204]. Percebe-se, dessa forma, que tanto o incentivo a sociedades dramáticas particulares, quanto, com a atuação de atores locais, não eram características raras.

Já ficou clara, nos capítulos anteriores, a importância do teatro como símbolo civilizatório. De acordo com Lílian Scwarcz, este ideal de civilizar e modernizar através das artes adquire, no Brasil, uma importância singular dentro deste espírito modernizador que vigorou durante o período regencial e, principalmente, no segundo reinado. Houve uma clara tentativa de promover o desenvolvimento e a difusão das artes, inclusive das artes cênicas, nos palcos da corte. Era uma tentativa que fazia parte do "projeto" Imperial que visava à construção da identidade nacional. No entanto, esta identidade nacional deveria ser forjada pelo Estado Imperial.[205] Perseguindo este mesmo objetivo, quase na mesma época, seriam criados o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia de Bellas Artes, somando-se a um incentivo crescente à cultura de modo geral, à literatura e ao teatro nacional[206].

A difusão das peças teatrais no Império, gosto que se espalhou por outras províncias, teve a atuação direta de D. Pedro II. É reconhecido pela historiografia, o interesse do Imperador pelas artes e pela ciência. Ele foi um grande incentivador e freqüentador do IHGB, das óperas e dos espetáculos teatrais, estimulando a vida intelectual na corte. Assim, de acordo com Liliam Moritz, o Imperador se revelou um estadista cada vez mais popular e,

---

[203] BITTENCOURT, Ezio. *Op. cit*., pp.138-139.
[204] JANSEN. *Op. cit.,* p.28.
[205] SCHWARCZ, Lílian. *As Barbas do Imperador D. Pedro II: Um Monarca dos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998*,* p. 126.
[206] Fundado em 1838, o instituto era financiado pelo o Estado, esta instituição tinha por finalidade construir uma memória nacional através da publicação, arquivamento e incentivo de realização de pesquisas de cunho histórico e geográfico de nosso país. Os temas pesquisados eram geralmente a biografia de brasileiros ilustres, principalmente da área política, e os aspectos geográficos do território brasileiro na tentativa de formar um passado glorioso a partir de ilustres personagens.*"Fica evidente que o instituto optou deliberadamente pela memória em detrimento da historia, o país recém saído da condição colonial precisava de um passado comum"*. ALMENDRA, Renata Silva. *Entre Apartes e Qüiproquós: A Malandragem no Império de Martins Pena* (Rio de Janeiro 1833-1847) Brasília, 2006. Dissertação (História), UNB, p.26.

sobretudo, uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país[207].

Desta forma, a existência de um teatro com temáticas nacionais e de companhias de atores nacionais era uma questão não só incentivada, mas desejada nesse período. Possuí-las significava que o país estava construindo sua identidade, através das artes. Acreditava-se, naquele momento, que a criação de um teatro nacional, como já vinha se construindo nas nações mais desenvolvidas, era prova da ilustração de um povo e, portanto, símbolo do progresso e da civilização[208].

A prática de incentivo ao teatro pode ser observada tanto no apoio à construção de teatros públicos, através do subsídio dado pelo Estado Imperial, como pelo funcionamento de várias companhias através de loterias[209]. O apoio financeiro e material, coerente com o discurso da necessidade de um teatro nacional e civilizador, fez com que o número de teatros por todas as províncias crescesse. Porém, como os teatros públicos estavam sob a tutela do Estado, as peças passavam por um rigoroso mecanismo de censura, que envolvia desde órgãos oficiais criados pelo governo Imperial, até ao controle do chefe de polícia de cada província.

Com a intenção de desenvolver o teatro nacional, as companhias só poderiam se apresentar se, em primeiro lugar, as peças fossem interpretadas em língua nacional; deveriam realizar, no mínimo, oito apresentações mensais e, a cada ano, colocar no palco três dramas (no mínimo) de autores nacionais, desde que as peças fossem aprovadas pelo conservatório. Tudo isso tinha por objetivo a formação do teatro nacional com características civilizadoras tuteladas pela ação do Estado [210].

Mesmo assim, grandes patrocínios para as companhias teatrais, por parte do governo, eram raros e aconteciam esporadicamente, como se deu com João Caetano que, tendo o reconhecimento do público, teve a subvenção do governo imperial. A maioria era de pequenas companhias populares ou amadoras que sobreviviam com dificuldade [211].

---

206 SCHWARCZ. Lílian. *As Barbas do Imperador D. Pedro II: Um Monarca dos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, pp. 126-127.

208 SOUZA, Cristina Martins de Silvia. *As Noites do Ginásio. Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868).* São Paulo: Unicamp, 2002, p.92.

209 Leis do Império do Brasil, decreto 26-12-1822. Apud. DUARTE. *Op. cit.,* p.189.

210 Leis do Império do Brasil, decreto.1307(30-12-1853). Apud. DUARTE. *Op. cit.*, p.192.

211 João Caetano dos Santos, nasceu no Rio de Janeiro, em 1808. Começou sua carreira como amador, até que em 24 de abril de 1831 estreou como profissional na peça "*O Carpinteiro da Livônia*", mais tarde representada como Pedro, o Grande. Apenas dois anos depois, em 1833, João Caetano já ocupava o teatro de Niterói junto com um elenco de atores brasileiros. Assim, iniciava a Companhia Nacional João Caetano. O ator também exerceu as funções de empresário e ensaiador. Autodidata da arte dramática, seu gênero favorito era a tragédia, mas chegou a representar papéis cômicos. Além de atuar em muitas peças, tanto no Rio como nas províncias, João Caetano publicou dois livros sobre a arte de representar: "Reflexões Dramáticas", de 1837 e "Lições Dramáticas", de 1862. Em 1860, após uma visita ao Conservatório Real da França, João Caetano organizou no

Outra questão que leva à existência de tantas companhias de teatro nas mais diversas províncias durante o segundo reinado, segundo Regina Horta Duarte, era o fascínio que o artista, seja de teatro ou de circo, proporcionava à vida daquelas populações, uma vez que os moradores das pequenas províncias estavam sujeitos às restrições e às coações trazidas pela civilização e pelo cotidiano monótono das pequenas cidades. O ator se revestia com o signo de uma vida diversa e, encarnando os mais diferentes papéis, tinha a oportunidade de viver inúmeras emoções e paixões aos olhos dos espectadores[212].

Em lugares como Manaus, onde o lazer era raro, a chegada de circos e companhias de teatro era esperada com ansiedade. O sentimento de alegria pela chegada de atores só se comparava à nostalgia reinante após sua partida. As lembranças guardadas geravam expectativas de novas passagens. Após as partidas, o desejo de continuar vivendo as emoções geradas pelo teatro estimulava a formação de grupos amadores, já que muitas cidades possuíam dificuldades em receber companhias, seja pela distância e dificuldade de acesso, seja pela simples inexistência de casas teatrais. Por isso, o ator e empresário Joze Lima Penante, ao chegar a Manaus, não se intimidou em construir o teatro Variedade Comica que seria palco de inúmeras apresentações de sua companhia.

****

3.2. A Companhia de Joze Lima Penante e o repertório do Teatro Variedade Comica.

É nesse contexto que entra a importante figura de Penante. Mas sobre a biografia desse ator, escritor, empresário há pouca coisa descrita. No entanto, Vicente Salles, em *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época,* analisa espaçadamente alguns dados sobre Joze de Lima Penante, que nasceu no Pará, muito provavelmente, pelas informações colhidas, em 1841. Desde pequeno, Lima Penante esteve ligado ao teatro. De acordo com o mesmo autor, na década de 1840, no Pará, havia um teatrinho mantido pelas famílias Meninéa e Baena, ao que tudo indica, havia a participação de crianças, entre os quais os filhos de Antônio Lasdislau Monteiro Baena[213]. Havia também um outro menino que se

---

Rio uma escola de Arte Dramática, onde o ensino era totalmente gratuito. Dono absoluto da cena brasileira de sua época, morreu a 24 de agosto de 1863, no Rio de Janeiro. João Caetano o Aprendiz do Teatro Brasileiro. Portal Nosso São Paulo. Disponível em <http.www.nossosãopaulo.com.br>. Acessado em 26 jan. 2008.

[212] DUARTE. *Op. cit.*, p.198.

[213] De origem portuguesa, Antônio Ladislau chegou ao Pará, no Brasil, em 1803. Serviu em Belém do Pará, com a patente de Segundo Tenente, a qual perdeu por abraçar com entusiasmo a causa da Independência da Província. Dedicava-se também ao teatro escrevendo peças e oratórios, tais como: " *A Coversão de Philemon e Ariano, " A*

transformaria futuramente em um renomado artista na região e um grande incentivador das artes cênicas: o ator paraense Joze Lima Penante[214].

Mas a atuação de Lima Penante não se deu apenas no Pará ou em Manaus. Em João Pessoa, Joze de Lima Penante aparentemente era um artista de nome ilustre e admirado na década de 1880. Como prova, observa-se a participação do ator e de sua companhia no Teatro de Santa Cruz, fundado por um comerciante, João Crisóstomos de Oliveira. Tratava-se de um teatro que não dava lucro, pois a companhia do referido teatro era composta por artistas amadores, tão comuns no período, e se apresentavam de graça. Câmara Cascudo fez o seguinte comentário deste fato, observando a importância do teatro e da companhia de Penante:

> De 1880 em diante o Santa Cruz reúne todas as demonstrações literárias da terra. Com a abolição aí se funda a Libertadora Natalense. Com a República, aí discursaram os tribunos, Olinto Meira, Braz de Melo, Nascimento de Castro, Augusto Severo, Pedro Velho. Nas cisões políticas, aí acampam os oposicionistas com o Clube Republicano 15 de novembro. Ali a companhia de José de Lima Penante recebeu aplausos e deixou saudades. [215]

Provavelmente, o afamado ator deve ter deixado saudades em João Pessoa, pois atualmente há um cine-teatro que leva seu nome localizado na Avenida João Machado. O Cine-teatro Lima Penante possui um núcleo de teatro universitário e um núcleo de arte contemporânea[216].

Mas não só o Teatro Variedade Comica, na cidade de Manaus, teria tido intervenção direta desse ator para sua construção. Ainda em João Pessoa, na Paraíba, o Teatro Santa Roza, inaugurado em 1889 e de propriedade do governo do Estado, também obteve incentivo inicial de Joze da Lima Penante. O terreno foi adquirido por ele que criou uma associação para esse fim e, no dia 02 de agosto de 1873, com a presença do ator, houve lançamento da pedra fundamental para a construção do teatro, cujo nome é uma homenagem ao então presidente da província, Francisco Luiz da Gama Rosa. Como o espaço teatral ficava distante do centro da cidade, recebeu críticas por parte da elite local. Mas as censuras se modificaram quando

---

Sorte de Francisco Caldeira de Castelo Branco na sua Fundação da capital do Grão-Pará" e "*Os Dois meninos professores da ciência dos santos*", oratório em um ato. Consideram-se tais produções tentativas dramáticas, hoje, são obras raríssimas. SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Editora Universitária UFPA. 1994, pp.26-27.

[214] SALLES. *Op. cit.*, p.26.

[215] HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO NORTE. *A Tradição e a Renovação*. Fascículo 14 Educação e Cultura. Poetas Escritores e intelectuais. Disponível em <Tribunadonorte.com.br/especial/histm/hist_m14c.htm.30k> Acessado em 15 jan. 2008.

[216] BIRILO. Teatro Lima Penante. Disponível em<http// www.birilo.blogger.com.br> Acessado em 15 jan. 2008.

começaram as apresentações de renomadas companhias vindas de outros estados e até do exterior[217].

Outra questão que chama atenção, em relação ao ator e empresário Lima Penante, era que ele possuía uma companhia nacional, ainda que uma das atrizes, como já foi mencionado, fosse estrangeira, de origem portuguesa. Não era incomum na época, companhias brasileiras possuírem atores estrangeiros, principalmente portugueses. Aliás, até em meados dos anos 1830, as companhias teatrais pertenciam aos lusitanos. Foi João Caetano quem decidiu empenhar-se pelo estabelecimento de uma companhia nacional autônoma, não tributária dos textos e processos reinóis[218]. Assim, João Caetano torna-se um empreendedor nessa área, abrindo a possibilidade para que outros atores como Penante pudessem fundar a sua própria companhia.

Através das fontes, verifica-se que as apresentações de Lima Penante no Variedade Comica, esteve centralizada entre 1868 e 1869, porém não de modo contínuo. Primeiramente, ele se apresentou em 1868, para depois viajar com sua companhia a outras províncias, provavelmente pelo Norte e Nordeste do país, para, mais tarde, retornar a Manaus, em 1869. Isto fica patente na descrição feita pelo periódico *Correio de Manáos*: "Companhia Dramatica – Chegou no vapor Belém a Companhia do Sr. Penante que, segundo informações principiará seus trabalhos no domingo próximo"[219].

A companhia de Penante, naquele momento, tinha onze atores, além do Sr. Penante: Sr. Guerreiro, Sr. Garcia, Sr. Leonardo, Sr. Augusto Lucci, Sr. Gil, Sr. Avelino, Sra. Nicola, Sra. Roza Pinto, Sra. Eufrazia, Sra. Rozalina, Sra. Luci. As duas últimas artistas (Rozalina e Eufrásia) eram motivos de brigas na platéia, dividindo-se o público entre a preferência de uma em detrimento da outra.

Aparentemente, as funções do Teatro Variedade Comica perduraram até 1870, pelo menos foi até quando encontramos algumas apresentações descritas no *Jornal Amazonas,* em 21 de maio de 1870. Porém, nesse caso, não era a companhia de Penante que se apresentava e também não foi revelado o nome da referida companhia. Parte do lucro desses eventos foi em benefício da Instituição *Atheneu das Artes*. As peças seriam: *Tribulação e Ventura, O Matuto*

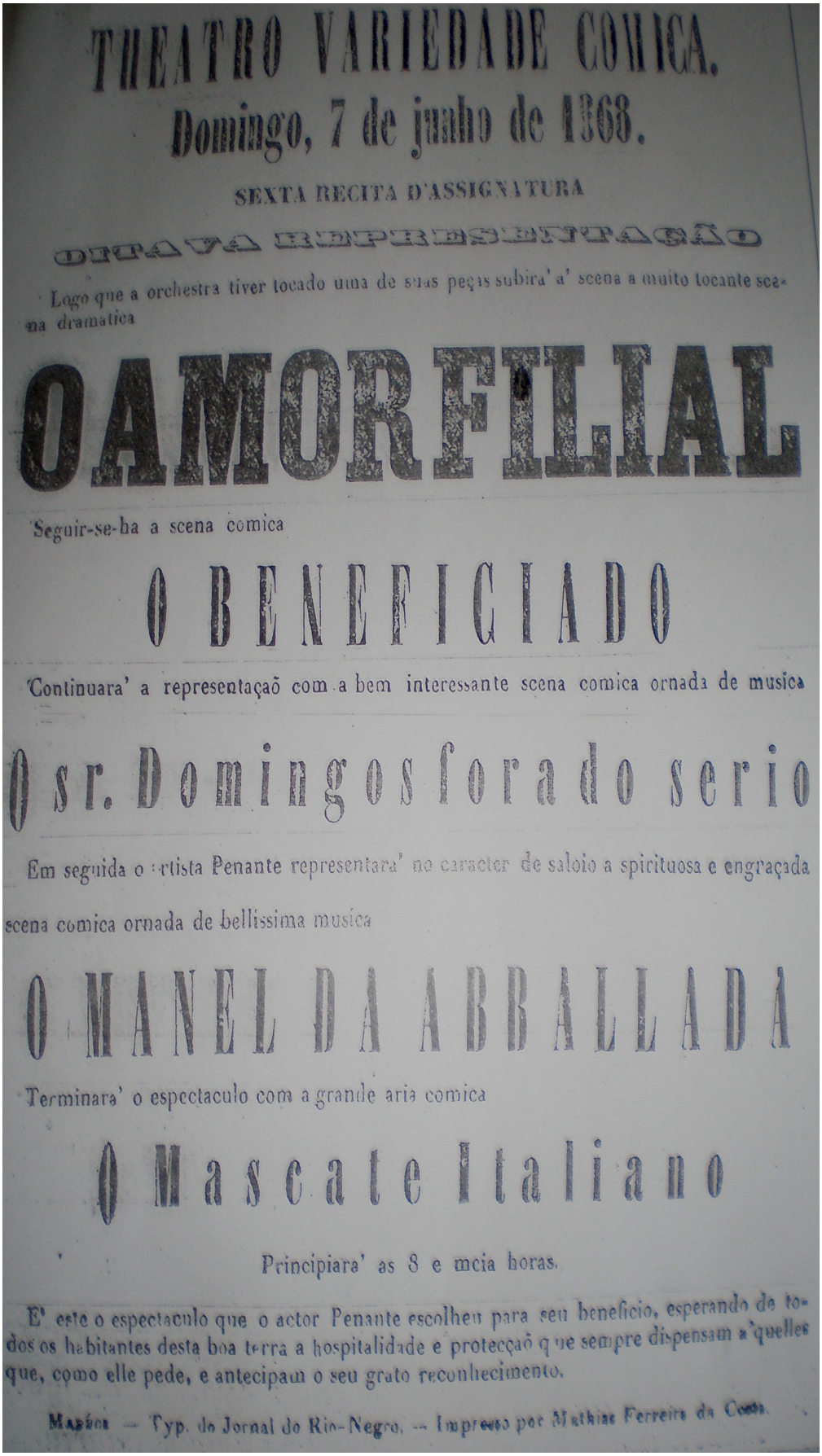
[217]ALLABOUTARTS. *Teatro Santa Roza*. Disponível em <http// www.allaboutarts.com.br/av/showpage.asp?code=0703a6&>. Acessado em 19 jan. 2008.
[218] HESSEL. *Op. cit.*, p.15
[219] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 24 set. 1869.

no Recife, Conseqüências do Carnaval. No dia 02 de janeiro, no mesmo jornal, destaca-se a apresentação do drama em 5 atos: *O Pelotiqueiro* em benefício do "actor Guerreiro"[220].

Sobre as características das peças apresentadas, é possível verificar que algumas eram da autoria de Penante (isso observado principalmente nas apresentações no teatro Beneficente Portuguesa) outras de autores estrangeiros, principalmente portugueses como Mendes Leal ou Gomes de Amorim e mesmo Camilo Castelo Branco. E também utilizando os cartazes como parte das fontes desta investigação, pode-se ver que, além de peças de teatro (entre comédias e dramas), no Variedade Comica, havia espetáculos de Música, com orquestra, inclusive dirigido pelo maestro Torres; cançonetas e cantos italianos e recitação de poesia. Infelizmente, os cartazes muitas vezes, não revelam o nome dos autores das peças de teatro. Não se diz, por exemplo, qual a autoria das peças como *Ai que Chalaça*! ou *O Opulento.* Seriam estas de Penante?

De qualquer forma, conseguimos resgatar a autoria de algumas peças como *Cerração do Mar,* de J. M dias Guimarães; *A Mendiga,* de Feliz Xavier da Cunha; *Um Devoto de Bacho,* de Faustino Xavier de Novaes; *O Sr. Domingos fora do Serio,* de Francisco Correia Vasques; (ver ilustração 9) *Eu sou um Alho,* de Eduardo Garrido; *O Engeitado,* de Antonio Duarte Mandacaru; *O Medico das Crianças,* de Anniceto Bourgeois e Adolpho D' Ennery; além de outras peças conforme tabela 2. Essa última foi considerada por Mucio da Paixão como pertencente ao teatro moderno e foi estreada no Rio de Janeiro na década de 1850 [221]. Isso comprova que, já naquela época, não só do "teatro antigo" era o repertório das peças apresentadas em Manaus. Aliás, o autor Anniceto Bourgois aparece em uma outra apresentação realizada pela companhia de Penante intitulada *O Cego e o Corcunda*, em dois de dezembro de 1869. Neste mesmo dia, houve a apresentação de *O Poder do Ouro*, *Ai que Chalaça!* e *Pequenas Mizerias*. Destacando este fato, o cronista do jornal *Diário de Manáos* conclui: "Sempre que a companhia Penante der-nos espetaculos como o de ontem, com o qual o publico saiu satisfeito do theatro, terá nossos elogios como chronista, e até nossos apllausos como espectador" [222].

[220] Márcio Páscoa nos revela que em 1871, no Variedade Comica aconteceu a apresentação de um grupo de atores locais chamado Sociedade Militar que apresentou as comédias "Não fumo sem fogo", "A Ordem é Roncar" e uma cena cômica adaptada "Sr. Anastácio fora do sério" Jornal Amazonas: Manaus: 10 de set. de 1871. apud. PÁSCOA Márcio**.** *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)* Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. 1997, p.122.
[221] PAIXÃO, Mucio da. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936, p,191.
[222] DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus: 02 dez. 1869.



THEATRO VARIEDADE COMICA.

Domingo, 7 de junho de 1868.

SEXTA RECITA D'ASSIGNATURA

OITAVA REPRESENTAÇÃO

Logo que a orchestra tiver tocado uma de suas peças subirá' a' scena a muito tocante scena dramatica

O AMOR FILIAL

Seguir-se-ha a scena comica

O BENEFICIADO

Continuara' a representaçaõ com a bem interessante scena comica ornada de musica

O sr. Domingos fora do serio

Em seguida o artista Penante representara' no caracter de saloio a spirituosa e engraçada scena comica ornada de bellissima musica

O MANEL DA ABBALLADA

Terminara' o espectaculo com a grande aria comica

O Mascate Italiano

Principiara' as 8 e meia horas.

E' este o espectaculo que o actor Penante escolheu para seu beneficio, esperando de todos os habitantes desta boa terra a hospitalidade e protecçaõ que sempre dispensam a'quelles que, como elle pede, e antecipam o seu grato reconhecimento.

Manáos — Typ. do Jornal do Rio-Negro. — Impresso por Mathias Ferreira da Costa.

Ilustração 9 - Jornal Rio Negro: Manaus, 07/06/1868.

O que se percebe é que Manaus estava inserida num repertório que compunha a realidade também das outras províncias. A comédia *Sr. Domingos Fóra do Serio* e o drama *A Cerração do Mar* e *O Amor Filial* faziam parte do repertório de peças apresentadas em Minas Gerais na mesma época, mais especificamente na cidade de Diamantina. Outro drama, *A Mendiga,* também foi apresentado em São Paulo, e a peça *Tio Torquato* teve apresentação no Amazonas e no Ceará, nessa última província, durante a década de 70 [223].

No livro de José Jansen, *O Teatro no Maranhão,* o autor descreve espetáculos que se lá apresentavam no Maranhão e se repetiram em Manaus como: *Morgandinha Val Flor* de Pinheiro Chagas e as peças de Mendes Leal, ou as obras de Anicet Bourgeis. O que reforça a idéia que Manaus estava inserida dentro do circuito teatral da época, que variava entre a chamada escola moderna e antiga, diferenciadas apenas pelas companhias que realizavam as apresentações [224].

Em relação aos autores das peças, há aqueles mais conhecidos e outros dos quais nada encontramos como J. M Dias Guimarães ou Felix Chavier da Cunha. Nascido em Porto Alegre, em 1833, J.M Dias foi deputado provincial e geral e, juntamente com a política, possuía o hábito de escrever peças e poesias. Faustino Xavier de Novaes era português, mas morava no Brasil. Era dono de uma gráfica e casou-se com a irmã de Joaquim Machado de Assis, Carolina Augusta. Outros eram mais conhecidos como o brasileiro Eduardo Garrido [225]. Há também, o sempre citado, Francisco Correia Vasques (1839-1893), oriundo de família pobre, mestiço, bastardo, de parca educação formal, que também produziu textos teatrais, principalmente cômicos e paródias. Suas peças se apresentavam nos palcos fluminenses e possuíam elementos da cultura popular. As características principais de seus textos são a irreverência e crítica aos costumes. Fez pouco sucesso entre círculo de letrados, sendo mais um escritor popular [226].

O repertório do Variedade Comica era composto mais por autores brasileiros e portugueses; sendo que o teatro francês e alemão, por exemplo, só chegava às grandes cidades e mesmo assim, eram apresentadas apenas, as peças mais importantes como *A Dama das Camélias*. O repertório estrangeiro vai se tornar mais comum em todas as províncias do

[223] HESSEL. *Op. cit.*, pp.180,198, 262.
[224] JANSEN. *Op. cit.*, p.131.
[225] O carioca Eduardo Garrido estreou como teatrólogo, porém abandonou o teatro ainda no início do século XX, para se dedicar a dança. A de maior destaque foi o maxixe, que empolgava a sociedade de então. Juntamente com outros artistas da época, como Antônio Lopes de Amorim Diniz, Eduardo Garrido percorreu a Europa, principalmente a França onde fez sucesso com esta dança. No final da vida tentou uma fracassada carreira política, tendo também retornado ao teatro. Disponível em <Bibliografiadoteatrobrasileiro.http://www.dicinariocravolabin.com.br.> Acessado em 30 jan. 2008.
[226] Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/document3676.html> Acessado em 30 jan. 2008.

Império somente no final do século XIX, o que se dá em Manaus com a construção do Teatro Amazonas.

Além disso, percebemos que, em uma só noite, havia a apresentação de comédia, dramas, espetáculo de música, récitas de poesia, cantos. Isso não era incomum para a época, a apresentação de vários tipos de espetáculos em um teatro, e, geralmente, de um drama seguido de uma comédia ou de uma farsa para descontrair o público[227].

No capítulo*, "Nos Arvoredos de Diana*: *Pescas, piqueniques, banhos, a cultura e os lazeres locais"* viu-se que as pessoas residentes em Manaus eram compostas não só de mestiços, índios, mas de portugueses oriundos da parte mais pobre de Portugal, costumados a costumes e lazeres mais simples como conversas com os vizinhos, pesca, caça, banhos e piquiniques pelos arredores da cidade. Assim, alguns autores e companhias buscavam temas e formas de apresentações sem muita complexidade, que falassem a linguagem do público, da platéia que os assistia. Apresentava-se, então, dramas de caracterísitcas mais simples, comédias leves para que as pessoas os assimilassem. As comédias faziam parte constante do repertório do Variedade Comica e eram consideradas, no teatro, texto de mais fácil assimilação por parte do público, sendo o drama considerado um gênero sério.

Mas nem todos pensavam assim: uma pequena elite literária e de críticos de jornal condenavam esse teatro mais popular. Companhias regionais espalhadas pelas províncias representavam no palco peças de autores portugueses e nacionais. Entretanto, aos olhos da elite, suas interpretações e os temas estavam longe de atingir o ideal de verossimilhança, objetivadas pelo teatro moderno. É exatamente desse conflito entre uma realidade idealizada por uma elite e outra observada no cotidiano da época, expressa em alguns momentos, nos espaços teatrais, que será o objeto de análise do próximo item.

[227]Sobre o teatro no Maranhão José Jansem descreve: "Tal como em Temporada anterior, nesta nova fase as programações obedeciam ao já conhecido critério eclético; a sinfonia de abertura, pela orquestra, precedeu a ópera brasileira " *O Fantasma Branco*" de Joaquim Manoel de Macedo, terminando a noite com a farsa " *A Roxa*". Em outra parte descreve: "Em plena voga do melodrama e as suas programações eram eminentemente ecléticas. Apresentava-se em uma só noite: O drama, a comédia séria ou brejeira, acompanhadas ou não de música e números de variedades" JANSEN. *Op. cit.,* pp 53-62.

3.3 Os Literatos e o conflito entre o teatro moderno e antigo refletidas nas apresentações da Companhia

Neste item, analisaremos sobre o conteúdo das peças apresentadas no antigo teatro. Existem algumas pistas retratadas pelos folhetinistas do jornal *Correio de Manáos*, mas os enredos, em sua integridade, não são possíveis de resgatar com as fontes disponíveis. O que se percebe nos documentos existentes é que as peças eram consideradas pertencentes ao "teatro antigo", em detrimento do "teatro moderno," que tinha como a principal característica a verossimilhança:

> Hontem foi à scena o Glagi do Sr. Gomes de Amorim, é um drama da escola antiga, que repelle a escola realista ou da actualidade, porque, alem do grande defeito dos punhaes do veneno, o drama, como obra de arte, tem grandes faltas na combinação de algumas scenas [228].

Porém, ao mesmo tempo, o folhetinista reconhece que o drama também traz belos lances que prendem a atenção do espectador. Não se deve esquecer que, nessa época, havia uma discussão sobre o teatro antigo e teatro novo, leia-se: realista. Sobre o teatro realista, foi descrito no capítulo anterior que se iniciou com o melodrama e chegou a atingir grande sucesso entre as décadas de trinta e vinte na Europa. Porém, no melodrama, apesar dos cenários e temas do cotidiano burguês, os personagens são ainda muito estereotipados e característicos: o vilão, a virgem, o herói, o rico proprietário, o jovem artista moribundo, o rico patrão. Os atores deveriam representar de modo exagerado os papéis, de tal forma que o público, assim que o visse no palco, saberia de antemão qual personagem estava sendo representado. Por exemplo, a clássica entrada do vilão em cena deveria consistir num andar a passos curtos e afetados, como se estivesse com medo de ser visto pela platéia, dessa forma, o espectador sabia que aquele era o vilão. Porém, em fins dos anos trinta, na França, um grande ator chamado Lemaltre inicia uma revolução na arte da representação. Ao levar ao palco o vilão como qualquer outro personagem, sem caracterizações exageradas, causou sensação na platéia e foi considerado um gesto magistral. Numa mistura de estilos, o melodrama desemboca no Romantismo, onde a grande diferença do drama melodramático eram as idéias românticas de revolta contra a sociedade e seus costumes, principalmente ligados à aristocracia[229].

---

[228] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 11 out. 1869.
[229] SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiranias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 253-254.

Já na década de 1840, as idéias românticas se desenvolverão para o Realismo. As pessoas se voltavam para o teatro para resolver os problemas do cotidiano, das ruas, e dos costumes da sociedade burguesa, em detrimento do drama histórico que é aos poucos esquecido. O Realismo buscava no teatro imagens baseadas na espontaneidade das encenações dos atores, nos cenários, nas vestimentas e nas temáticas apresentadas. Assim, até as roupas passam pelo Realismo: agora as figuras da classe operária e das camadas médias são representadas tal como eram, estamos longe dos belos criados e dos rústicos pitorescos do teatro de meados do século XVIII. Os gestos necessitavam seguir esse padrão e a movimentação dos corpos dos atores deveriam se alterar como na "vida real". A procura do Realismo no teatro Europeu era tal que, a partir da década de 1850, os exageros e a não busca pela verossimilhança passa a ser considerada de mau gosto [230].

Passou-se a valorizar, nos enredos das peças, o tempo presente, os roteiros simples, os diálogos diretos e a linguagem do cotidiano. Os príncipes e os reis cederam lugar aos homens comuns: burgueses e operários. Os temas giravam em torno do dinheiro, do casamento, do adultério e da alta prostituição, sendo estes últimos analisados como ameaças à moral da sociedade[231].

Mais do que simplesmente buscar a educação do público aos moldes de uma vida burguesa, o Realismo no teatro retratava a realidade da época onde o "científico" atingia todos os níveis sociais. Conseqüentemente, a nova estética do Realismo deveria ser aplicada no teatro, a tal ponto que a arte passava a ser considerada objeto de investigação científica e de conhecimento. Essas observações eram inspiradas na ciência da época, quando a busca do científico e do empirismo influenciou inclusive as artes teatrais[232].

De acordo com a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, a estética realista também chegou ao Brasil, e, em determinado ponto, passou a existir o questionamento sobre como retratar a realidade no teatro. Seria representar a vida "burguesa" tal como ela era no cotidiano, com as traições dos maridos, a prostituição feminina e, no caso de nosso país, a escravidão, ou retratar um ideal de vida burguesa de uma família pacata e equilibrada com pequenos desvios e contratempos do cotidiano. A pergunta fundamental era seguinte: será

[230] As roupas dos serviçais criados pelo desenhista Martin em Paris eram compostas por seda e cetim com fitas por toda parte da indumentária: o tipo que nos foi preservado na porcelana da época. Em contrapartida 1753, quando Madame Favat apareceu em cena com sandálias, roupa de trabalho e pernas nuas, como uma verdadeira trabalhadora das províncias a platéia ficou repugnada. Além disso, a idéia de representar um mouro ou dinamarquês tal qual deveriam se vestir em determinada época ou lugar, estava fora de qualquer imaginação teatral da época. SENNET. *Op. cit.*, pp. 96-97, 220, 238-239.

[231] SOUZA. *Op. cit.*, p.68.

[232] É claro que o realismo no teatro não era a única faceta a ser seguida. A Comédie Française com um estilo inexpressivo e declamatório da representação, além dos próprios melodramas continuaram a existir nesse período. BURDICK, Jaques. *Teatro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978, p.125.

mesmo necessário representar nos palcos a realidade tal qual ela era, como discutir a existência da escravidão, por exemplo, para educar a população? Até que ponto esse realismo não transmitiria, ao contrário do que se almejava, a instrução, mas alimentava, desfavoravelmente, a revolta e a vergonha ao espectador? [233]

Embora não seja o objetivo do trabalho, fica claro que a passagem de uma escola de características românticas para a realista não se deu de modo consensual e tranqüilo em nosso país. Muitos dramaturgos, como Gonçalves de Magalhães, não concordavam que o Realismo no teatro fosse seguido à risca: a moralidade nas peças deveria existir, mas isso não poderia ser alcançado com completa verrossimilhança[234]. Porém, essa opinião não era consenso entre os literatos. Segundo Regina Horta Duarte, o ideal de se formar um teatro nacional foi uma questão que abrangeu literatos como Machado de Assis e José de Alencar. Este defendia o Realismo no teatro de tal modo que funcionasse como um daguerreótipo moral, mostrando a realidade de forma exata e objetiva. A montagem da peça deveria dar lições de moral à sociedade, defensora de valores como o trabalho e a família[235]. Como foi mencionado, o Estado Imperial tentava dar impulso à criação de uma cultura nacional, aos seus moldes, mas cabia aos literatos colocá-la em prática. As peças realistas chegaram ao Brasil na década de 1950, com *As Damas das Camélias* e causou controvérsias entre os inúmeros críticos. Antônio Vitoriono de Barros acreditava que a prostituição feminina colocada dessa forma não incentivava o surgimento de impulsos nobres. Já Furtado Coelho, por sua vez achava que, ao contrário, o enredo castigava a imoralidade e civilizava os maus costumes[236].

Havia a crença de que o teatro deveria ser uma arte moralizadora e responsável por um processo de transformação cultural, porém essa mesma elite, que se sentia responsável em implementá-la, não entrava em consenso sobre qual caminho deveria ser seguido. O teatro era observado como uma forma de controle social, não somente da população de modo geral, mas também de uma elite. Deve-se lembrar que a educação no teatro nesse período era algo almejado, não sendo um fenômeno isolado. Como já foi visto nos capítulos anteriores, fazia parte de uma ampla discussão acerca da importância da instrução da população brasileira, havendo um consenso da necessidade desse tipo de empreendimento.[237]

[233] Baseado na leitura de SOUZA. *Op. cit*., 2002.
[234] *Idem*, p.75.
[235] DUARTE. *Op. cit.*, pp.144-145.
[236] SOUZA. *Op. cit*., pp. 75-76.
[237] Ver os Subcapítulos: As origens pedagógicas do teatro no século XIX: A Escola de Costumes e O Teatro no século XIX: A burguesia triunfante?

A emergência de uma população desconhecida e, muitas vezes, incontrolável levantava problemas reais a serem enfrentados pela governamentalidade. Eliminar o imprevisível dessa massa era um dos principais objetivos do Estado Imperial[238].

Neste sentido, uma peça que retratasse o problema da escravidão, muitas vezes, poderia não ser bem vinda. O medo, principalmente da elite política e econômica, não estava presente nas fábricas e no operariado como ocorria na Europa, mas estava nas plantações de café ou de cana sustentadas por uma massa de escravos negros. Fora isso, a escravidão demonstrava o quanto o país, que tanto desejava alcançar a civilização, estava distante desse ideal, ao possuir e manter uma massa de trabalhadores escravos.

Por esse ângulo, a educação da população não abrangia somente as artes. O controle deveria ser feito também através da instrução pública propriamente dita. Esse era um item presente em todos os relatórios dos governadores da província de Manaus e, em muitos periódicos da época, nos quais havia a discussão da importância da educação. Os governadores, como, por exemplo, Adolfo de Barros de Cavancanti, ao descreverem o cotidiano indígena, afirmavam que o ensino obrigatório, como era planejado, tornava-se impossível de ser executado devido às diferenças contrastantes da cultura local. Os índios, acostumados a viver da caça e da pesca, possuíam um estilo de vida que entrava em choque com um ideal da cultura estrangeira que deveria ser colocada em prática através do ensino[239].

Já o relatório de José de Miranda da Silva Reis, de 1872, apresenta um documento minucioso sobre as causas que retardavam o desenvolvimento da instrução pública. Primeiro, a indiferença ou repugnância da população pela instrução e educação na infância; falta de pessoal habilitado; deficiência na direção e organização dos colégios; falta de recursos básicos para a implantação de escolas. A partir daí, ele traça um panorama sobre o que ocasionaria cada um dos itens relacionados. José de Miranda da Silva Reis resume de maneira significativa a importância da instrução nessa época:

> A educação tem por objeto e fim principal controlar os costumes, a repressão dos máos instinctos e o desenvolvimento das qualidades nobres do coração, que,

[238] DUARTE. *Op. cit.,* p.150.

[239] "O seu viver é a caça, a pesca, a procura da salsa e da castanha, e o fabrico da manteiga - o principio *primi capientis* - é o que entendem por direito de propriedade: no mais estimam-na em tão pouco, que do mesmo modo que podem quebrar um pote com manteiga, lançam fogo a palhoça, por qualquer ligeira circunstancia. Que lhes morra uma tartaruga, ou que se lhes incendeia a casa são cousas que em bem pouco os affectam. A canôa, sim, essa é a sua verdadeira propriedade movel como ella, o índio continua o seu viver instavel, errante improvidente, accommoda-se della com a mulher e filhos, vão as praias e assim vivem muitos mezes no anno, dando aos filhos a educação que tiveram e não compreendendo que careçam de mais nada. Dizer a d'estes que mande os filhos á escola, que os não tire d'alli antes de aptos é ordena-lhe que mude radicalmente a sua norma de vida." Relatório apresentado a Assembléia Legislativa Provincial do Amazonas pelo Presidente da Província Dr. Adolfo Barros Cavalcanti de Albuquerque Lacerda em 1864.

> habituando o homem à incessante abstenção do mal e à pratica constante do bem, o habilitão para ser útil do decurso da vida à si e à humanidade do que faz parte. [240]

Essa pedagogia social pretendia impor novos padrões de vida e de valores não só no que se refere à população indígena, mais também às camadas populares. O trabalho regular era visto como um elemento de grandeza moral, de progresso, sendo uma obrigação social. Regular o trabalho e o lazer eram pontos indissociáveis desse projeto civilizador, sendo importante para se atingir a "modernidade." Era necessário extinguir costumes herdados do passado atrasado e colonial, como o ócio. Tal prática era combatida e recriminada, pois essa característica da população local era observada como um dos fatores que ocasionavam o atraso econômico na região. Enfim, eliminar as "ameaças" para se atingir uma nova ordem social. Esse elemento disciplinador, focando principalmente a educação da infância, se fazia presente também em outras regiões do país, e o Amazonas seguia apenas um padrão de civilidade que se iniciou desde o período Imperial, eclodindo as maiores mudanças durante a República[241]. Como afirma Regina Horta Duarte:

> Nessa sociedade em que a educação está sendo reavaliada e redimensionada, percebemos o movimento de representação do teatro como elemento didático da mesma formação moral e cívica visada pela instrução pública. Também o teatro se apresenta como um dos alvos privilegiados pelos discursos de formação do povo. [242]

Dessa forma, o teatro realista foi eleito como aquele que deveria instruir a população, demonstrando a superioridade dos costumes e valores éticos da burguesia nas peças, classe que particularmente os dramaturgos franceses se identificavam e estes ideais ultrapassavam o continente Europeu. Como a idéia de arte nesse período estava vinculada à educação da sociedade, a dramaturgia ou a comédia realista acabaram chamando escritores, atores, crítica e público para a polêmica social, trazendo para o palco o retrato de uma sociedade civilizada e alicerçada em valores como o casamento, o trabalho, a família, a

---

[240] Relatório apresentado a assembléia Legislativa provincial do Amazonas na 1 sessão da 11 legislatura no dia 25 de março de 1872, pelo presidente da província Dr. José de Miranda da Silva Reis.

[241] A intenção da pesquisa de Luciana Araújo Pinheiro, é exatamente demonstrar através dos relatórios dos chefes de policia e ministros da justiça no Rio de Janeiro em meados do século XIX, propostas sobre a educação da infância pobre que tinha por princípio retirá-la da situação de desamparo, com a concepção de encaminhá-las às escolas primárias, onde teriam acesso ao ensino elementar e aprenderiam diversos ofícios. Atividades que poderiam ser utilizadas no mercado de trabalho que se formava. Nas fontes policiais a pesquisadora verifica que a atividade profissionalizante com intenção de encaminhá-los ao trabalho agrícola também era constante. Se sistematizada, esta prática supriria a falta de braços para a produção e diminuiria o contingente de crianças vadias que ocupavam as ruas da capital imperial. PINHEIRO, Luciana Araújo. *A Civilização do Brasil Através da Infância*: *Propostas e ações voltadas para as crianças pobres nos anos finais do Império* (*1879-1889*) Rio de Janeiro, 2003. Dissertação de Mestrado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense, 2003, p.13.

[242] DUARTE. *Op. cit.,* p. 152.

propriedade e a honra. No caso do Brasil, aspirava-se a construção da identidade da nação através também da formação de um teatro nacional a partir de determinadas noções de valores estabelecidos por uma elite[243].

De acordo com Hobsbawm, o elo entre assuntos públicos e as artes era particularmente forte nos países onde a consciência nacional e os movimentos de libertação nacional estavam se desenvolvendo. Ele cita exemplos de países como a Alemanha e Rússia, onde a cultura literária nacional se desenvolveu em detrimento de uma cultura aristocrática e cosmopolita de língua estrangeira[244].

O Brasil deste período também tentou seguir esse caminho. Os literatos inicialmente tomaram para si a responsabilidade de realizar uma literatura e, conseqüentemente, um teatro com características nacionais livres da influência portuguesa. A literatura se tornou a mola mestra neste tipo de empreendimento. Pois, na visão dos literatos, os livros e o teatro, mais do que outra forma artística, possuíam maior circulação entre o público, principalmente entre a nascente classe média. É claro que, no caso do Brasil, este mercado de leitores era ainda restrito, por isso mais do que nunca os literatos deveriam assumir essa nobre missão.

No entanto, a inspiração para a realização das peças nacionais era o teatro francês (por isso a crítica do folhetinista frente à peça apresentada por Penante, do autor português). O teatro francês era considerado ideal, pois conseguia unir, a noção de utilidade da instrução, à verossimilhança que a criação dramática obrigava. Porém, o teatro português, que vigorava nesse período, nos palcos de Manaus, ao contrário, possuía pouca expressão aos olhos da elite literária. Alias, não só em Manaus, mas nas outras províncias, o velho repertório português predominava e, só mais tarde, aos poucos, peças de origem francesa ou alemã entraram em cena. Em relação ao teatro português, descreveu Mucio da Paixão que a maior influência obtida foi do Romantismo francês, ou melhor, o dramalhão romântico crivado de sentimentalismo. Além disso, a imitação e traduções de peças estrangeiras, muitas delas de pouca importância no contexto da história do teatro, compunham o cenário do teatro português [245].

Para finalizar, devemos levar em conta que mesmo o teatro moderno português, que segundo Mendes Leal levava o nome de "drama da atualidade" e era um gênero híbrido, variado e múltiplo, tinha como inspiração os dramas, melodramas e comédias, contrariando certo purismo defendido pelos dramaturgos franceses. Foi exatamente este ecletismo que

[243] SOUZA. *Op. cit.,* p. 28.
[244] HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções. (1789-1848).* São Paulo: Paz e Terra,2002, p.355.
[245] PAIXÃO. *Op. cit.*, p.31. Se o teatro português possuía pouca expressão, o mesmo não se pode dizer da literatura, onde Eça de Queiroz é um dos principais expoentes, retratando temas controversos.

transformou esses dramaturgos portugueses em alvo de críticas dos folhetinistas, pois achavam que eles não eram representantes genuínos da nova escola[246].

O folhetinista do jornal *Correio de Manáos* sabia muito bem de todas essas questões ao criticar que a peça do autor português pertencia ao teatro antigo. Como o teatro era considerado símbolo de civilização, prevalecia também a concepção de que uma nação deveria imprimir suas próprias marcas no teatro em detrimento da herança portuguesa. No entanto, a existência de dramaturgos portugueses nas apresentações teatrais de Manaus alcançou até a época do teatro Amazonas, pois, em um país de poucas tradições teatrais, era quase uma necessidade a existência de peças estrangeiras.

É necessário, acredita-se, analisar um pouco mais o teatro português, pois ele fez parte da história do teatro em Manaus durante o século XIX, pelo o que se pode verificar através das fontes.

Os três autores citados como Mendes Leal, Camilo Castelo Branco e Francisco Gomes de Amorim faziam parte do que se chamava escola ultra-romântica. Com uma visão manequeista do mundo, os autores queriam demonstrar, através deste gênero, que o vício deveria ser castigado e a virtude premiada. Para tal, procuravam combinar a observação crítica da sociedade e intenção moralizadora próprias da comédia, com situações patéticas e expressão exaltada dos sentimentos próprios do drama romântico. A análise social, ao contrário do Realismo, muitas vezes, era permeada de um vago e idealizado humanitarismo, porém, com o tempo, os três autores abandonam o drama sentimental e histórico pelo drama da atualidade, com temáticas mais realistas[247].

Esse foi o caminho trilhado por Gomes do Amorim. Sobre esse teatrólogo, vamos dar mais destaque, pois ele é autor da peça *Ghigi* que o folhetinista do *Jornal Correio de Manáos* tanto criticou. Além disso, Gomes de Amorim chegou a morar no Amazonas. Descendente de uma família modesta de Portugal, veio aos 10 anos para o Brasil, onde viveu no estado do Amazonas até os dezoito anos. Em Manaus teve uma trajetória difícil e, embora tenha ficado pouco tempo, foi um período que marcou profundamente sua vida. Tanto que, obras como: *Os Selvagens* e *Cedro Vermelho* (1870) refletem sua experiência em terras brasileiras[248].

---

[246] SOUZA, *Op. cit.,* p.110.

[247] REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Portugal: Edições Europa América. 2000, pp. 98-99.

[248] Destaque Bio-Bibliográfico nos 180 anos do nascimento do autor. Disponível em <www.cm.pvarzim.pt/biblioteca/franciscogomes do Amorim.pdf>. Acessado em 23 jan. 2008.

Após este breve histórico sobre o teatro português e sobre o teatro realista e sua influência em nosso país, podemos examinar algumas das peças de Penante. A base das críticas dos folhetinistas era que não havia cuidado na execução das peças e a presença da verossimilhança não existe. Essa é uma das principais queixas dos cronistas se observarmos as críticas sobre a peça *Ghigi*, de Gomes do Amorim. (ver ilustração 10 do anúncio da peça)

Sobre essa peça, sabe-se que foi a primeira obra do autor que veio ao conhecimento do público. O drama tem cinco atos e o enredo se passa na Itália Renascentista. É um drama histórico de características românticas[249]. Embora não se saiba como era o enredo completo, pela descrição do folhetinista, a personagem fica muda, e ao voltar a falar, não apresenta nenhuma dificuldade: "Um mudo nas condições de Ghigi antes de fallar livremente - tartamodeia e gagueija-balbucia palavras, fallar livremente - Isto é inverosimil. Isto é que tem obrigação o artista de fazer para não enterrar o papel ou situações como esta"[250].

Críticas semelhantes continuam sobre a referida peça realizada pela companhia de Penante:

> Onde já se viu um envenenado morrer de modo por que morreu Antonio Ferragio? Parece, e é muito natural que à acção de um veneno destruidor, que corre rapidamente pelas entranhas, o paciente experimente um soffrimento horrível, accompanhado de exaltação; mas a este periodo deve extinguir-se entre arquejos, e não subitamente, como fel-o o Sr. Penante—precipando-se repentinamente sobre a meza. Quem quer as glorias de artista, pelo menos estuda a naturalidade destas scenas para satisfazer ao publico. [251]

E assim continua sua crítica ficando indignado com a atuação de uma atriz que foi designada para fazer papel de um homem:

> Um papel de homem feito por uma senhora, é sempre uma inconveniência. O timbre da voz, o desenvolvimento scenico, a gesticulação, de nenhum modo podem assemelhar-se a um homem, e por isso a illusão para o espectador desapparece. (...) [252]

As vestimentas também não escapavam do olhar aguçado dos folhetinistas: " Sr. Garcia, a culpa é sua, ou do sr. emprezario? Pois não vio que as suas vestimentas estavão inferiores a de Antonio Ferragio, fazendo o sr. Príncipe Borgia, personagem de tantas riquezas? É sua ou do emprezario a culpa?"[253]

---

[249] Ghigi. A Proibição/FGA. Disponível em <www.fl.ul.pt/Biblioteca-digital/teatro-monografias.htm> Acessado em 26 jan. 2008.
[250] CORREIO DE MANÁOS. Manaus :19 out. 1869.
249 Idem, 19 out. 1869.
[252] Idem, 19 out. 1869.
[253] Idem, 19 out. 1869.



ANNUNCIOS.

THEATRO

VARIEDADE COMICA

Empresa Penante.

Domingo 17 do corrente.

RECITA EXTRAORDINARIA LIVRE D'ASSIGNATURA.

Depois da orchestra tocar uma de suas pessas, subirá á scena pela pr
meira vez o drama de grande espectaculo, de grande pompa e apparato, e
5 actos

GHIGI

Principiará as 9 horas.

Ilustração 10 - Correio de Manáos: Manaus, 1868.

Percebe-se que o folhetinista fica na dúvida de quem era a culpa de tão má atuação em relação ao figurino: do artista que representava o papel, ou do empresário e ator Sr. Penante. Se a peça *Ghigi,* como foi indicada, se passava na Itália do século XVI, uma companhia de poucos recursos financeiros como, pertencente ao ator e empresário Penante, retratar a Itália Renascentista, que possui toda uma indumentária luxuosa, não deveria ser tarefa fácil. Reproduzir a ostentação e as caras vestimentas de príncipes renascentistas deveria ser uma questão complicada para uma companhia que possuía poucos patrocínios. Mas nosso folhetinista não estava interessado nas dificuldades encontradas por Penante e o figurino, a seu ver, ficava longe do que estabelecia o enredo.

Esta exigência acontecia pois, o teatro realista, ao contrário do melodrama, determinava um maior rigor na cenografia, na luz e na indumentária. Sem dúvida, o Realismo no teatro se prendia nos detalhes da cena, para que, dessa forma, pudesse traduzir maior semelhança possível à realidade, o que não ocorria no teatro clássico[254]. Embora, segundo o folhetinista, a peça pertença ao drama histórico, o cronista do jornal realiza uma crítica baseada nas concepções do que seria um teatro moderno.

Aliás, o folhetinista do jornal *Correio de Manáos* parece não se compadecer de que Penante se vestisse de velho e jovem ao mesmo tempo, seja para impressionar o público, ou por necessidade, durante a canconeta *Boas Rasoes.* Crítica semelhante faz a outra atriz da companhia, Dona Eufrazia, que se vestiu de velha, moça e rapaz, na comédia *Ai! Que Chalaça!* As críticas deveriam até interferir, às vezes, na ida das pessoas no teatro, pois, em um outro cartaz datado de 28 de outubro de 1869, retirado do jornal *Correio de Manáos,* há tal comentário sobre a peça *Pequenas Mizerias*: "Por fallar em PEQUENAS MIZERIAS- ora, venhão ao espetáculo, que não é tão mão como dizem." Diante de tal apelo da Companhia, é de se imaginar o tipo de crítica feita à peça.

Conseqüentemente, a atuação de Penante, considerada exagerada aos olhos desses críticos, também não poderia deixar de fazer parte de comentários maldosos: "Achou bom deixar o Penante n'aquella horrível entadadella só à dizer - é preciso matal-o, é preciso matal-o, é preciso matal-o? [255]"

Todas estas críticas pareciam ser comuns, juntamente com outras realizadas em relação à apresentação de o *Medico das Crianças, Dois Surdos, Ai! que Chalaça! Pequenas Mizérias.* Todas elas faziam parte de uma coluna intitulada de *Enterros Theatrais* e *Pirapotes Theatrais*. Para ilustrar melhor a acidez das críticas, é importante atentar para o significado de pirapote, aqui descrito pelo cronista: "Constancio, um dos mais distinctos luxicographos portuguezes, dá a seguinte definição que nada tem que cause espanto. Pirarote, diz elle, golpe dado com o dedo mediano fincado no pollegar, e d' elle destacado com força[256]."

Evidencia-se o claro objetivo da coluna: criticar a companhia de Penante. Mas a censura seria "branda", uma leve ferroada, como o próprio folhetinista afirma: "não uma ferroada grave como de caba, ou carapanà, nem dentada de jacaré," e completa que não há sentido para tanto alarme. E que no mundo se até Jesus Cristo sofreu, porque o medo de receber críticas...[257]

[254] JANSEN. *Op. cit.*, p. 98.
[255] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 19 out. 1869.
[256] CORREIO DE MANÁOS. Manuas: 19 out. 1969.
[257] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 19 out. 1869.

No entanto, se aos olhos do folhetinista o espetáculo possuía características caricaturadas, de acordo com José Jansem, mesmo que as peças fossem pertencentes à escola moderna, as companhias apresentavam de modo exagerado as peças, ao contrário do que se exigia dos dramas realistas. Mas isto se fazia no intuito de entreter o público que reconhecia mais facilmente este tipo de linguagem:

> Usava-se e abusava-se de recursos violentos, recorria-se aos grandes lances dramáticos que a cena comportasse como o punhal, o veneno, o rapto de crianças, o falso testemunho, tudo em maquinações tenebrosas, matava-se gritava-se, deixando o espectador em excitação e, não raro, em lágrimas levando-os muitas vezes até a tomarem atitudes agressivas contra o vilão da peça na pessoa do artista.[258]

Aqui fica claro que o teatro moderno ou realista estava ligado a concepção que a elite possuía sobre o que deveria ser arte teatral de bom gosto: os gestos e cenários contidos deveriam se estender ao comportamento da platéia no espaço público. Enquanto o tom exagerado das peças românticas ia contra o que passa a ser considerado entretenimento de bom gosto e ligado a elite.

Em uma outra coluna, intitulada *Enterros Theatraes* como o próprio nome diz, de acordo com os folhetinistas, havia o "enterro" por parte da Companhia de Penante das peças apresentadas, porque possuíam características primárias e elementares. Dessa forma, está escrito no *Diário de Manáos* de 22 de outubro de 1869:

> Hontem fez-se o enterro do *Medico das Crianças*, e dos *Dois Surdos*. Os convidados forão poucos; mas erão communs aos dois enterros. Diversos coveiros profundamente lúgubres acompanharão o féretro. Cada um delles caprichava mais em sobresahir na tristeza e no pranto. Os que acompanhavão o infeliz *Luciano*, *Medico das Crianças*, erão, *Delormel* em *atitude dogmática e patriarcal, Frederico em posição sentimental,* e um *tristonho jardineiro*.
> Depois, seguia-se *Francisco* e *Renato*, apoz os quaes via-se, em convulsões de pranto, duas carpideiras, *Antonia* Barbeira, e *Joana* sua criada. O padre mestre que acompanhava o sahimento, sempre agarrado à cabeceira do caixão do defunto, e resando-lhe o *requiest in pace* era o...o... Jerônimo.

Embora não se possa resgatar integralmente como era o enredo da peça, pelo menos aos olhos do folhetinista ela era permeada de sentimentalismo e tons caricaturais. Outras peças descritas brevemente nos anúncios de jornais parecem que seguem a mesma linha do chamado teatro antigo. Elas retratavam também lugares distantes da realidade amazonense, há descrição de aldeões e criados entre os personagens observados nos cartazes. Ao mesmo tempo, havia peças consideradas mais modernas ligadas a temas burgueses. Outros anúncios

[258] JANSEN. *Op. cit.*. p.53

apresentam personagens como: o estudante, o banqueiro, a dançarina, elementos típicos do drama cotidiano burguês.

Porém, como reagiam as platéias frente aos espetáculos apresentados de Lima Penante? Em busca desta resposta, sigamos o próximo item.

****

3.4. Compreender o ideal do teatro realista: A grande missão das platéias e das empresas teatrais.

Independente da peça apresentada pela Companhia de Penante, as críticas realçavam a má atuação dos atores que exageravam no pranto e na tristeza ao interpretar um personagem. Peças dramáticas eram provavelmente permeadas com os chamados "chicles" que os cronistas tanto condenavam, mas o público, muitas vezes, se identificava com elas e as compreendia. Mas sobre a visão do público frente às peças há poucos registros, mas percebe-se que os comentaristas ora tendem a ter uma visão negativa, reclamando da "frieza da platéia, ou a falta de concorrência[259] ora reconhecem que o público tem uma importância fundamental para a vida do teatro: "A platéa esteve animada (...) E' que as platéas tem uma grande missão; como Jesus Cristo ellas levantão os lasaros, como Moyses fasem brotar uma fonte do rochedo mais alpestre"[260].

Essa visão ora negativa, ora positiva da platéia, na perspectiva dos folhetinistas era fundamental ser descrita e analisada uma vez que se reconhecia que o tão sonhado teatro nacional só poderia se originar se houvesse uma íntima ligação entre o teatrólogo, o crítico e a platéia (o teatro não poderia se formar sem o seu reconhecimento, sendo o público uma peça importante). Por outro lado, como muitos que freqüentavam o teatro não possuíam uma cultura letrada, aos olhos dos folhetinistas, não seriam capazes de criticar corretamente o que assistiam. Dessa forma, a opinião dos folhetinistas sobre o público ou era negativa, ou pior, indiferente. Num dos poucos registros ao qual aqui se teve acesso, o severo folhetinista descreve que nem o público suportava as peças da Companhia de Penante, e de quebra, faz uma observação debochada com o nome do teatro:

[259] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 11 out. 1869. " Não podemos deixar de censurar a falta de concurrencia aos espectaculos e a frieza da platéia."
[260] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 19 out. 1869.

> Repimpe-se Sr. Penante n" um dos bellos camarotes da Variedade (oh! Denominação apropriada) Comica e aprecie o seu parto monstruoso, apprecie de corpo presente e agüente como hontem lhe aconteceu estas expressões da platéa: "- que porcaria, que miséria! Isto só a assobios.... e dê-se por muito feliz não estar o teatro cheio. [261]

De acordo com a visão descrita pelo folhetinista, o público também não gostava das peças, sendo até agressivo ao mostrar seu desagrado, embora isso não fosse incomum ocorrer nos teatros da época. Vale lembrar que aqui se deve tomar cuidado com a interpretação, visto que, a fala é feita a partir exclusivamente do cronista que tinha clara intenção de criticar as peças de Penante [262]. O que deixa dúvida é: se o público não apreciava as peças, porque há inúmeros cartazes, muitas vezes de espetáculos repetidos, nos raros jornais encontrados? *O Jornal Rio Negro* de 7 de junho de 1868, ao contrário, relata um pequeno trecho, descrevendo como o público gostava das peças pedindo até sua repetição:

> Pede-se ao bondoso artista dramatico, Joze Lima Penante que alem do espectaculo annunciado para domingo (...) Represente o Inglez Maquinista. Esperamos ser attendidos como foi a respeitável senhora, que n'outra ocasião lhe fez idêntico pedido.

Porém, geralmente, os folhetinistas, quando descrevem sobre o público, limitavam-se a dizer se este compareceu ou não no teatro. Os literatos e os críticos acreditavam que possuíam a nobre missão de orientar a platéia, sobre o que era uma boa ou má peça, criticando, comumente, a atuação de algumas companhias. Mas, muitas vezes, o público pensava o contrário e nem sempre compactuavam com esta idéia, havendo uma divergência de perspectiva sobre o que seria uma boa ou má atuação ou sobre que tema deveria ser nobre ou não para ser representado.

Silvia Cristina Martins descreve este mesmo tipo de divergência, usando trechos do *Jornal do Commercio* de 1862, na corte do Rio de Janeiro. Neste periódico, um raro momento, um espectador é chamado para escrever sobre o que tinha achado de uma

---

[261] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22 out 1869.

[262] Neste momento devemos deixar claro que ao nos depararmos com fontes históricas, há de se procurar conhecer em que circunstância ela foi realizada, quem a realizou, sob qual contexto, onde, e em que época, e desta maneira encará-la como uma representação de uma época. Nesse sentido Roger Chartier levanta a questão que: "A problemática do "mundo como representação", moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como figuração desse tipo ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e pensar o real.." CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações,* Lisboa: Difel, 1990, pp.23-24.
Dessa forma, uma vez que os jornais são a base de nosso estudo, percebemos que seus idealizadores, através dos textos, intencionalmente ou não, expressavam os dilemas e impasses vivenciados por sujeitos e grupos sociais em distintas situações culturais, nos fornecendo um quadro de conflitos e ao mesmo tempo de complementações entre as diferentes camadas sociais. Além disso, possibilita o entendimento sobre modos de vida, costumes e visões de mundo do período em questão.

apresentação que havia sido criticada pelos folhetinistas. Com o pseudônimo de Mademoiselle Mars, ele argumenta que: "tais folhetinistas de pince-nez e bengalinha ignoram ser na prática da cena aquilo que na teoria se chama declaração e gosto e, por acharem que nesta terra das araras não há cristão que entenda disso" [263]. Desta forma, fica claro há um conflito entre o que desejavam os folhetinistas, isto é, um ideal a ser representado, e o que as companhias encenavam, seguindo um gosto do público.

Tudo indica que a indiferença dos folhetinistas em relação ao público demonstrava que essa pequena elite social e intelectual da capital, provavelmente, desprezava a opinião da platéia, razão por que sua opinião não era expressa nos periódicos. De qualquer forma, é sintomático que haja essa desconsideração em relação aos espectadores. O "projeto" para a construção de um teatro nacional nesse período, como não poderia deixar de ser, possuía características elitistas e discriminatórias. A platéia, ainda que fizesse parte desse projeto, era tida como objeto da educação e civilização, e não como opinião a ser considerada; era definida como incapaz de discernir sobre a qualidade dos espetáculos. Mesmo assim, o público geralmente ocupava lugares cativos nos espaços teatrais.[264] A platéia, pelo menos no que diz respeito ao Teatro Variedade Comica, tinha lugares cativos e era assídua para assistir aos espetáculos apresentados no referido teatro, a revelia de uma elite que não cessava de realizar críticas aos seus espetáculos. [265]

Consequentemente, muitos assentos eram marcados para aquelas pessoas que tinham condições financeiras para tal. A companhia, inclusive, solicitava que, caso algumas pessoas não fossem ao espetáculo, avisassem com antecedência sobre a desistência para que parte do público não ficasse de pé. Necessário se fazia avisar se iriam usar o camarote, visto que eles poderiam ser ocupados por outros. Esse tipo de aviso era comum nos anúncios do Variedade Comica, o que nos dá uma pista de que a freqüência ao teatro não era assim tão desprezível: "Pede-se aos Senhores que tiverem cadeiras no theatro e naõ tenhão tenção de assistir o espectaculo seguinte o obseguio de mandal-as buscar, ou prevenir com antecedencia se querem ou naõ o camarote"[266].

---

[263] SOUZA. *Op. cit.,* p.83.

[264] Aliás, no ano de 1869, a companhia de Penante chegou a realizar 25 apresentações, na cidade de Manaus, que para uma reduzida população não deixa de ser um número expressivo. *Jornal Amazonas* de 1 de Janeiro de 1870. apud, PÁSCOA, Márcio**.** *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)* Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. 1997, p.121.

[265] As reclamações por parte dos folhetinistas que as pessoas não iam ao teatro às vezes aconteciam: " Que tédio apodera-se de meu eu por ver tanto indifferentismo a concorrencia aos espetaculos do Theatro!" Na sua visão as pessoas a revelia das apresentações se mostravam desinteressadas desse lazer tão nobre que possuía a missão de educar. CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22/10/1869.

[266] RIO NEGRO. Manaus: 14 maio 1868.

Aliás, o costume de levar cadeiras para o teatro por parte do público não era um aspecto incomum. No livro de José Jansen assim está escrito sobre a freqüência da platéia no teatro:

> Até as 6 horas da tarde dos dias de récita deverão ser guarnecidas de cadeiras os camarotes pelo próprio dono de cada deles. As cadeiras aí ficarão até o dia seguinte quando serão entregues à ordem de seus donos, para com esta medida evitar-se o roubo que d'antes havia [267].

O que se percebe é um conflito entre a cultura popular e a erudita no que diz respeito ao teatro. Primeiro deve-se ter o cuidado em distinguir o que seria a cultura popular e erudita em uma dada sociedade e perceber que, muitas vezes, elas não estão em pólos opostos como se fossem completamente distintos. Pois, como verifica Peter Burke, ao se analisar a cultura popular, deve-se descrever somente aquela ligada ao que chamamos de "povo"? Seriam apenas os excluídos socialmente que fariam parte da cultura popular? A elite, isto é, pessoas de grande riqueza ou poder, necessariamente, estariam fora da definição sobre o que seria cultura popular?[268]

No Brasil do século XIX, sabemos o quanto devemos tomar cuidado ao se definir elite. Muitas vezes, quem possuía poder ou riqueza não necessariamente detinha uma cultura letrada. Os folhetinistas dos jornais reclamavam que o teatro de Penante, ou melhor, que sua Companhia possuía atores mal ensaiados e que o repertório era antigo. Mas qual seria afinal um repertório considerado moderno para os críticos de jornais? Um dos folhetinistas nos fornece uma pequena pista: "Que esperanças para quem quer levar a scena Os milagres de Santo Antonio, (...) As proezas de Rocambole!!! Não seria melhor que o Sr. Penante ensaiasse *o Judas em sabbado de Alleluias, O Juiz de Paz da Roça* e muitos outros dramas d'esta ordem"[269].

Infelizmente, o folhetinista não cita quem seriam os autores das referidas peças, mas pelos títulos acredita-se que são de autoria de Martins Pena, fundador da comédia dos costumes no Brasil e que a comédia, diferentemente do drama, não era levada "á sério." As comédias de Martins Pena faziam grande sucesso entre o público e, além de possuirem elementos do teatro romântico (casais apaixonados que fugiam das convenções sociais), retratavam situações locais e personagens urbanos do Rio de Janeiro. Os personagens eram caricaturados, o diálogo ágil, diferentes, até então, das peças apresentadas naquela época, que retratavam reis e rainhas em terras distantes. A peça *O Juiz de Paz na Roça* descrevia um juiz

[267] JANSEN. *Op. cit.,* p.32.
[268] BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: ed. JZE, 2006, pp.41-42.
[269] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22 out. 1869.

corrupto *e Judas em Sábbado de Alleluias,* um falsificador de dinheiro que não recebe a devida punição ao final da peça [270].

Embora as críticas da época, a Matins Pena nem sempre fossem positivas, cabe aqui a pergunta: era assim que o folhetinista buscava civilizar e educar a população de Manaus, através das peças de Martins Pena, que descrevia através da comédia, os problemas sociais urbanos? Ou seu desagrado surgia apenas porque demonstrava que a capital do Amazonas não estava sintonizada com que fazia sucesso na corte do Rio de Janeiro. O que se percebe é que a crítica letrada não possuía um consenso sobre em que parâmetros deveriam se basear essa educação, esta busca pelo aspecto civilizatório e educativo da população inletrada: ou na realidade descrita por Matins Pena, centrada nos conflitos culturais com a chegada da corte portuguesa e nos tipos urbanos da época, ou em uma realidade idealizada com fundamentos da cultura burguesa de bases européias.

Deve-se deixar claro que muitos desses críticos não possuíam um estudo especializado em teatro. Mesmo os renomados analistas das artes cênicas, pertenciam a outras áreas como literatos, lingüistas e advogados que demonstravam gosto e interesse pelo teatro. O que acontecia é que, devido a sua formação, baseada nos moldes europeus, nossos críticos teatrais, até meados do século XX, geralmente analisavam a estética, a forma e o conteúdo dos espetáculos de acordo com que conheciam da dramaturgia européia. Renata Silva Almendra completa que: "Talvez seja por isso que a "nossa critica" quase nunca se tenha posicionado de maneira autônoma, tendo sido exercida sempre em termos comparativos com que se supunha estar mais em consonância com os parâmetros do teatro internacional"[271].

Conseqüentemente, a crítica recaía sobre as peças que, segundo os folhetinistas, não cumpriam com sua missão de educar a platéia. Em relação à Companhia de Penante, as censuras eram sempre as mesmas: má interpretação dos atores, cenários e figurinos simplórios, enredos "antigos". Perpetuam-se censuras semelhantes na peça *Os Dois Surdos*. Nesse momento, o folhetinista critica novamente o figurino da peça, a qual, de imenso mau gosto, chega a ofender a moral e os bons costumes: "(...) teria sido o surdo quê ridícula e immoralmente se vestio de camisola, se não tivesse morrido, talvez por falta dos ossinhos, dos ouvidos e por obstrucção das trompas de Eustáquio"[272].

---

[270] ALMENDRA, Renata Silva, *Entre Apartes e Qüiproquós: A Malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847).* Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Brasília. 2006, p.39.
[271] *Idem*, pp.55-56.
[272] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22 out 1869.

É importante ressaltar que o teatro, como escola da moralidade e bons costumes, exigia certa limitação quanto ao realismo interpretado. No teatro, esse realismo não poderia ser algo mecânico e neutro, por isso nessa peça o ator leva uma advertência, ao ultrapassar os limites do decoro, ou da moralidade. Se o personagem da peça *Os dois Surdos* tinha a necessidade de vestir uma camisola, era necessário existir o mínimo de bom senso quanto ao uso da vestimenta. Não era próprio usá-la no palco como no cotidiano, por mais contraditório que isso pudesse parecer. Para contribuir para o aprimoramento da vida em sociedade, o ator, ou empresário, deveria possuir noção de como se portar frente à platéia[273].

Por outro lado, na visão do folhetinista do jornal *Correio de Manáos* de 19 de outubro de 1869, o Sr. Penante era um artista com mais talento para o cômico do que para o dramático e, ao insistir em se posicionar como artista dramático, ocasionava situações de riso e constrangimento. Independente de como eram os efeitos cênicos de sua Companhia, Penante a descrevia como dramática. Afinal, o drama era considerado um gênero "sério" e a via mais evidente para que a instrução da população se concretizasse.

Considerada como um gênero menor, a comédia era relegada a um segundo plano, sendo apresentada geralmente nos intervalos dos grandes dramas como forma de descontrair a platéia. Tal fato ocorreu durante séculos nos países europeus, onde a comédia era confinada ao marginal, ao subalterno. Geralmente, depois de um drama que levantava questões sociais e individuais, a comédia passava a cumprir a função de intervalo ou de pausa recreativa. Configurava-se até ser uma questão de etiqueta não priorizar, no interior dos teatros, temas mundanos e banais trazidos pela comédia[274].

Mas o que se percebe é que as comédias, através das fontes que puderam ser resgatadas no que diz respeito ao Teatro Variedade Comica, quase dominavam o repertório. Deveria ser mais do gosto popular a encenação de comédias e, como o empresário e ator Lima Penante dependia das bilheterias e da platéia para sobreviver, seguia o gosto do público.

Tanto Anne Vicent-Buffault como Richard Sennett analisam as diferenças entre a comédia e o drama e o melodrama, seu surgimento e distinções, e, conseqüentemente, as diversas reações do público frente às peças. Como já visto, a concepção da época descrevia que a comédia não educa, o que educa são os melodramas e principalmente os dramas. As lágrimas do público em relação à peça representavam um elemento comum que unia a platéia frente à idéia que o teatro devia mostrar uma imagem representativa do lar burguês. Nesta época, até as comédias deveriam ser comoventes. Em oposição à cultura da corte, o romance

[273] Baseado na leitura de SOUZA *Op. cit.,* p.80.
[274] ALMENDRA. *Op. cit.,* p. 34.

deve representar o sentimento da família burguesa. Essa emoção, traduzida nos palcos e refletida no público, no entanto, não deveria ser uma expressão descontrolada do corpo: é necessário saber conduzir as emoções, evitando os excessos perigosos dos choros. O público, agora, devia assumir uma atitude mais contida, diferente de séculos anteriores[275].

Por outro lado, se analisarmos a comédia, percebemos que, segundo Bérgson, o riso proveniente da comédia passa a ser desprezado, pois muitas vezes ele está ligado ao exagero: dos figurinos, dos cenários, dos movimentos dos atores, das qualidades ou dos defeitos de um personagem. O riso é originado também do desconexo, do incoerente, do desarmônico. Características opostas ao que recomendava o teatro realista, o drama burguês. Para Bérgson, seria a comédia e não o drama que educa, pois, muitas vezes, ele se situa mais perto da vida real do que o drama. Na concepção tradicional, quanto maior a profundidade do drama, mais profunda será a elaboração que o autor terá que se submeter à realidade para extrair dela o trágico em estado puro. A comédia, ao contrário, passa a ser considerada uma forma inferior de arte teatral ligada ao burlesco, à farsa; porém, ela também convive o tempo todo com o real, confundindo-se com a vida, existindo cenas cômicas que se aproximam da vida real, assim como o drama e que, por isso, também, possui características instrutivas[276].

A diferença está na forma de comunicação, de transmissão de idéias e de valores que distingue o drama da comédia. A comédia possui, muitas vezes, maior facilidade de entendimento por parte do público; linguagens e diálogos diretos; enredos simples e interpretações, às vezes, caricaturais dos personagens. Por isso, ela acabou por ocasionar a concepção de que, para entendê-la, não era necessário intelecto, característica valorizada pela burguesia. Porém, sabemos que escrever comédias não é tão simples, e que provocar o riso na platéia não é tarefa fácil. Ao se posicionar criticamente frente à sociedade, como fazia, por exemplo, Martins Pena, através de suas peças, colocava os problemas, os conflitos da sociedade da época e, através do riso, retratava a realidade.

De um lado, a comédia ligada ao público popular, de outro, o drama ligado à platéia burguesa. No entanto, essa distinção não era tão evidente assim. No início do século XIX, na Europa, havia ainda uma ligação do público burguês e popular nos teatros e nas peças, visto que muitas heroínas dos textos pertenciam à alta sociedade como para demonstrar que a elite também sofria e possuía seus contratempos. Porém, se nos anos de 1820-1830, na Europa, o público burguês se confunde com o público popular nos boulevards, depois tende a abandoná-lo, tanto nos palcos, no que se refere ao gosto teatral e também nos modos de comportamento

[275] BUFFAULT, Anne Vincent. *História das Lágrimas. Séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p.76.
[276] BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p.74.

no interior do teatro. A burguesia tem como importância primordial possuir não somente capital, mas também a riqueza cultural, que passa a ser representada, além de outros meios, nos dramas que retratam e educam tendo como base sua cultura. A platéia passa a admirar, em lágrimas silenciosas, as obras primas do repertório clássico[277]. Em contrapartida, as comédias e o comportamento classificado como não educado fica cada vez mais relegado ao populacho.

Por isso mesmo, parece que Penante se esforçava para agradar esta elite ao intitular sua Companhia de "dramática" e de desejar ser autor de suas peças e não "só" um ator, buscando seriedade nos textos apresentados, seja no figurino, seja na interpretação dos personagens. De qualquer forma, parece que Penante era limitado até por questões objetivas e práticas, pois os impostos a serem pagos ao governo provincial eram altos em contrapartida aos parcos pecúlios oferecidos pela iniciativa privada e governamental, que não lhe davam condições para formar uma grande companhia como desejava. As críticas a sua Companhia variavam entre a rigidez dos folhetinistas e o elogio dos mesmos, demonstrando, em alguns momentos, a existência de posições opostas ao teatro apresentado pelo artista.

Assim, as críticas às companhias de Penante, por parte dos folhetinistas, não eram todas negativas, ainda que parte delas pertencentes ao *Diário de Manáos* descrevessem que, de modo geral, a Companhia de Penante possuía um caráter mambembe e improvisado:

> Oh! Que Palhaçada!!!...
> Como he que uma platéa aguenta a PALHAÇADA de Hontem?!! Como he que se desafia assim a bondade e generosidade do publico deixando a Variedade Comica de estudar o seus papéis?! Ah! Sr. Penante, o Sr. conhece o nome aos bois e é por isso que vai vendendo *gato* por *lebre*, creando cedros no *Líbano*, assassinando a língua vernácula a maneira dos *Pagãos* do - - Medico das Crianças__ e logo mais nos fará ver Crocodilos na Russia e *Jacarés* na Suécia!... [278]

Era claro que, para a elite local, as apresentações tinham características simplórias, mal ensaiadas e estavam longe de apresentar qualidade que pudesse classificá-las como realistas, isto é, estavam longe da escola moderna, crítica realçada no jornal *Correio de Manáos* de 22 de outubro de 1869. "Atores!!" Exclama o folhetinista do referido periódico, Penante e sua companhia poderiam ser classificados de qualquer outra coisa menos de atores. "Insupportavel", "exagerador", "falta de estudo nos papéis" e até de "vadio" era classificado o Sr. Penante e outros componentes de sua companhia[279].

---

[277] BUFFAULT. *Op. cit.,* p. 281.
[278] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22 out 1869.
[279] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 11 out 1869. As críticas a atuação dos atores a Companhia de Penante são inúmeras: "A companhia em geral foi mal, poucos sabião seus papeis e alguns até queriaõ fallar ao mesmo tempo!" CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 22 out 1869.

Porém, visão como esta, tão negativa sobre a companhia de Penante, não era a única existente. Parte dessas críticas, ao contrário, eram algumas vezes, condenadas:

> Comprehende, que apreço ligo à publicação, que se faz em seu periodico sob o titulo- PIRAPOTES THEATRAIS- o que me admira, é haver quem, dominado pelo despeito, esbraveje de raiva e desespero ao lêr os PIRAPOTES. Não sei porque, sr. redator, a Providencia negou à certa gente o bom senso de conhecer-se? Concio, pois, de minha missão de Chronista, hei-de seguir meu caminho, votando ao despreso os *argumentadores de circo*, que me são indeferentes, quando não me causão pena [280].

Não se sabe se o folhetinista exagerou nas queixas feitas a Companhia de Penante e que, por isso, sua coluna foi substituída por uma outra intitulada *Chonica Theatral* ou se ela já existia juntamente com a outra. Não foi possível responder a essa questão devido à escassez de jornais desse período. Assim, o periódico *Correio de Manáos,* através da coluna *Chonica Theatral,* realizava críticas à Companhia de Penante, porém de modo bem mais ameno. O folhetinista, além de críticas, tece elogios à atuação dos atores, ou não, quando assim lhe conviesse:

> (...) No geral todo espectaculo correu magnificamente bem, sobresahindo a representação das comedias, Ai que Chalaça e Pequenas Mizerias, cuja animação veio perfeitamente neutralizar a frieza do drama. Ninguém por certo dirá, que a scena de encontro de D. Mequilina com sua filha D. Ignez, de quem se achava separada à dois mezes, nas condições em que se acha escripto o drama, foi feita com a naturalidade precisa: desta mesma falta ressente-se a scena em q Luiz de Abreu tenta a apunhalar Fernando Soares, que lhe repelle a ameaça apresentando uma pistola em sua defesa.(...) Seria injustiça não escrevermos estas linhas em relação a seu trabalho de hontem. Quando julgamos necessário censural-o, temol-o feito sem rebuços e com a franqueza de um chronista, q' não deixa a paixão subjugar suas convicções. Louvamos, quando esse louvor é o transumpto do merecimento. (...) [281]

Apesar de tudo, o folhetinista, ao contrário do anterior, acreditava que a Companhia de Penante pode ser considerada dramática: "Espectaculos como o de hontem, já deixão no animo do publico vestígios da existência de uma companhia dramatica[282]".

O que devemos esclarecer é que o papel dos folhetinistas dos jornais, com críticas às peças, eram observadas, ao menos, por um segmento da sociedade com positividade. Pois, eles possuíam, aos olhos da elite literária, uma importante função social de nortear os possíveis dramaturgos e atores, ao oferecer uma direção correta sobre qual caminho deveria prosseguir o teatro brasileiro, sejam peças de autoria nacional sejam representações de peças estrangeiras. Além disso, como já foi analisado os folhetinistas eram considerados como orientadores de um público que era incapaz de discernir por si próprio o que era uma boa e

[280] *Idem*
[281] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 29 out 1869

uma má peça e que, por isso, se orientavam pelos jornais. De acordo com Silvia Cristina Martins, os folhetinistas viam sua função como aquela que se baseava no dever, na verdade e na consciência "até porque os homens que as elaboravam partilhavam a convicção de agirem com justiça e de, ao assim proceder, estar contribuindo de maneira benéfica para a elevação do espírito do público[283]"

Por isso, não é de se estranhar que nosso folhetinista fique indignado ao ser censurado por escrever críticas às peças de Penante. Não era exatamente essa sua função: alertar o público sobre a qualidade das peças, visto que eles não possuíam capacidade de fazê-lo? Ao receber uma advertência, fica claro sua nobre missão estava sendo tolhida. Por outro lado, se no periódico *Correio de Manáos* havia críticas tão severas à companhia de Penante, em compensação, no *Jornal do Rio Negro*, no mesmo período descrito (1868-1869), só havia elogios às peças e, principalmente no que se refere, à figura do artista. Para este jornal, o ator não poupava esforços para trazer a Manaus o gosto pela arte dramática ainda não conhecida pelo grande público da capital[284]. Conseqüentemente, são inúmeros os elogios à companhia realizados pelo cronista do jornal *Rio Negro*, em 29 de abril de 1868: "A scena comica a morte de meu amigo bananeira foi desempenhada com muito gosto assim a do Inglez machinista cujo trabalho merece freneticas ovações[285]". Em 05 de maio de 1868 há: "A concurrencia foi animadora e o Sr. Penante não podia também receber mais applausos do que recebeo, devido ao bom desempenho, naturalidade, e concepção dos papeis que representou[286]"

De 19 de maio de 1868:

> No domingo houve espectaculo na Variedade Comica, cujo programma soffreo alteração com o acréscimo de mais um entreterimento. O Sr. Penante que taõ exuherantes provas de seo cavalherismo nos tem dado, ainda desta vez a um pedido que por este jornal lhe fez um nosso assignante, contractou para tocar nos intervallos a musica allemans. (...) Houve pouca concurrencia mais o artista cujo mérito é assaz reconhecido do publico illustrado desta capital, recebeo ovações expontaneas e assim vio seo trabalho coroado.[287]

De 03 de maio de 1868:

> Variedade Comica - Hoje além das muitas jocosas e interessantes scenas comicas, se representará, neste theatro, a espirituosa comedia-Por um triz- O artista Penante,

[283] SOUZA. *Op. cit.*, p. 82.
[284] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 24 mai. 1868.
[285] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 29 abr. 1868.
[286] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 05 mai. 1868.
[287] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 19 mai. 1868.

> incansável na escolha de bons autores, afim de agradar o publico illustrado desta capital, tem se tornado por esse modo digno de maior annimação.[288]

Percebe-se, nesses comentários, como Penante era um artista elogiado e reconhecido aos olhos do folhetinista do *Jornal Rio Negro*. E isso leva à indagação: porque a existência, no mesmo período, de opiniões tão diversas sobre a Companhia de Penante? Talvez fosse alguma rixa política entre a elite local ligada ao *Jornal Correio de Manáos* e a figura do artista e empresário Penante. Ou simplesmente percebia-se a necessidade da existência de companhias teatrais e atores profissionais que procuravam levar a "civilização" a Manaus. Mas os conflitos sobre atuação de Penante no âmbito da elite local demonstrava também como a figura do artista não passava despercebida na sociedade do século XIX, pois ele tinha uma nobre missão a cumprir ao representar o ideal do teatro moderno.

Assim sendo, percebe-se que o século XIX é uma "época heróica" dos artistas que precisavam conquistar lugares que eram considerados distantes da civilização, e, dessa forma, levar cultura e educação eruditas para um povo que estava longe dos costumes europeus. Partindo "quase do nada", Penante continua em seu empreendimento, pois no Teatro Beneficente Portuguesa, alguns anos mais tarde, novamente ele surge. Nesse momento, a figura de Penante fica mais nítida e suas peças, influenciadas pelos acontecimentos políticos e sociais do período, possuem um caráter mais contestador.

****

[288] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 03 mai. 1868.

Capítulo IV. "O TEATRINHO" DA BENEFICENTE PORTUGUESA, OU O CHAPÉU DE SOL

4.1. Sua construção e as empresas teatrais.

A existência do Teatro Beneficente Portuguesa, na localidade de Manaus, remete à formação da própria instituição na cidade. Ela existe há 123 anos, desde outubro de 1873. Inicialmente, o interesse da instituição era a formação de um hospital para atender aos imigrantes da colônia portuguesa que aqui residiam. Foi sob a direção do primeiro presidente, José Teixeira de Souza, nascido em Portugal, que surgiu o teatro da sociedade, instalado no dia 5 de agosto de 1875, no pavilhão da Sociedade localizado na antiga Praça Uruguaiana, entre as ruas Luiz Antony, Epaminondas e a famosa Praça General Osório, que fazia frente para o quartel do vigésimo sétimo batalhão de caçadores do Exército Nacional, hoje o Colégio Militar. O teatro tinha como objetivo angariar recursos financeiros para a instituição, principalmente no que diz respeito à construção do hospital. Através das fontes, percebe-se que o referido teatro se extinguiu em 1888, quando surgiu o Éden Teatro[289].

Por 700$000 réis, Manuel Fontão erigiu o teatro em forma de pavilhão, sendo o projeto realizado pelo engenheiro russo Alexander Wagg. As informações sobre o aspecto do Theatro Beneficente dão conta de que era "... um antigo barracão levantado pela associação e ao qual pela forma circular de seu telhado e pelo esteio que sustentava no centro o público dava o nome típico quanto pitoresco de chapéu de sol", em 1880, o teatro recebeu melhorias. De acordo com os periódicos, os camarotes eram apertados e abafados, e a construção de varandas veio ocasionar melhorias e maior conforto para público[290].

Além dessas reformas, *no Jornal Amazonas* de 21/07/1880, há a descrição do folhetinista de que as mudanças também se estenderam a iluminação e no interior do recinto: "O Nosso Pequeno Theatro está portanto, além dos melhoramentos materiaes que nelle se vê, como scenario novo e melhor illuminacção." Em outro momento percebemos que o chão do teatro no início era de terra batida para depois ser "assoalhado", pois desde o início havia a intenção de o teatro ser local também para festas dançantes como carnaval e bailes:

> " O Sr. presidente expõs o contrato verbal que tinha feito sócio Joaquim Pinto Ribeiro, propondo este assoalhar a platéia de teatro em construção com a condição

[289] ANTONACCIO, Gaitano. *Entidades e Monumentos do Amazonas. Fundação, História, Importância* Manaus: Ed. Imprensa Official, 1997, pp.496-500.
[290] PÁSCOA, Márcio**.** *Op. cit.,* pp.122-123.

> de a Sociedade lh"o emprestar durante a estação carnavalesca do ano próximo futuro para nele dar alguns bailes."[291]

Mesmo com essas reformas, para os olhos de uma parte da elite da época, o edifício possuía uma construção feia e imperfeita, pelo menos no que diz respeito à fase anterior da reforma: "Esteve adornado o theatro com muita simplicidade, e gosto, pouco realçando, porém, os adornos que não se prestar muito a isso a imperfeita construcção do edificio"[292].

De qualquer forma, o Teatro Beneficente já possuía um projeto de construção: ao que tudo indica havia o mínimo de estrutura física. Entretanto, talvez o material fosse ainda rudimentar baseado em madeira e telhas de barro, isso é observado quando o referido teatro estava fechando, em fins da década de 1880, já que havia telhas apodrecidas e cupins em sua sustentação de madeira. Porém, não podemos afirmar com certeza que todo o edifício fosse feito desse material, sendo apenas uma suposição. Por outro lado, se o teatro possuía forma circular, devido a seu apelido "chapéu de sol", ao mesmo tempo existia os tradicionais camarotes e os assentos da platéia.

Apesar de tudo, parece que o teatro ainda possuía uma arquitetura circular. Esse tipo de teatro circular, ainda que fosse constituído de camarotes, propiciava a união não só das camadas sociais presentes para assistir ao espetáculo, como a união do ator com espectador, à medida que a cena teatral era completamente rodeada pelo público. Era uma arquitetura comum para a construção de teatros durante o período medieval e nos séculos XVI e XVII. Com o passar do tempo, esse tipo de construção teatral é trocada pelo formato da meia ferradura[293], como é constituído o Teatro Amazonas, havendo já uma clara separação entre as camadas sociais e do público em relação ao ator.[294]

A divisão de camarotes em andares e separada da platéia geral destaca, de modo mais evidente, as classes sociais; ao mesmo tempo, favorece a visão do público para si mesmo, facilitando os olhares e a perspectiva de ver e ser visto. Esse processo fortalece não só a separação entre o palco e o público, mas ocorrem outros meios de mudanças na estrutura interna dos teatros, como iluminar somente aquele espaço destinado aos atores, (o palco) e impedir que a nobreza dividisse o espaço da arena com estes profissionais. Todas essas

---

[291] Ata de 15/11/1875 apud, BAZE, Abrahim (org). *125 Anos de História (1873-1998). Real e Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Amazonas*. Manaus. Ed. Valer, 1999. p.112.
[292] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 23 nov. 1877.
[293] BITTENCOURT. *Op. cit*., p.151.
[294] Às vezes, o teatro do século XVI e XVII, tinha um degin que refletia o extremo da hierarquia, se o teatro não era circular tinha um formato que facilitava a visão somente de uma classe privilegiada de nobres, camarote real, ou senhorial. SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiranias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.104.

mudanças se revelam como uma nova concepção de espaço teatral surgida com a burguesia.[295]

Essas transformações parecem pequenas (como por exemplo, iluminar somente um limitado espaço cênico, ou impedir que pessoas dividissem o tablado com os atores). No entanto, ocasionam também um constrangimento do público para com as peças apresentadas. Ao escurecer o ambiente, por exemplo, focando só o espaço do palco, tudo leva a concentração da platéia diante da peça. A idéia era que o silêncio e a concentração sobrepusessem a uma platéia afeita a confusões, a conversas, como ocorria anteriormente. Evidencia-se aí a necessidade do controle das emoções e isto só poderia ser conseguido, se houvesse uma mudança na arquitetura e nos interiores dos edifícios teatrais, para auxiliar na educação da população, e trazer o decoro para o teatro. Este ponto sobre a importância da arquitetura dos teatros no auxílio do processo civilizatório é geralmente pouco pesquisado, mas de fundamental importância para que se efetivasse.

Mas devemos dar continuidade aos espetáculos ocorridos no Beneficente Portuguesa e, não somente tentar descrever sua suposta arquitetura. Dois tipos de apresentações chamam a atenção. Primeiro, o ator e empresário Lima Penante continua encenando peças com enredos que variam entre o tradicional repertório português, e também as de sua autoria (ver tabela 4). Além dessas encenações, há espetáculos de mágica, espiritismo, magnetismo, leia-se hipnotismo. Essas representações eram esperadas com ansiedade pelo público, pois eram, comuns naquela época. Pode-se confirmar essa questão ao se verificar espetáculos de mágica em um teatro, antes da construção do Beneficente, realizado no ano de 1874, demonstrando que a cidade de Manaus teve, no século XIX, "pequenos teatros", além do Variedade Comica, do Beneficente e do Éden, teatros que com o passar do tempo ficaram perdidos na história[296].

Isso fica também comprovado com uma notícia do Jornal *O Futuro* de 12 de junho de 1873 que descreve a existência de um recital dramático que estava sendo montado por "um grêmio secreto" e assim continua: "A escolha é dos mais atores da terra, e estão em condições de desempenhar os papeis de grande força. Tencionam apresentar em cena os amores... de Romeu e Julieta e as conquistas de Napoleão Bonaparte até seu exílio em Santa Helena[297]"

[295] A retirada das cadeiras no palco ocorreu em fins de 1759, para criar maior "ilusão" nas peças apresentadas visto que, o número de espectadores, geralmente de origem nobre, no palco "distraía" o público. SENNET, Richard. *Op.cit*, pp.99-107.

[296] Selda Vale, por exemplo, descreve que em 1870, apareceu nos noticiários o *Teatro Phenix*, que ofereceu juntamente com a casa de Pingarilho bailes de máscaras nos festejos ao Rei Momo. VALE. *Op. cit.,* p.15. Mas infelizmente não encontramos nada sobre o citado teatro nas fontes pesquisadas.

[297] O FUTURO, MANAUS: 12 Jun de 1873.

Percebe-se que no livro de Márcio Páscoa, *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha,* há a informação, embora rápida, que o Beneficente, durante a década de 1880, teve intensa movimentação. Por essa razão, foi possível observar que não só das apresentações de Lima Penante foi constituído o repertório do teatro da Beneficente: as apresentações da *Empreza Camara*, a companhia de atores pertencentes à empresária e atriz Manuela Lucci[298] além da *Associação Dramatica Amazonense* dirigida por Augusto Cezar de Mendonça também fizeram parte da história do teatro.


THEATRO BENEFICENTE

ASSOCIAÇÃO DRAMATICA AMAZONENSE

COMPOSTA DOS ARTISTAS

Cerqueira Braga, Alfredo, Augusto Cesar, D. Izabel Candida,
Candida de Mendonça e Villela

SOB A DIRECÇÃO DO ARTISTA

AUGUSTO CESAR

Sabbado, 1.º de Dezembro

ESPECTACULO EM FESTEJO AO ANNIVERSARIO DA

RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL

Honrado com a presença dos Exm. Srs. Presidente da Provincia e Vice-Consul de Portugal

Logo que SS. Excs. se dignem comparecer na tribuna
será executado pela orchestra, perante a augusta effigie de S. M. o Sr. D. Luiz I, o

HYMNO DA RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL

Findo o qual, a actriz D. Izabel recitara a importantissima poesia original do Exm. Sr.

Conselheiro Mendes Leal

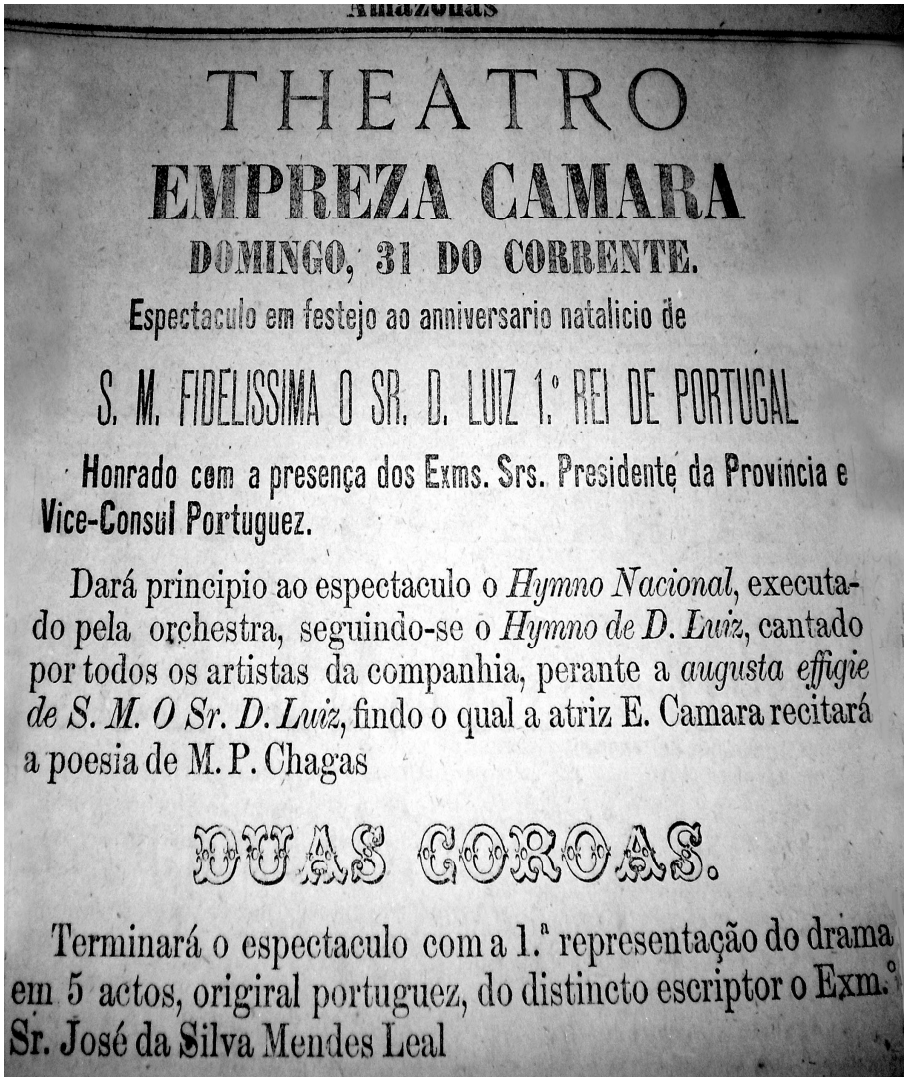
O PAVILHÃO NEGRO

Ilustração 11- Jornal Amazonas: Manaus, 28/11/1883.

[298] De acordo com Vicente Salles Manuella Lucci findou seus dias em Belém em 1898. Era uma das maiores incentivadoras de nosso teatro e apoiava grupos amadores. A sua origem é ambígua umas das fontes analisa que ela nasceu em Portugal, e tinha pais italianos, entretanto outra fonte indica que ela era italiana e chegou ao Brasil com três anos de idade. Seus irmãos juntamente com ela estreiou nos palcos do Rio de Janeiro em 1858, com o drama Pedro. Do Recife a Belém era considerada a primeira figura dramática da época. Casou-se com o ator pernambucano Vicente Pontes e passou a excursionar com o marido pelo país. Com a morte de seu marido passou a gerenciar a empresa, revelando-se tão boa empresária como atriz. SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Editora Universitária UFPA. 1994. pp.79,80.

Já a *Empreza Camara* chegou a se fixar em Manaus para uma série ininterrupta de espetáculos que se iniciaram em 1880 e duraram até 1885 de modo não interrupto. Segundo Márcio Páscoa, as peças apresentadas, seguiam com repertório tradicional de peças portuguesas e brasileiras[299].

Sobre a *Empreza Camara*, achamos alguns comentários do folhetinista do jornal Amazonas. Porém, no ano de 1880, encontramos um dos seus primeiros anúncios demonstrando que a empreza era composta por Sr. Florindo, Sr.Braga, Sr. Augusto e Sr. Carlos, além da Sr.ª Dona Joaquina, Sr.ª Henriqueta Augusta da Silva, Sr. Maximo, Joaquim Infante Câmara e Sr.ª Emilia Câmara. Esta última, segundo nosso folhetinista, já era conhecida do público de Manaus.



Amazonas

THEATRO

EMPREZA CAMARA

DOMINGO, 31 DO CORRENTE.

Espectaculo em festejo ao anniversario natalicio de

S. M. FIDELISSIMA O SR. D. LUIZ 1.º REI DE PORTUGAL

Honrado com a presença dos Exms. Srs. Presidente da Provincia e Vice-Consul Portuguez.

Dará principio ao espectaculo o *Hymno Nacional*, executado pela orchestra, seguindo-se o *Hymno de D. Luiz*, cantado por todos os artistas da companhia, perante a *augusta effigie de S. M. O Sr. D. Luiz*, findo o qual a atriz E. Camara recitará a poesia de M. P. Chagas

DUAS COROAS.

Terminará o espectaculo com a 1.ª representação do drama em 5 actos, origiral portuguez, do distincto escriptor o Exm.º Sr. José da Silva Mendes Leal

Ilustração 12- Jornal Amazonas: Manaus, 29/10/1880.

[299] PÁSCOA. *Op. cit.,*.p.124.

Sobre os atores da referida Empresa realmente a mais conhecida é Emilia Câmara. Nascida no Pará, chegou a estrear em Belém em 1845 e se apresentou também no Rio de Janeiro, em 1858, como drama *Pedro* de Mendes Leal, no teatro São Januário[300]. Parece que a Empresa fazia parte de uma família que usava o mesmo nome, já que a Sr.ª Emilia e Sr. Joaquim eram casados.

De acordo com Márcio Páscoa, o Sr. Joaquim, ator e empresário da *Empreza Camara* era português e parente próximo de outra atriz Eugênia Infante Câmara e já tinha se apresentado em vários teatros do Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Recife. Inclusive, o Sr. Joaquim fez parte de outras empresas como de Vicente Pontes[301] e de Joze Lima Penante[302]. Assim, inicialmente, o casal Joaquim e Emilia Camara fazia parte da empresa de Vicente Pontes em 1865, e só mais tarde é que eles conseguiriam fundar sua própria empresa.[303]

Em relação às peças encenadas, o crítico do jornal faz observações positivas à apresentação do drama já conhecido da platéia de Manaus, interpretado por Lima Penante no Variedade Comica: *O Medico das Crianças*. No dia subseqüente, seriam estreadas as peças: *Uma Lição de Florete e Um Marido que é Vitima das Modas* [304].

Outras apresentações recebiam críticas menos positivas. Uma dessas censuras era referente, mais uma vez, à peça *Ghigi*, de Gomes de Amorim. As Companhias insistiam em apresentá-la em Manaus para o desespero dos folhetinistas dos periódicos. Era muito provável que o público, ao contrário das críticas, aprovasse. Já os críticos não a suportavam e não poupavam censuras contra a referida peça:

> Mas a obra do Sr. Amorim não é produto de facto real, nem moderno, nem fundado nas exeges da técnica theatral. (...) Vemos por ventura retratado o homem physiologico ou social? Não mas um d'esses factos vulgarissimos que se reproduzem sempre na ínfima camada da sociedade e que as vezes chega com desfaçamento e cynismo (...) [305]

Aqui, novamente, o conflito é entre o teatro considerado moderno e antigo, já analisado anteriormente. Além disso, a própria atuação da peça foi mal feita pela companhia

[300] SALLES. *Op. cit.,* p. 79.
[301] O ator empresário Vicente Pontes era pernambucano e iniciou sua vida artística em Belém, em 1852, no Teatro São Januário no Rio de Janeiro. Mas sua vida artística vai adquirir mais destaque em 1865 quando funda sua própria companhia. Sendo Recife, centro de suas atividades, Vicente Pontes conquistou também São Luis e Belém. SALLES. *Op. cit.,* p.43.
[302] PÁSCOA. *Op. cit.,* p.124
[303] SALLES. *Op. cit.*, p.65
[304] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 21 jul. 1880.
[305] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 20 nov. 1880.

aos olhos do folhetinista: "O Sr. Carlos andou deploravelmente no príncipe Borgia. Pedindo aos dignos artistas da empresa que não tomem em má conta, o nosso franco juízo"[306].

Mas a Empreza Camara não queria apresentar apenas peças antigas: um exemplo foi o drama intitulado *Os Vampiros Sociais,* de autoria do brasileiro Antonio José de Araújo, que, de acordo com o cartaz, foi apresentada na província do Rio de Janeiro "sempre com repetidos aplausos". Porém, aos olhos dos folhetinistas, de nada adiantou esses esforços da Companhia, pois as críticas não foram poupadas aos seus integrantes em outra peça realizada:

> "*O Morto Embargado* e *Cezar, O Estudante* como foram apresentados, são antes divertimentos proporcional ao circo de cavallinhos do que peças que se apresentam em um theatro sério. Não queremos passar por difficeis de contentamento dizendo isto, temos só em mira alliar os interesses da empreza com as exigencias do publico."[307]

Desse modo, fica evidente que não era somente a Companhia de Lima Penante que recebia críticas por parte dos comentaristas dos periódicos. Aliás, Penante, durante um período, juntou-se à Companhia intitulada *Empreza Cerqueira e Braga & Companhia,* no ano de 1883, apresentando-se no Beneficente. Por quanto tempo durou a união com a referida Companhia, os documentos pesquisados não revelam. Mas, sem dúvida, o teatro da Beneficente foi palco de inúmeras apresentações além é claro daquelas efetivadas pela companhia de Penante[308], como fica claro na ilustração abaixo:


THEATRO
BENEFICENTE

Domingo 17 de Junho de 1877.

ULTIMA RECITA

GRANDE E VARIADO ESPECTACULO

POR

LIMA PENANTE

Dividido em 6 partes

PRIMEIRA PARTE

A importante scena dramatica

Cerração no mar.

SEGUNDA

O Sr. Domingos fóra do sério

TERCEIRA

O BEBERRÃO

QUARTA (á pedido)

O Sôr Manel d'Abballada

Ilustração 13 – Jornal Amazonas: Manaus, 15/06/1877.

[306] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 19 set. 1880.
[307] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 26 set. 1880.
[308] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 27 jan. 1883.

Um exemplo de outro grupo que, no fim do mesmo ano, se destacou é a já citada *Associação Dramatica Amazonense* que estava sobre a direção do artista Augusto Cezar e que tinha, em sua companhia, o cenógrafo Trajano Gomes da Costa. Este preparava não somente o palco, mas todo o teatro, que tinha, normalmente, nas apresentações da *Associação Dramatica Amazonense,* a presença do então Governador da província do Amazonas[309]. Porém, parece que a Associação chegou a se apresentar anos mais tarde em 1887 ou, ao menos, seu ator e empresário, Augusto Cezar, aqui prestou seus serviços nos palcos da cidade[310]. De acordo com Vicente Salles, foi o empresário e ator Joaquim Câmara que organizou a referida companhia para se apresentar em Manaus, em sua primeira vez[311].

A vida de artista, principalmente em Manaus, não uma profissão fácil, mesmo assim, Lima Penante insistia em se apresentar na cidade. Outros não tiveram a mesma sorte: o então ator e empresário Vicente Pontes Oliveira tentou também estabelecer seus negócios aqui, propondo, de acordo como *o Diário de Notícias* de 1881, construir um teatro em Manaus, feito de ferro e madeira, solicitando subsídios ao governo. Vicente Pontes Oliveira propunha que o Estado lhe desse um terreno e uma renda anual de 12 contos de réis, por espaço de 10 anos, para sustentar uma estação teatral, em cada ano, com uma boa companhia. A proposta ao governo amazonense não foi aceita e as exigências consideradas exageradas. Assim, Vicente Pontes retornou à Belém[312].

Outra empresa dramática que se apresentou em Manaus em fins de 1885 foi aquela pertencente à Manuela Lucci de Oliveira, esposa do já citado Vicente Pontes. Faziam parte de sua companhia pelo menos dezesseis atores, como Sr. Braga, Sr. Vilela, Sr. Máximo, Sr. Alfredo, Sr. Passos, Sr.ª Izabel e Sr.ª Rozita, dentre outros. A atriz assumiu a empresa depois da morte do marido. Iniciando sua carreira ao seu lado, apresentando-se inicialmente em Belém do Pará teve agradável reconhecimento de seus talentos na época, sendo elogiada inclusive por Artur Azevedo. Lucci estreiou a primeira opereta que se tem notícia na cidade de Manaus, *Os Sinos de Corneville* de Robert Planquet. Aliás, a Sr.ª Lucci, como veremos adiante, foi uma fiel companheira de Penante durante suas empreitadas no teatro, ajudando

[309] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 28 nov. 1883.
[310] No Jornal Echo do Norte de 16 nov. 1887 assim está escrito: " hoje a noite, no teatrinho Beneficente há espectáculo promovido pelo artista Augusto Cezar de Mendonça, no qual tomam parte as exmas. Sras. Izabel, Cândida de Mendonça e diversos amadores; indo a cena as comedias *Uma Casa Castanha com Botões Amarelos. Um Capricho Feminino, A Moleira de Marly ou Titia e Sobrinho,* e o entre-ato cômico, *O Poeta cavaquinho*, original do Sr. Gentil B. Pereira
[311] SALLES. *Op. cit.,* p.92.
[312] DIÁRIO DE NOTICIA. Manaus: 06 set. 1881. apud, SALLES. *Op. cit.,* p. 92.

também Emilia Augusta da Câmara, além de vários atores amadores, sempre prestigiando os artistas da terra [313].

Verifica-se, dessa forma, que de um pequeno teatro originado inicialmente do pavilhão da sociedade Beneficente Portuguesa, com o objetivo básico de realizar leilões em prol do hospital, tornou-se, na época, o teatro da cidade, chegando a ser alugados para terceiros, para a realização de bailes de carnaval e de máscaras[314]. E realmente encontramos um cartaz sobre um baile de carnaval realizado pela empreza XPTO, no teatro do Beneficente Portuguesa, em 1880 [315]. (ver Ilustração 14) E em um outro momento, o Sr. Soares Raposo alugou o teatro para um baile carnavalesco, sendo inclusive responsável pela decoração do ambiente[316]. Aliás, os bailes de carnaval no referido teatro deveriam ser concorridos, pois até um padre foi pego em flagrante, divertindo-se na festa, pensando que ficaria no anonimato e, por isso, protegido, por causa da fantasia que usava:

> (...) Appareceu um celebre jesuíta de casaca a estigmatisar o faccto occorrido no último bailde masque q' teve logar no theatro Beneficiente. Pelo estylo e pela conclusão deixou-se conhecer. Está agarrado ao quidam! O marreco aproveitou-se da conccorrência havida, para mais uma vez metter os viperinos dentes no seo inimigo o distincto Sr. Capitão do Mar e guerra Nuno A.p. de Mello Cardoso(...) [317]

Os bailes *masques*, teatros e festas religiosas ocorriam na pacata cidade de Manaus nesse período, durante a década de 1870, que é o momento no qual vamos nos concentrar.

Naquele tempo, a pequena cidade não possuía mais de vinte ruas, onze travessas, três estradas e sete praças, sendo que as construções de palha eram ainda fortemente presentes. O comércio era uma atividade de destaque, sendo a borracha o produto que ficava em primeiro lugar na exportação, seguido pelo pirarucu seco e outros produtos naturais[318].

Embora a produção do látex começasse a crescer nessa época, ela não havia ainda propiciado o desenvolvimento econômico da região, sendo que a cidade possuía praticamente a mesma fisionomia de décadas anteriores. Durante toda a década de 1870 e 1880, nos relatórios dos governadores de província e nos periódicos da época, fica evidente a necessidade e o desejo da elite de reformular a cidade aos moldes das grandes urbes, com as noções de monumentalidade, civilidade e higiene. Porém, esses projetos eram ainda limitados,

---

[313] SALLES. *Op. cit.,* p.79-80.
[314] PÁSCOA. *Op. cit.,* p.123.
[315] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 30 jan. 1880.
[316] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 21 jan. 1877.
[317] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 18 fev.1877.
[318] SOUZA, Francisco Bernardinho de Lembranças e Curiosidades do Amazonas. Pará: Typografia do Futuro.1873, p.204. *Apud*, MESQUITA, Otoni Moreira de. *La Belle Vitrine: O Mito do Progresso na Refundação da Cidade de Manaus. (1890-1900)*. Tese de doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense. 2005.

porque a província não tinha rendas e, conseqüentemente, recursos necessários para a realização das obras. Somente com a grande produção da borracha, em fins do XIX, é que a imagem da cidade se modificaria.


SALÃO BENEFICENTE
A EMPREZA
X.P.T.O.
Hoje, Domingo Gordo
Grande baile nos salões da Beneficente, o qual estará esplendido pela numerosa concurrencia do bello e deleitavel madamismo.
Musica onça!
Avante, rapasiada, grande fulia!
A orchestra executará lindissimas quadrilhas, polkas, valsas, & &.
Haverá bons petiscos
Queijos, Pasteis, Frangos, Dobradinha, Fiambre, Iscas &.
Viva o carnaval!

Ilustração 14 - Jornal Amazonas: Manaus, 08/02/1880. Além das danças e músicas típicas, a comida também era fundamental nos bailes.

Isso foi, na verdade, o que as fontes nos deixaram revelar, ou seja, apenas um pouco da história do Beneficente. Por outro lado, no jornal *A Platéa*, datado de 1907, há um registro que, no Beneficente, da já famosa cantora italiana Adélia Naghel e o Baritino Dominici cantaram trechos de óperas e cançonetas humorísticas, tudo acompanhado pelo maestro Franco que, mais tarde, apresentá-se-ia no Éden e no Teatro Amazonas.

Mesmo já estreando a ópera no Teatro do Beneficente, estes edifícios, como o antigo Teatro de Palha, tinham, ao seu redor, a natureza bela e inexplorada. Manaus era uma cidade que teimava em se estabelecer no coração da floresta. Como fica claro com a descrição do cronista do *Jornal Amazonas* quando este observa a reforma feita no Beneficente, na qual incluía a construção de varandas externas, servindo tanto para distrair os espectadores, quanto para aliviar o ar pesado de um ambiente fechado:“ Na frente proporciou-lhes um salão e duas va-randas a fim de poderem respirar o ar a pulmões cheios, e distrar-se um pouco contemplando o nosso azulado firmamento...”[319]

[319] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 08 set. 1880. *Apud* PÁSCOA. *Op. cit.,* p.123.

4.2. *Viagem Directa por Linhas Tortas* e *O Filho do Povo*: o teatro contestador de Penante no Pará e em Manaus, nas décadas de 70 e 80.

Conforme as fontes utilizadas para esta pesquisa, a trajetória de Penante é mais visível em Belém do Pará que em Manaus. Lá, ele se ligou a várias companhias, uma delas, a já citada Companhia de Joaquim Infante da Câmara, juntamente com Manuella Lucci. Apresentou-se com outros atores, chegando a estrear o drama socialista *Jerônimo o pedreiro português*, representando, Penante, o papel principal[320].

Em 1877, Penante se apresentou no Beneficente, com uma desfalcada companhia. No ano seguinte, apresentou-se em Belém, mas passou despercebido pelos periódicos locais, ou não há registros que esclareçam como foi a sua atuação naquela cidade. E retornaria para lá em 1883 e em 1887, de acordo com as fontes consultadas, sendo este último ano particularmente desastroso para o ator devido a sua saúde debilitada.

Joze Penante pôde mostrar suas habilidades empresariais quando dirigiu a companhia organizada por Adele Naghel, sob o contrato de Joaquim Franco, que chegou desfalcada e desorganizada a Belém devido a conflitos internos e teve que apelar para um repertório ligeiro e aos artistas locais. Em 1886, Penante foi chamado para assumir a responsabilidade de levar adiante a temporada lírica, o que conseguiu fazer com intento e sucesso[321].

Animado com a experiência no Teatro Lírico, resolveu partir para esse gênero, mas obteve reconhecimento somente no início, quando ocorreu a estréia de *Aída*, ópera vultosa e deslumbrante. Neste ínterim, percebendo que as apresentações operísticas não dariam lucro, Penante se associou a Helena Balsemão e formou uma outra empresa dramática, também articulada com artistas remanescentes de companhias desmanteladas e pertencentes a outros teatros regionais. Surgiu então *a Companhia Dramática Lima Penante & Helena Balsemão*. Dela fazia parte o conhecido Joaquim Câmara e a sempre presente Máxima Augusta, além de mais de 15 atores. Nesse período, Penante conseguiu sucesso com sua companhia, interrompido somente com as apresentações de mágica do ilusionista italiano Conde Ernesto Patrizio, pois os espetáculos de ilusionismo eram uma verdadeira "febre" nos palcos da época, sendo, uma concorrência quase desleal[322].

---

[320] SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Editora Universitária UFPA. 1994, p.122.
[321] *Idem*, p.113.
[322] *Idem,* pp.116-118- 119.

Por outro lado, Penante também teve que enfrentar a concorrência de Furtado Coelho, que se apresentou no Teatro-Circo, no Pará. Mas Manuela Lucci, que sempre prestou apoio à empresa de Penante & Balsemão, incentivou o artista-empresário para que seguisse para Manaus em 1886. Porém, não conseguiu público para as apresentações e todo lucro obtido em Belém foi desperdiçado em bilheterias vazias na capital do Amazonas. Assim, depois de uma arrancada de 1885 a 1886, quando se destacou entre o público; o ano de 1887 não foi bom para o artista, que perdeu muito dinheiro e também ficou gravemente doente. Retornando a Belém, sua companhia se desfez sem alarde. Lima Penante permaneceu em Belém, vivendo de espetáculos avulsos e benefícios, ensaiando amadores em atividades que lembram seus primeiros momentos de carreira. Sempre com sua fiel companheira de aventuras, Dona Máxima Augusta, apresentou espetáculos já conhecidos do público como *Um casamanto por Calemburgo*, ou *Ferro e Fogo*. Neste, Penante se traveste de mulher e promete conquistar um namorado na platéia: "tudo um pouco antiquado para época, encenando peças do início da carreira. Esse repertório se repetiu nos fins de semana, sempre em benefícios de seus velhos amigos artistas, ocupando as noites monótonas da cidade de Belém[323]".

Mas Joze Lima Penante não desistia assim tão fácil, reapareceu tendo apoio de sua amiga, Manuela Lucci, e novamente demonstrou seus dotes como empresário ao dirigir a companhia italiana de Zarzuela que estreava no Teatro da Paz, depois de dissolvida após ruidosas brigas. Penante pacificou os artistas e reiniciou os espetáculos. Continuando com suas empreitadas, Joze Penante não se limitava a organizar óperas e peças no teatro mais famoso de Belém, o Teatro da Paz, mas chegou também a se instalar num barracão denominado Teatro para Rir, onde apresentou seu repertório de cenas cômicas, canconetas e outras produções do agrado popular[324].

No entanto, nas duas últimas décadas do Império, o tom político era muito evidente, principalmente nas cidades de maior destaque, pois começava a surgir uma série de sintomas das crises sociais e políticas do Segundo Reinado. O movimento abolicionista ganhava força expressa principalmente nos jornais, além dos "partidos políticos" que se rivalizavam entre a permanência de D. Pedro II no país, defendendo a Monarquia, enquanto outros reivindicavam a sua volta a Portugal e o surgimento da República. Com tantos

[323] *Idem*, pp.113-114- 115.
[324] *Idem*, p.119.

acontecimentos, não era possível que os dramaturgos e literatos ficassem à parte dessa situação[325].

Os ideais de caráter mais revolucionário também chegaram a nosso país e, algumas vezes, foram levados ao palco. No Pará, por exemplo, foi apresentado, pela primeira vez, o drama de Pinheiro Chagas, intitulado *O Drama do Povo*, que possuía, de acordo com Vicente Salles, características socialistas e Augusto da Silveira escreve o drama *Carlos, o artista* que levava para o palco a questão operária[326]. A causa abolicionista veio à tona com o drama *O Escravocrata,* de Artur Azevedo, ou *A Família,* de Salazar, peças que chegaram a sofrer censuras do conservatório dramático do Rio de Janeiro[327]. Enfim, esse período é entrecortado por peças mais contestadoras que abordavam temas que assolavam a sociedade da época.

Quanto à Penante, talvez sua face mais politizada e crítica estivesse em suas atitudes. E foi procurando defender a classe artística que se associou ao Club de Artistas Nacionais em 1886. Esta associação substituiu a antiga liga operária nos últimos tempos da Monarquia e mais tarde conduziria os movimentos da classe operária nos primeiros tempos da República. Em 1870, em Manaus, foi fundada o primeiro grupo abolicionista com estatutos aprovados e publicados, era a Sociedade Emancipadora Amazonense, e um de seus responsáveis era Joze de Lima Penante. [328]

A esse Club dedicou o drama *O Filho do Povo*, peça com característica política, e ideologicamente engajada que, segundo próprio Penante, era oferecida aos populares no dia 07 de Setembro, em comemoração à Independência do Brasil. Assim, *Filho do Povo* configura uma obra importante aos olhos da elite intelectual[329].

---

[325] Basta fazer uma pequena vistoria nos jornais da cidade de Manaus para observar como todas essas questões estavam presentes continuamente na imprensa: a crítica ao sistema monárquico, aos partidos políticos, à escravidão e a missão civilizadora da imprensa: "Basta de Monarchias! Basta de Opressão! Os filhos d'esta gigante America não podem continuar sujeitos a uma forma de governo tão atrasada como a que possuem, nem tão pouco resolvidos a dar ouvidos aos lamentos dos dois partidos litigautes, que continuamente marulham em um fervente vergalhão de ódios, influindo bastante para nosso retogradar (...)" O ARISTARCHO. Manaus: 25 fev. 1884.
"Todo o paiz civilizado não contem nem apóia a escravidão. O que há de mais degradante na vida do homem, é ver-se elle preso obdecendo aos caprichos (muitas vezes cegos) de outro homem, seo superior perante a humanidade, porem não perante Deus." O FUTURO. Manaus: 02 junh. 1873.

[326] SALLES. *Op. cit*., pp.72-75.

[327] HESSEL, Lothar. RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II,* 2 parte. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1986. p.63.

[328] PÁSCOA. *Op.cit*., p. 52.

[329] Comemorar o dia Sete de Setembro no teatro era quase uma obrigatoriedade determinada pelas leis Imperiais, que colocaram esse dia juntamente com o aniversário de D. Pedro II (02 de Dezembro) com objetivos comemorativos. Leis do Império do Brasil, decr. 1307(30-12-1853) *apud.* DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses. Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX.* Tese de Doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras,UNICAMP. 1993, p.192.

E, como muitos espetáculos da época, parte da renda era destinada em benefício da Capella do Glorioso São Sebastião. A presença do governador da província também era esperada com ansiedade no pequeno teatrinho e, assim que tão ilustre figura chegava, Penante, talvez junto à platéia, recitava o Hino Nacional, seguido da poesia intitulada *O Amazonas,* de autoria de J. C. Castro e Lima. A partir do cartaz, é possível perceber o valor simbólico da Independência, pois assim o artista convidava o público: "Lembra-se ao Povo que o dia sete de setembro é o dia que lhe desperta a grande idéa da liberdade e que a festa no theatro sendo uma opportunidade às expanções deve, elevado a sua altura de sua importância popular, concorrer a ella a fim de saudar a sua Independencia." [330]

E é *O Filho do Povo* uma das únicas peças de Penante da qual foi possível resgatar o enredo, veja-se a narração do folhetinista do *Jornal Amazonas*:

> O "Filho do Povo" é uma scena que se repete constantemente na vida social do artista no Brazil. Desprotegido como é o artista, é seu viver o da paria, à exepção de uma só época-a da eleição popular. Duas são as figuras que nesse drama intimo da nossa sociedade-um marceneiro intelligente e rico e a filha de um titular o qual por um rasgo de nobresa de sentimentos innatos nos possuidores de brasões, o reconhecimento e a gratidão, felo-a casar com aquelle. O marceneiro entregue aos cuidados do titular, devia parte de sua educação a este que vendo um dia envergonhado e preste a suicidar-se, para poupar-se ao vexame de uma penhora de todos os seus bens, salvou-o.
> O titular reconhecido da acção meritoria e nobre do marcineiro deu-lhe a filha em casamento. Da desigualdade de nascimentos que a sociedade estabeleceu entre o homem do trabalho e do privilegiado pelo sangue, originaram-se dissenções entre os conjuges e no dia, que do inferno a que tinha ficado reduzido o lar domestico da família, passaria a separação um do outro pelo divorcio a mulher ante a invocação que o marido faz a memória de sua mãe cahe-lhe aos pés, pede-lhe perdão por te-lo feito soffer bastante e jura trasnformar em alegria os pesares que amaguravam suas existências.
> O espectador ora arrebathar de entusiasmo pelos rasgos de nobresa e de grandesa D'alma do marceneiro, ora comovido pelos soffrimentos que o acabrunhavam a vida intima da família. O publico amasonense que já teve a occasião de applaudir o Filho do Povo, e não deve deixar ainda dessa vez applaudil-o.[331]

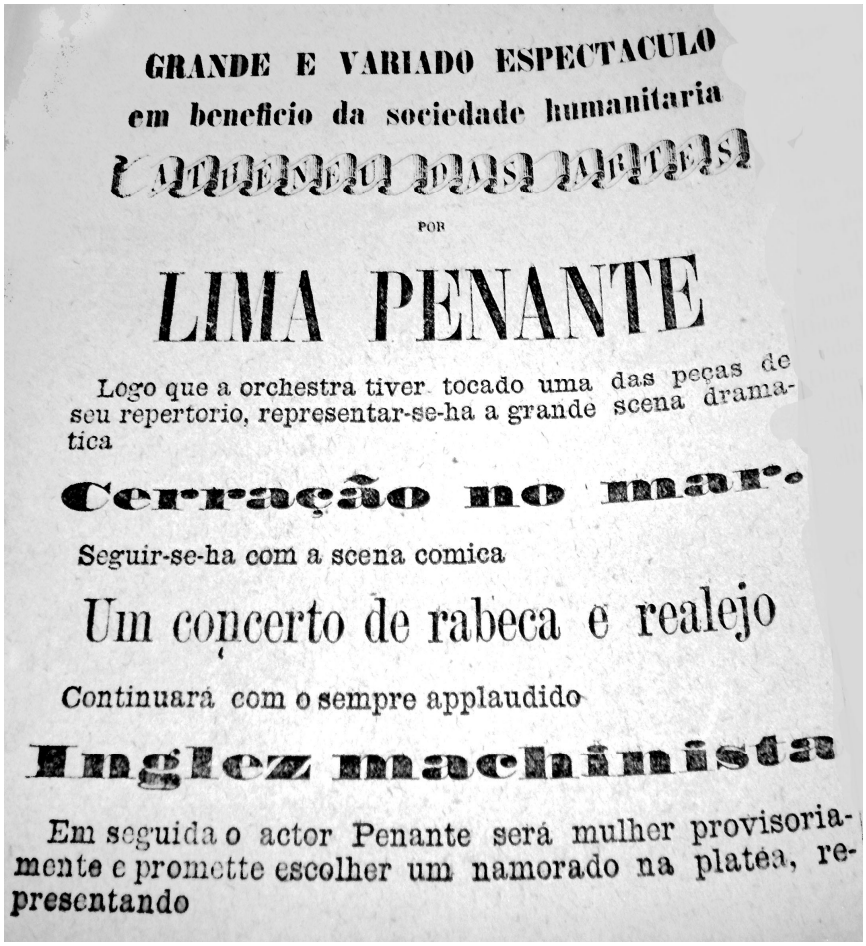
Aparentemente, o tom político não fica evidente. Mas vamos analisar mais detalhadamente. Havia um personagem pertencente às camadas populares representado na figura do marceneiro que inicialmente não lembra exatamente uma figura do povo brasileiro. Conseqüentemente, ela nos remete às peças românticas com casamentos em conflitos, com algum toque europeu, representado na figura do marceneiro e do nobre. Caracteriza-se também como um drama doméstico, com a falência financeira de uma família, o que remete novamente a um drama romântico.

[330] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 07 jul. 1877.
[331] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 28 set. 1877.

Devemos lembrar que o ideal do teatro nacional almejado como símbolo de civilidade e desenvolvimento era influenciado pelo chamado Realismo derivado da França, porém, na prática, com exceções como Martins Pena[332], a maioria das produções pouco tinha a ver com o Realismo da consciência social crítica. Limitava-se a retratar o ambiente urbano e burguês em formação, através das questões principais para esse meio: o dinheiro, a família e o amor entre os jovens. Tinha também a intenção de moralizar a sociedade em torno do que se classificava como deformações ou afastamentos da boa conduta. Conduta, aliás, baseada numa sociedade "entre mundos" (diga-se europeu e moderno, e colonial e atrasado), como a brasileira, que misturava valores burgueses com a moral tradicional patriarcal e escravista. A peça de Penante tem esses elementos: o valor do trabalho frente à ociosidade da antiga classe aristocrata, o amor sincero entre os jovens, ideais de uma sociedade burguesa que procurava se concretizar frente às famílias de organização indígena e mestiça do Amazonas, onde, por exemplo, as crianças aprendiam desde cedo a caçar e pescar. Neste contexto, a escola tradicional era compreendida como de pouca utilidade pelos pais; o ócio era visto com positividade; o acúmulo de bens materiais com estranheza; a vida errante era comum, ao contrário do sedentarismo burguês. Se o teatro conseguisse "consertar" esses entraves na busca de uma nação "civilizada", onde o Estado pudesse ter mais controle sobre a sociedade inclusive no aspecto moral, então ele seria muito bem recebido pela elite. Assim, percebemos que os aspectos familiares não excluem as dimensões políticas de uma sociedade.

Além do mais, Penante tem uma grande desvantagem. Com exceção da peça *O Filho do Povo*, encontramos apenas mais um de seus enredos, *o Viagem Directa por Linhas Tortas.* Além desses, identificamos apenas alguns títulos bastante sugestivos de sua autoria como: *Um Concerto de rabeca e realejo* e a poesia cômica *Fui ao Recife*, como fica claro na ilustração seguinte. Se, para Martins Pena, retratar o universo carioca era seu objetivo, pelos títulos dessas peças, parece que, em alguns momentos, Penante descreve seu ambiente de nascimento e criação: o Norte.

[332] O grande diferencial de outros autores da época em relação a Martins Pena é que este retrata no palco famílias urbanas cariocas e realizava muitas vezes, críticas aos costumes impostos, desprezando, por exemplo, os interesses financeiros e os arranjos paternos para casamentos em busca do enriquecimento das famílias. Se aproximando mais do Realismo. Por outro lado, ao terminar o enredo da maioria das suas comédias com casamentos e uniões de jovens casais que atravessam diversos obstáculos para ficarem juntos, Martins Pena mergulha em um elemento característico do romantismo, ao privilegiar um final feliz para seus personagens. ALMENDRA, Renata Silva, *Entre Apartes e Qüiproquós: A Malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847).* Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Brasília. 2006, pp.45-46.



GRANDE E VARIADO ESPECTACULO
em beneficio da sociedade humanitaria
[illegible]
POR
LIMA PENANTE
Logo que a orchestra tiver tocado uma das peças de seu repertorio, representar-se-ha a grande scena dramatica
Cerração no mar.
Seguir-se-ha com a scena comica
Um concerto de rabeca e realejo
Continuará com o sempre applaudido
Inglez machinista
Em seguida o actor Penante será mulher provisoriamente e promette escolher um namorado na platéa, representando

Ilustração 15 - Jornal Amazonas: Manaus, 19/08/1877. Embora pareça estranho, os espetáculos de transformismos, principalmente no final do século XIX, e início do XX não era incomuns acontecerem nos teatros, aqui no entanto, Penante se traveste de mulher para causar o riso na platéia.

No entanto, os ideais republicanos também atingiram as peças de Penante, principalmente no que se refere à influência que a Igreja até então tinha sobre o Estado e a sociedade durante o período analisado. Mas devido a uma crítica realizada à Igreja católica em uma das suas peças, (que infelizmente não conseguimos identificar seu título). Penante quase foi preso: o Sr. chefe da polícia foi a sua casa com essa intenção, mas tal ato não tinha o apoio da elite local e era considerado uma ação drástica e autoritária:

> Não teve logar no domingo passado o espectaculo offerecido pelo Sr. Lima Penante em beneficio da sociedade maçônica, porque prohibio a policia. Esse acto de violência excercido pela autoridade, que exorbittou de suas atribuições, não tem qualificação possível, em um século como este, que se classifica como século das luzes e em que até somos governados pelo telegrapho. Pretexto futilissimo, o sr. dr. Chefe da policia interino (perdoe-nos) não houvesse comprehendido antes o papel de que foi incubido prohibindo um espectaculo, porque as peças tantas vezes levadas a scena, não tinham o visto de vossa s ª.s ª!
> É inacreditável que ainda se pratiquem actos de violência tão inauditos, e se affrontem com tal desembaço a sociedade de uma capital de província! E esse escândalo esse acto de perfeita selvageria, foi commetido porque o espectaculo

> desagradou nosso preclarissimo e virtuosíssimo vigário, e porque se disse em scena que a religião católica ia em decadência
> Effectivamente a imagem de S. Vicente de Paula representava a decadência da religião de Jesus-Christo porque ia ella coberta com uma batina em péssimo estado, uma sobrepelliz no mesmo gosto e o barrete em que podiam entrar à vontade duas cabeças do santo: e parece que de propósito por isso mesmo, caminhava na frente da procissão do dia 14 do corrente.
> O chefe da policia prohibio o espectaculo, mandou chamar o sr. Penante em casa por duas praças, e seo procedimento torna-se censurável por qualquer lado que o encarremos. (...) para outra vez desejaremos que o sr. dr. Chefe da policia proceda com mais prudência e acerto (...) [333]

Criticar a Igreja e realizar um espetáculo em benefício da sociedade maçônica intitulada de *Amazonas* foram ações no mínimo reveladoras. Pode ser que não fosse comum em suas peças realizar críticas à sociedade, mas aqui ele afrontou diretamente a Igreja católica, ao retratar um conflito observado na época entre a Igreja e o Estado[334]. O que ocorria é que a elite literária da época aspirava a um teatro nacional que fosse construído a partir de seus próprios olhares, desconsiderando aquilo que não refletia seus valores e suas idealizações. A verossimilhança que tanto se buscava no teatro com objetivo de civilizar e educar, isto é, a didática realista, acabou por chegar a caminhos de artificialidade, já que os mecanismos de censura só liberavam temas e apresentações que fossem condizentes com os discursos dos letrados e, principalmente, do Império.

Sabe-se que, nessa época, havia inspetores incumbidos de fiscalizar as peças apresentadas[335]. Cabia-lhes vigiar se datas festivas, que deveriam ser comemoradas nos teatros, certificar se estavam sendo cumpridas pela companhia, além de verificar o valor moral das peças. E também cabia à polícia, apesar da criação do conservatório dramático, suprimir textos proibidos pela instituição[336]. Os censores examinavam as peças,

---

[333] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 12 set. 1877.

[334] É reconhecido que houve sérios conflitos entre a Igreja e o Estado já em fins do Império. Além disso, a relação entre a Igreja e o teatro sempre foram conflitantes. Em seu livro, José Jansem descreve que no Maranhão, no início do século XIX, foi planejado a construção de um teatro em frente a Igreja Nossa Senhora do Carmo, porém os frades carmelitas achando um ato anti-religioso um teatro próximo a um templo, recorreram às dificuldades cabíveis, isto é, embarcaram a obra. JANSEN, José. *Teatro no Maranhão (até o fim do século XIX*). Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1974, p.21.
O choque da Igreja e o teatro foi observado também no Rio de Janeiro com a atriz Lucinda Simões, na interpretação do drama histórico *O Regente,* de Marcellino Mesquita; na peça apresentada, o governo mandou cortar oficialmente uma cena a pedido da Igreja. "*No momento que se apresentava uma comunhão ...au natural. D"ahi o valor da peça e a serie de enchentes que tem dado. O corte acima deu logar a discurssão azeda sobre religião no theatro e sobre o direito que tem os padres de se metterem com a arte scenica*." O IMPARCIAL. Manaus: 06 jun. 1897.

[335] Existia o cargo de inspetor Geral do teatro. Logo após, esse cargo foi extinto pelo conservatório e nomeados cinco membros por decreto imperial. DUARTE. *Op. cit.,* pp.192,193.

[336] Sempre houve a preocupação de controlar o espaço teatral, desde época de D. João, instalava-se aqui uma tradição provinda de Portugal. Assim, em 1843, criou-se o Conservatório Dramático ao qual foram delegadas as atribuições de censura teatral anteriormente exercidas pela comissão de 1839. Os homens pertencentes ao

inspecionavam os teatros, assistindo não só aos ensaios, mas aos espetáculos. Caso houvesse peças que não tivessem passado pelo conservatório, o julgamento caberia simplesmente ao senso comum, para concluir, se os textos possuíam valor literário e moral adequados, segundo a religião e a decência vigentes na época. Todo esse controle tinha por objetivo, segundo órgãos competentes, elevar o nível da cultura intelectual e moral da sociedade brasileira, tornando o teatro nacional um agente disciplinador[337].

Esses elementos controladores chegavam até Manaus, pois o folhetinista reclama que o chefe da polícia proibiu a peça, mesmo que já tivesse sido apresentada inúmeras vezes, sem sua assinatura para autorização. Na verdade, o chefe de polícia só tomou uma atitude, porque o vigário reclamou diretamente da polêmica peça, forçando-o a realizar sua missão de inspecionar os enredos apresentados.

A partir desse ponto, podemos verificar quais seriam as repercussões políticas das peças de Penante. Vicente Salles, em *Memorial da Cabanagem,* realiza um panorama político do Grã-Pará, desde o século XVIII que é a terra de nascimento de Lima Penante. Analisa duas vertentes ideológicas: a republicana e a de inspiração mais socialista, que influenciou movimentos grevistas de operários no início do século XX[338]. Para isso, ele destaca que esta vertente tem origens desde o século XIX, com as "associações e sociedades beneficentes". Descreve que algumas delas possuíam essas características revolucionárias, como, por exemplo, a Sociedade União Paraense*,* surgida em 1865, composta por artistas (assim designados os proletários em geral) e intelectuais que se uniram para defender interesses comuns. A abertura da associação no Teatro Chalet, em 1873, teve a apresentação da peça *Carlos, o Artista* de Augusto Silveira e o drama *Gaspar, o Serralheiro*, do autor português Batista Machado, com a chegada a Belém, em 1879, da Companhia de Antonio Gomes Rodrigues, ambas as peças de fundo social. Esta última vinha sendo apresentada no

---

conservatório eram também aqueles que participavam do IHGB e da academia de Belas-Artes, sendo significativo o número de escritores, ministros, deputados, senadores. Embora o IHGB e a academia estivessem sobre o mecenato do estado Imperial, o conservatório lutou desde o início com problemas financeiros, já que não possuía do governo ajuda substancial para suas despesas. SOUZA. *Op. cit.,* p.146,147

[337] DUARTE. *Op. cit*., p.197.

[338] Os ideais marxistas e socialistas, mesmo que não fossem consolidados na sociedade amazonense, existiam movimentos revindicatórios para melhores condições de trabalho e de vida por parte das camadas populares. Tanto que a pesquisadora Maria Luiza Ugarte Pinheiro descreve um desses movimentos na perspectiva dos estivadores em fins do século XIX, e início do XX. Diferenciando de uma concepção tradicional da historiografia, analisa que esses movimentos revindicatórios das camadas populares, ideais ainda não enraizados na sociedade brasileira, não se deve, no entanto, desconsiderá-los, ao se afirmar que os trabalhadores não possuíam unidade organizacional ou que eram passivos, questões que alimentam as considerações de Vicente Salles. PINHEIRO, Maria Luiza. *A Cidade sobre os Ombros. Trabalho e Conflito no Porto de Manaus*.Manaus: EDUA, 1999.

Brasil com grande sucesso, apesar das censuras. Nesse tipo de teatro social, engajou-se o ator e autor paraense Lima Penante, que realiza propaganda da abolição e da República[339].

Infelizmente, os enredos das peças de Penante provavelmente se perderam, ou não foram encontrados até então, porém se pode ter aqui uma idéia um pouco mais precisa de seu engajamento político a partir do que Vicente Salles cita. Isso fica evidente em um único momento quando Lima Penante escreve no *Jornal Amazonas,* analisando, segundo seu ponto de vista, várias situações do período como religião e política. Não se sabe se Penante normalmente escrevia na coluna desse jornal, mas foi possível resgatar esta sua fala. O nome do artigo é "*Viagem Directa por Linhas Tortas*" (ver Ilustração 16) que na verdade é também uma peça de sua autoria *Uma Prelecção Dramatica*, provavelmente um monólogo. Aqui realmente o tom político fica mais evidente:

> (Entra com enthusiasmado) Viva o progresso! Viva o materialismo! Viva a moralidade! Viva o servilismo! Viva a dignidade! E Viva a confusão deste aborto-monstro que se chama sociedade! (...)
> Tudo anda...que digo! Tudo corre... Tudo voa! Na vanguarda dos grandes commettimentos arvora-se o estandarte do escândalo e canta victoria quem menos victoria conta. A corrupção é a senhora da alta elegância, que dá o beija-mão das salas, ao passo que a virtude é a pedra agreste que rola nas calçadas do vício !...
> Que me importa que os sinnos da matriz não tenham cabeça, se eu vejo uma nisso uma allusão aos padres desmiolados que se esquecem de seus deveres de sacerdotes, para irem ao púlpito da gazeta na mão exercer vinganças? Que me importa ver um pobre sacrihistão na espinha e um vigário gordo e bizarro, se eu vejo tirar-se d"aquele um pouco que ganhava para augmentar-se a verba nas hóstias e no vinho, afim de torna-se o mais cruel (fazendo o gesto de beber) o sacrifício da missa?
> E tudo anda destroncado mas que me importa? Que tenho eu com a Igreja da Matriz mais se prestasse a mamadeira cujo o leite está na têta do thesouro. Que os altares não sejam de mármore fino, e que tudo custasse o dobro, se a humanidade está de accordo com o progresso? (...) Não vimos o voto livre garantido pela consciência da politica que deixou a constituição a perder de vista? Não vemos nós as paredes do lycêo attestando o progresso moral da instrucção, publica ao passo que para as economias diminuem-se as escólas e fecha-se a porta à caridade com a extincção dos educandos, para augmentar a força publica?!
> Abençoada Assembléa!... Tu que me representas o povo, olhaste para seu gráo de instrucção e o representaste bem... Venha a força publica para derrubar a lei do cacete! Ah! Política! Política! Cala-se linguarudo de botica... Mas aqui muito baixinho: a política cá para mim, só a tenho bem manifestada na lei do venha a nós. (...)
> A camara municipal ergue para si um edificio com proporções de um templo a que chama-Paço-ao passo que as ruas...algumas ha intrasitaveis, que não fosse a illuminação, cujo o melhoramento nos obriga a andar de lampião, andavamos a cahir a torto e a direito...e quem o diga quem já cahio. (...)
> Povo! Já tiveste a iniciativa da liberdade no lenho do golgota! Livre podeis para gosar amplamente os vossos direitos, respeitando a lei empregar o vosso tempo no trabalho que vos proporcionará o pão de cada dia. Fazei dahi' a economia justa, e com uma parte de seos proventos comprae livros para nas horas vagas aproveitardes a sublime idéia do Atheneu das Artes-frequentadno as escolas nocturnas. Ahi applicado ao estudo, podeis pela sciencia que beberdes um dia attingir os vossos direitos de cidadão. Estudae para que um dia como soldado, comprehendaes a razão

[339] SALLES. *Op.cit.,* p.172.

> porque defendeis a vossa pátria como artista para que vos respeitam o direito e para que em todos os seos commettimentos possaes legitimal-os com justiça.[340] (...)

Isso é apenas uma pequena parte da escrita de Penante. Em um outro momento, ele analisa como eram as eleições no país. Em relação à Monarquia, descreve que não havia como os eleitores escolherem seus candidatos. Ele comparou as eleições a uma festa de baile: os eleitores são mocinhas, pois só lhe restam ficar paradas e esperar serem escolhidas pelos cavalheiros, ou seja, os políticos.

Na fala de Penante, em "*Viagem Directa por Linhas Tortas*" (ver cartaz da peça na página seguite) percebe-se também que o artista sente as transformações bruscas por qual a sociedade passava, mesmo que estivesse num centro periférico como a cidade de Manaus, se comparada à corte do Rio de Janeiro, por exemplo. O sentimento de modernidade que experimentava misturava-se à euforia e à angústia diante da velocidade das mudanças. A noção do progresso confundia-se com desejos de ansiedade pelo futuro e nostalgia pelo passado. O Brasil do século XIX procurava timidamente se inserir no mundo moderno do movimento e do acelerado, mas se movia com dificuldade, preso por amarras estruturais, já que era uma sociedade agrário-exportadora e escravista. Era um país que observava com desconfiança a modernidade trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também já estava em mudança o relativo isolamento colonial que era lhe era imposto, assim como as rígidas hierarquias sociais e o tempo lento imposto pela natureza.

Desta forma, o artista é aquele que compartilha das concepções e representações do mundo presente. Ele cria obras também para o seu povo e sua época, por isso sua criação deve ser compreensível e deve estar perto do público. O artista do século XIX deve ser um homem de ação, de trabalho social, já que se trata do período em que nascia o Socialismo Científico, o espírito da ciência e os progressos da técnica davam um cunho diferente à sociedade. A necessidade de lutar contra formas de governo autoritárias, contra o direito divino e o desejo que o homem governasse a si mesmo segundo as suas necessidades eram questões que Penante expressava claramente em "*Viagem Directas por Linhas Tortas*"

O anticlericalismo de Penante talvez também fosse expresso na peça *O Jesuíta na Garganta*, sobre a qual não há maiores informações. A defesa da educação para o povo como o único meio de se atingir o desenvolvimento de uma nação, a crítica ao sistema político, ao modo como os governantes esqueciam-se da população, e a valorização das pessoas mais pobres do meio social demonstravam como Penante estava sintonizado com as mudanças do período e, mais do que isso, tinha identificação com os percalços e dificuldades que o povo

[340] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 17 out. 1877.

Ilustração 16 - Jornal Amazonas: Manaus, 14/10/1877.

enfrentava.[341] Dessa forma, ele realizava as peças para uma elite e, ao mesmo tempo, sua posição de artista o colocava em uma situação, por vezes, marginal.

Pode-se afirmar que Penante é um artista de seu tempo ao levar seus questionamentos contra um mundo de características burguesas e, ao mesmo tempo, monárquicas; entretanto ele faz parte dessa mesma sociedade que critica. Karl R. Frederick afirma que o artista do século XIX percebe que a "velha ordem" social, política está em decadência, que arte e política eram pontos que combinavam e que o homem ligado às artes era observado como um ser individual que, longe das amarras sociais, as obras artísticas tinham a missão de refletir suas afirmações sociais e políticas, muitas delas questionadoras[342].

****

4.3 Artista, empresário, dramaturgo, "scenographo": a vida incansável de Penante e dos artistas do século XIX.

É importante destacar qual seria o papel de um artista e empresário como Penante frente a sociedade Amazonense. Era reconhecido, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza, que os empresários teatrais no século XIX acalentavam o sonho de serem patrocinados pelo governo Imperial, ou mesmo, pelos provinciais, por inúmeros motivos. Em primeiro lugar, pelo valor simbólico que tais auxílios significavam, pois demonstravam que o empresário e o artista possuíam vínculos íntimos com o poder político. Por outro lado, isso significava também controle do governo frente às peças apresentadas, pois esse auxílio implicava que o Estado poderia, através de cláusulas contratuais, controlar o repertório a ser encenado ou o corpo de atores a ser contratado. Havia, dessa forma, certo grau de dependência entre os empresários artistas e o poder político, ocorrendo uma troca de favores[343]. Provavelmente, esse era o motivo pelo qual o teatro popular de Penante desejava

[341] No *Jornal Amazonas* de 25 abril de 1877, o folhetinista crítica a situação imposta aos índios na sociedade, esclarece que eram mal nutridos e esquecidos pelo o Estado, afirma que é por causa da população ribeirinha e dos nativos que a economia do Estado existia e assim conclui: "Nada menos do que quase um terço da população actual do Amazonas não dessa população que occupa o funcionalismo publico e frequenta os salões, os theatros e os bilares, mas da população que extra-lhe dos rios e lagos do Amazonas milhares de arrobas de peixe (pirarucu) que exportamos e consumimos em alta escala que constitui a base da riqueza do Amazonas."

[342] KARL, R. Frederick.*O Moderno e o Modernismo*. *A Soberania do Artista*. (1885-1925). Rio de Janeiro: Ed Imago, 1985, p.50.

[343] SOUZA. *Op. cit.,* p. 48.

também "cair nas graças da elite política" para que finalmente pudesse ter acesso aos patrocínios e realizar peças e apresentações mais estruturadas.

Dessa forma, essa troca de favores poderia ser interpretada da seguinte forma: o artista conseguia colocar no palco a representação de uma peça que, muitas vezes, se não tivesse o patrocínio governamental, não poderia ser realizada. A elite, por sua vez, amparava peças que, como já foi dito, era de seu interesse auxiliar, visto que o teatro era observado como a escola de costumes. Nessa época, órgãos censores e controladores das peças apresentadas existiam em todas as províncias, e as censuras eram efetivadas utilizando-se até de aparato policial, caso fosse necessário, como ocorreu com Penante no Teatro da Beneficente Portuguesa.

Sem dúvida, Lima Penante não estava alheio a esta realidade e ser financiado pelo poder público era um de seus desejos e objetivos. Tratava-se de um artista que sobrevivia com dificuldades e que se por um lado, possuía patrocínio dos cofres públicos, por outro, teria sempre pesados impostos a pagar. No entanto, não fica claro se Penante, no Amazonas, teve apoio governamental, ao contrário de outros lugares em que se apresentava. De acordo com o cronista, o ator já era conhecido na região Norte, mas realizava com dificuldades seu teatro:

> O actor Penante, que taõ animado tem afontado a todos os obstáculos, a ninguém se diz que hade recuar ante que lhe apresenta a lei provincial de 20 de julho de 1867. Quando o commercio, a industria, os particulares e mesmo as autoridades prestam o auxilio devido a sua empresa, essa lei lhe estorva os passos, impondo-lhe o pesado tributo de 20$000 por cada espectaculo! Um tão oneroso imposto, a uma empresa, que em toda a parte do orbe tem sido sempre subvencionada pelos cofres publicos, é d"alguma forma um obstaculo a prosperidade e a civilisação do Amazonas. [344]

Percebe-se aqui que Penante, além de não possuir patrocínio do governo provincial, deveria pagar um pesado tributo, dificultando, sem dúvida, seus lucros, mesmo que houvesse bilheteria cheia. No entanto, parece que Penante possuía certo patrocínio provindo das pessoas ligadas ao comércio, pois, no anúncio de jornais como do *Rio Negro* do dia 17 de abril de 1868, ele agradece desde já: "Do commercio também espera animação, protestando desde já o mais sincero e grato reconhecimento".

De qualquer forma, Joze de Lima Penante não passava despercebido entre os comentaristas dos periódicos, seja de forma positiva ou não. A figura do artista, nessa época, já juntamente com o teatro, significava um símbolo de civilidade e refinamento. Segundo a historiadora Regina Horta Duarte, os atores deveriam, aos olhos da sociedade, ser cultos, finos, geniais, enfim, elementos civilizadores, devidamente capacitados. O ator não deveria

[344] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 23 abr. 1868.

ser apenas um intérprete, em cena, de valores elevados, mas levar também esses valores para a vida pessoal; deveria ser um modelo de "honestidade e de cidadania"; transmitir nobres sentimentos e ter relações com a elite social e política. Enfim, o ator, no século XIX, como o teatro, era símbolo de civilidade e educação[345].

Porém, essa visão do artista nem sempre foi efetivada dessa forma. Anteriormente, havia desprezo pela profissão do artista que pode ser observado em outros locais e períodos históricos, não sendo especificidade do Brasil. Na Europa, no século XVIII, em Portugal, por exemplo, a profissão de ator era desprezada, principalmente a dos comediantes. No século XVIII, e mais efetivamente no século XVII, a maioria dos atores profissionais pertenciam às companhias nômades, sendo uma profissão de característica itinerante. O artista dessa época tinha o status de um empregado, sendo uma espécie de criado da realeza, ou do patrocinador do entretenimento. O ator procurava agradar não a platéia como um todo, mas apenas a um segmento preciso dela: aquele segmento responsável pelo gerenciamento e financiamento da peça apresentada e, geralmente, esse segmento era a realeza. No entanto, no século XVIII, o teatro começava a ser patrocinado pelo Estado, fazendo com que o ator desejasse cada vez mais um cargo nesses teatros públicos, assim sua situação nômade começou a declinar. Dessa forma, surgem os teatros mais populares destinados ao público em geral, e, consequentemente, o artista passou cada vez mais a agradar não somente a um pequeno número de patrocinadores reais, mas à platéia que o assistia[346].

No Brasil, situação semelhante acontecia. A profissão do artista, em meados do século XVIII e início do XIX, era dominada por negros e mulatos e classificada como um trabalho de segunda categoria. Assim, atores, músicos e, às vezes, coreógrafos eram de origem pobre, imigrantes, negros e mulatos. Tudo isso ainda se refletia no século XIX, por exemplo, em São Paulo em 1819, Saint-Hilaire, ao assistir a um espetáculo teatral, faz o seguinte comentário: "Os atores eram todos operários, a maior parte mulatos, as atrizes mulheres públicas. O talento dessas últimas corria parelhas com sua moralidade; dir-se-iam fantoches movidos por um fio". O mesmo viajante faz o seguinte explanação ao visitar o teatro de Vila Rica, em Minas Gerais, também no início do século XIX: "Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho, mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos". Dessa forma, o oficio de

[345] DUARTE. *Op. cit.,* p.153.
[346] SENNET. *Op. cit.,* pp.102,103,104.

ator gozava, até certa época, de má fama, sendo considerada uma profissão desprezível e uma ocupação não recomendável principalmente para uma elite branca[347].

No entanto, percebe-se que, já a partir da década de 30, a profissão de ator passa a ser valorizada, pois ele era um dos principais veículos da transmissão da cultura letrada, das idéias civilizatórias e dos bons costumes expressas nas peças dos dramaturgos e dos comediantes. De uma classe desprezada, passa a ser valorizada, embora isso não significasse que conseguisse subsídios do Estado para a realização de suas peças. Dramaturgo e ator, de maneira conjunta, atuavam nas peças de onde saíam "as lavas da inteligência" e, copiando o real, adicionavam-lhe o corretivo que julgavam necessário para alcançar a moralidade da população. Mesmo assim, uma escola profissionalizante, para se formar atores era ainda inexistente nesse período. Antes da década de 50, cogitava-se em criar na corte uma escola de arte dramática que se voltasse para o trabalho de ensinar dicção e declamação dos artistas. Uma escola como o curso regular dirigido à formação dos artistas do tipo o *Conservatoire,* na França. Desde 1839, desejava-se a criação, no Brasil, de uma escola desse tipo. A idéia não vingou, porque não houve auxílios financeiros governamentais suficientes. Embora existisse o Conservatoire Dramático Brasileiro, fundado em 1843, sua influência artística e intelectual havia sido nula até aquele momento, limitando seus trabalhos à censura de peças[348].

Conseqüentemente, ao observarmos as associações de atores amadores, que nesse período eram comuns nas cidades das inúmeras províncias, é possível concluir que todos os atores dessa época podem ser considerados "amadores" se colocarmos como referência a concepção contemporânea que possuímos: que a profissão de ator deve ser adquirida através de uma escola profissionalizante. O que diferenciava um ator como Lima Penante de um amador é que os atores considerados profissionais não só tinham como principal ocupação os palcos como, desde a juventude, se dedicavam à arte cênica. Além disso, Penante ocupava várias funções. Ele era não só ator, mas empresário, e ainda autor de muitas peças, sendo até responsável pela figuração do cenário em alguns momentos. As suas múltiplas atividades ficaram mais claras quando já analisamos sua atuação no Teatro da Beneficente Portuguesa.

Fora dos preceitos e ideais elitistas, a companhia de Penante era observada, por parte de uma parcela da população letrada, como mambembe e simplória e representava de maneira tosca o ideal da cultura erudita, tantas vezes almejada por esta minoria. Assim, era com dificuldade que Penante montava as peças, com figurinos e cenários que, aos olhos da elite

[347] HILAIRE, Saint. Viagem à Província de São Paulo, p.195, apud. SOUZA, Jose Galante. *O Teatro no Brasil. Evolução do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Tomo I. 1960, p.116.
[348] SOUZA. *Op. cit.,* pp.55-80.

local, eram tolos, mesmo porque havia a restrição de patrocínio público e limitação de apoio privado. Penante, no entanto, continuava em seu objetivo de levar a cultura do teatro aos mais longínquos lugares. Neste ponto, a figura de Penante assume um pouco o ideal do herói romântico e empreendedor típico do século XIX, que Francisco Foot Hardman descreve em seu livro Trem-Fantasma. Pois, instalar, na cidade de Manaus, no século XIX, um teatro não deixava de ser uma aventura, pois a construção de um teatro implica na montagem de peças, cenários, figurinos, iluminação, música, sendo um processo complexo e arrojado.

A aventura de homens que buscavam trazer a civilização para a selva, seja através da tecnologia com complexo maquinário, ou na cultura expressa na música erudita, no teatro, traduz a idéia de um herói "coletivo e anônimo", pronto para conquistar o desconhecido e o selvagem[349].

O artista romântico no papel de adversário dos costumes da sociedade burguesa, mas, ao mesmo tempo, não tão livre para que possa escapar de muitos de suas exigências é observada no século XIX. Assim, podemos verificar como era ambígua a vida de Penante, oscilava entre a aceitação da sociedade elitizada que precisava de suas funções para estabelecer os ideais civilizatórios expressos no teatro; por outro lado, a evidente dificuldade por qual passava: financeiras, profissionais, vivendo à margem da sociedade, necessitando dos favores do público para sobreviver. Penante apresentava espetáculos de ópera e peças populares, estreiava sua peças em teatros oficiais e também naqueles de características mambembes. Convivia com a elite, mas também tinha o interesse em levar cultura e diversão à população, que, muitas vezes, não possuía posses.

Como foi dito posição do artista no Brasil, durante o século XVIII, não era das melhores, limitava-se a ser uma profissão de "mulatos". Situação essa que só se modificou com a vinda de D. João, um amante do teatro. Foi ele quem trouxe para a colônia várias companhias de Lisboa, modificando paulatinamente a visão que a sociedade local tinha do artista. Porém, os atores passaram a possuir um *status* e uma visibilidade muito maiores de que sua real posição sócio-econômica. Atores e atrizes viviam essa realidade e eram vistos como "bons marginais", num misto de prestígio artístico (quando o alcançavam) e preconceito social. Cidadãos ao mesmo tempo de vida alegre e dura, apreciados, mas desde que ficassem longe da elite intelectual ou social, isto é, da crescente classe urbana endinheirada. Deveriam se colocar "nos seus lugares", em outras palavras, perto dos boêmios. Principalmente atores como Penante que alcançavam apenas um relativo sucesso,

[349] HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-Fantasma. A Ferrovia Madeira-Mamoré e a Modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005, p.133.

limitavam sua popularidade às regiões Norte e Nordeste do país, faziam parte de um "mundo" distinto daquele em que predominavam o trabalho, a família e o sedentarismo, distinguindo-se dos valores burgueses que se pretendiam concretizar na sociedade. No caso de mulheres atrizes, a situação era um pouco pior, pois ficavam quase sempre a mercê de favores sexuais masculinos.

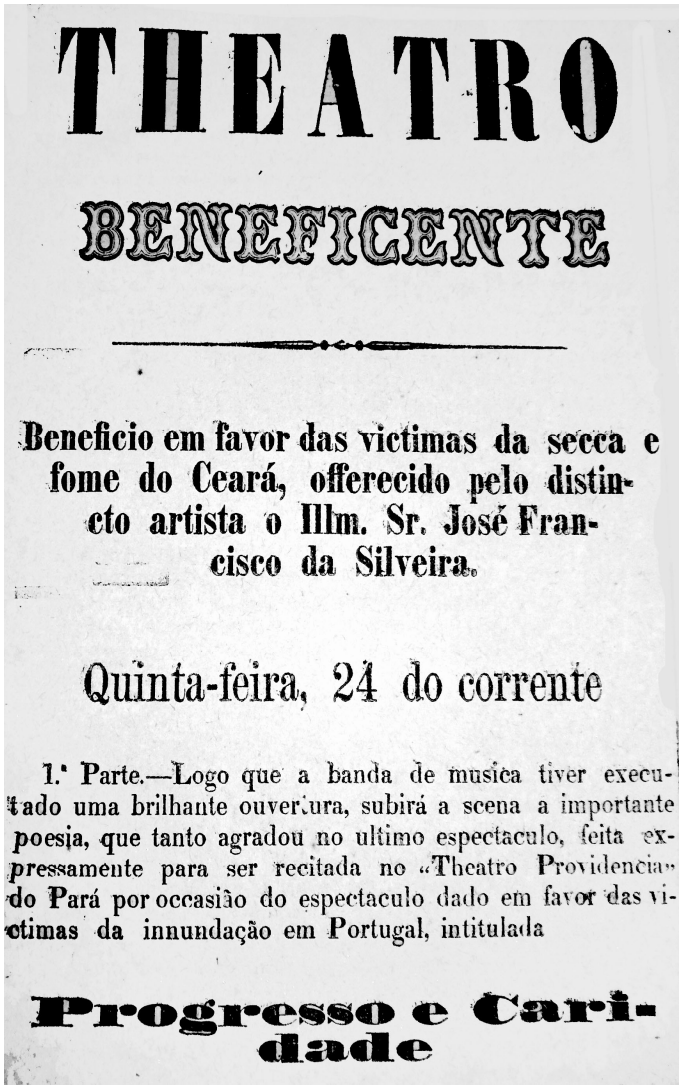
De acordo com Karl Frederick, os artistas dessa época criam um mundo para si, uma vida boêmia, típica dos círculos artísticos. Em contrapartida, em alguns momentos, pode-se verificar que havia uma hostilidade por parte dos artistas para com outros sistemas de valores, criando quase uma casta. "Abandonavam" família, amigos de infância, nome e, não raro, adotavam um novo nome para a vida artística. Viviam de modo alternativo, com suas reuniões, suas formas de tratamento, seus lazeres[350].

Essa característica de exclusivismo social ocorria principalmente para companhias e atores como Penante que se distinguiam do teatro convencional, que exige casa própria, um vultoso suporte econômico e sistema de sustentação dependente de um regulamento oficial. Ao contrário, Penante possuía uma companhia pequena e, em vários momentos, desprendeu-se dela, atuando sozinho e ligando-se a outros atores do Pará, como Emanuella Luci.

Essas pequenas companhias ficavam somente algumas semanas em um local, eram itinerantes e as apresentações não duravam 30 dias. Por possuírem uma estrutura limitada, adaptavam-se em lugares improvisados[351].

Devido à precária situação econômica do artista, espetáculos feitos em benefício próprio eram comuns, mas aconteciam também apresentações em benefício às vítimas de catástrofes como enchentes e secas, ou às instituições educacionais, como descrito no anúncio a seguir:

[350] KARL,R. *Op. cit.,* p.39.
[351] SALLES. *Op. cit.,* p.132



THEATRO

BENEFICENTE

Beneficio em favor das victimas da secca e fome do Ceará, offerecido pelo distincto artista o Illm. Sr. José Francisco da Silveira.

Quinta-feira, 24 do corrente

1.ª Parte.—Logo que a banda de musica tiver executado uma brilhante ouverture, subirá a scena a importante poesia, que tanto agradou no ultimo espectaculo, feita expressamente para ser recitada no «Theatro Providencia» do Pará por occasião do espectaculo dado em favor das victimas da innundação em Portugal, intitulada

Progresso e Caridade

Ilustração 17- Jornal Amazonas: Manaus, 23/05/1877.

Ações corriqueiras e que, estavam presentes nos anúncios das apresentações. Assim, no dia 28 de novembro de 1877, no *Jornal Amazonas*, um espetáculo-concerto foi realizado em benefício do maestro Carneiro para que ele pudesse comprar um instrumental. Em outro momento, o espetáculo é em benefício da sociedade *Instrucção e Beneficente,* datado do dia 05 de outubro de 1877:

> A sociedade cosncisa de que trabalha com afinco para um fim tão vantajoso, como é da educação popular, está convencida de que a caridade-santa causa da humanidade-se revellará expontaneamente em favor do acto de beneficência que acaba de praticar o artista Lima Penante [352].

Esse interesse em realizar espetáculos sempre em benefício de instituições sociais, visando à educação do povo ou mesmo em benefícios de artistas, pode ser interpretado como um ideal surgido a partir, principalmente, do século XVIII. Nesse momento, há a crença de

[352] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 05 out. 1877

que verdade e razão se concentram no homem e não mais nas leis divinas. Desta forma, surge um "novo valor": a filantropia e a beneficência. A melhoria da humanidade dependia do homem: há a certeza de um sentimento de amor e simpatia pela comunidade e um sentimento de dever a cumprir, um "algo" a fazer para a melhoria do gênero humano. Este ideal iluminista perpassa até o XIX, quando se acreditava que a assistência pública, o idealismo filantrópico de apoio aos necessitados e amparo às instituições sociais formavam a base daqueles que desejavam um mundo mais tolerante e pacífico [353].

Anúncios que pediam o comparecimento do público ao teatro, já que parte do lucro era destinado a ajudar às instituições beneficentes, é observada como solidariedade que o artista, a arte expressa no teatro, deveria oferecer, já que, dentre as artes, o palco deveria dar o exemplo de boa conduta. Sendo o teatro considerado a escola de costumes e moralidades, deveria prestar apoio às instituições educacionais, além de proporcionar solidariedade às vítimas de secas e enchentes ocorridas principalmente no Nordeste.

Além do mais, os benefícios em nome dos artistas era muito comum, demonstrando a precariedade da profissão. No caso do benefício, todo lucro daquela noite ficaria nas mãos da instituição ou do artista, e os impostos do governo não seriam revestidos ao Estado.

Os benefícios se realizavam no final da temporada quando a companhia acreditava já ter conquistado a simpatia do público. O artista, sempre em posição humilde, pedia a ajuda da platéia, os atores, através da empatia, pretendiam alcançar a boa vontade dos espectadores. Essa posição de humildade comprovava que eles seriam tão simplórios quanto àqueles que o assistiam e, por isso, precisavam de ajuda. Porém, a dependência do ator em relação ao público, inclusive para sobreviver, era tão grande que fica clara a relação assimétrica, ou de inferioridade social, da condição do ator para com parte de seu público[354].

A humildade foi sempre um fator decisivo para que o artista conseguisse a simpatia de quem o assistia. Assim é que a "symphatica" Dona Augusta pretendia comover a platéia com a apresentação de *O Filho do Povo,* onde o lucro seria em seu benefício. "A sra. Dona Máxima Augusta, invocando a proteção do publico desta capital que muito tem animado para não recuar da senha da arte que abraçou, deve confiar nella e nós esperamos que não lhe será negada [355]". Já Penante resolve apelar para o aspecto cômico em seu anúncio para que os espectadores se comovessem e realizassem a caridade de ajudá-lo financeiramente e fossem ao espetáculo como fica claro na transcrição e no cartaz seguinte:

[353] FALCON Francisco José Calazans. *A Época Pombalina*. São Paulo: Ática, 1982, pp.112-113.
[354] DUARTE. *Op.cit*., pp.204,205,206-208.
[355] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 28 set. 1877.

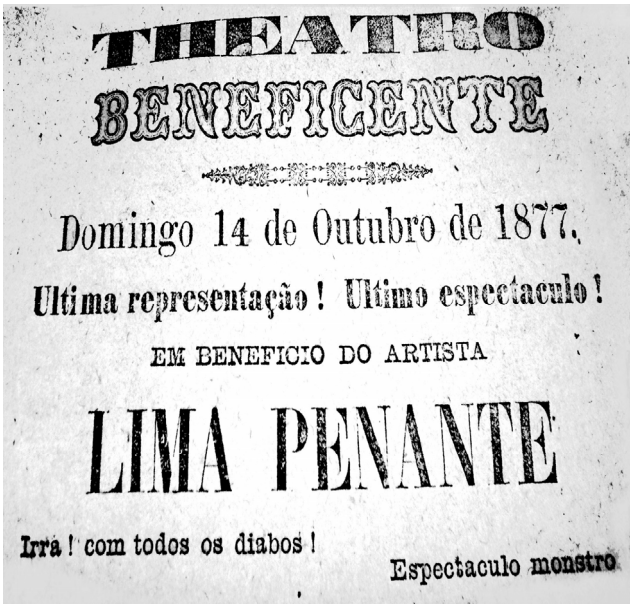

THEATRO
BENEFICENTE
Domingo 14 de Outubro de 1877.
Ultima representação! Ultimo espectaculo!
EM BENEFICIO DO ARTISTA
LIMA PENANTE
Irra! com todos os diabos!
Espectaculo monstro

Ilustração 18 - Jornal Amazonas: Manaus, 14/10/1877.

E na última parte do cartaz assim descreve:

> Novidades das novidades! Sorpresa maravilhosa! Esperança de muito tempo!Promessa satisfeita! Critica razoável! Severa mais Justa! A nova scena cômica! Offerecida ao povo amazonense: Viagem directa por linhas tortas. [356]

De novo, aqui fica claro que Penante continuava sofrendo repreensões por parte do cronista de algum jornal, "Critica razoável! Severa mais Justa", porém são fontes não encontradas até então.

Apesar da profissão de ator nessa época já não ser mais ocupação restrita aos mulatos, não era tarefa fácil para quem ousasse seguir esse caminho, ainda mais atores e companhias de características mais populares. Os que abraçavam esse ofício eram das classes médias e baixas urbanas. A profissão se apresentava como uma alternativa ao trabalho no comércio e muitos atores eram portugueses que não possuíam condições de aspirar cargos públicos ou outras profissões que necessitavam de estudos em faculdades[357].

Sem dúvida, Penante sofria os preconceitos dessa profissão. Parte de uma elite o apoiava e via a necessidade de ter atores na cidade, já que o teatro era considerado um lazer culto e ilustrado. Por outro lado, existia uma elite que o desprezava e, com dificuldades, seguia seu caminho, mas mesmo assim ele continuava, seja por necessidade seja por amor à arte. Esse conflito em torno de sua figura é assim representado no *Jornal Amazonas* de 1º de janeiro de 1870, quando ainda se apresentava no Theatro Variedade Comica e pagava pesados tributos ao Estado:

[356] Jornal Amazonas: Manaus, 12 de nov. 1877.
[357] Disponível em: http://nuevomundo.revues.org/document3676.html Acesso em: 03/02/2008.

> Sobre uma nota do Commercio do Amazonas de 25 do passado na qual noticiando o espectaculo em beneficio das obras da Matriz consigna uma censura ao emprezario Lima Penante, censura que consideramos injusta e quiçá intempestiva, por isso que o sr. Penante há satisfeito cacalmente a letra do seu contracto com a fazenda provincial, porque sendo apenas obrigado a dar 15 receitas já deu elle 25, em vez de oito artistas tem 12 contractados de forma que a companhia esta regular, e de accordo com que o obrigou.
> A censura é mal cabida, porque o Sr. Penante com sua empreza gasta não pouco dinheiro, parte do qual reverte em beneficio dos cofres, tanto que tem elle entra para o estabelecimento dos educandos com cerca de 2000$000 réis. A censura é mal cabida ainda, porque não assenta ao sr. Penante a pecha de ingrato desde que tem elle feito beneficios em favor de terceiros. [358]

Os pesados tributos contribuíram para que Penante tivesse apoio do então vereador Dr. Miranda Leão, que chegou a apresentar uma proposta na câmara para liberar o artista do imposto de 20$000 que estava sendo cobrado da municipalidade por cada apresentação[359]. Se tal intento foi concluído, infelizmente não foi possível resgatar através das fontes.

Outra nota é ainda mais evidente no *Jornal Amazonas* no cartaz de 14 de outubro de 1877 sobre a última representação naquele ano. Penante deixa claro que nem todos se simpatizavam com ele e que muitos, no mínimo, o olhavam com desconfiança. Mas isso não importa, pois ele tinha ao seu lado o povo que sempre poderia contar com agradáveis "proteções":

> Ao desperdir-se do povo e do torrão onde pela segunda vez à tentou fundar em condições agradaveis, uma empresa dramatica, cuja idéa ainda foi mallograda; protesta contra quem duvidar de seus sentimentos livres, porque partem elles do acolhimento que tem tido de todos os povos onde ha trabalho q' o levaram a fraternisar-se, pela gratidão, esses sentimentos rebentão expontaneamente das crenças do cosmopolitismo.[360]

A partir da fala de Penante percebemos que a definição do artista nessa época feita por Regina Horta Duarte é correta: "Aqui visualizamos um ator vigiado pelas autoridades, pelos órgãos de censura, pelos críticos e, ao mesmo tempo, um servo do público no qual depende. O Aplauso de hoje não garantiria nada, pois a ele poderia seguir-se facilmente, o esquecimento de amanhã[361]". A característica, da profissão do artista, às vezes ovacionada, ora criticada e até desprezada pela sociedade pode ser bem ilustrada com as imagens a seguir:

[358] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 1 jan. 1870.
[359] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 17 mai. 1868.
[360] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 14 out. de 1877.
[361] SALLES. *Op. cit.,* p. 206.



Ilustração 19: Charge alusiva a manifestação de "apreço" frente ao artista - 1874. Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro.



Ilustração 20: O concertista cego-1882. Aqui o artista está envolto em uma áurea divina de luz e sabedoria. Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro.

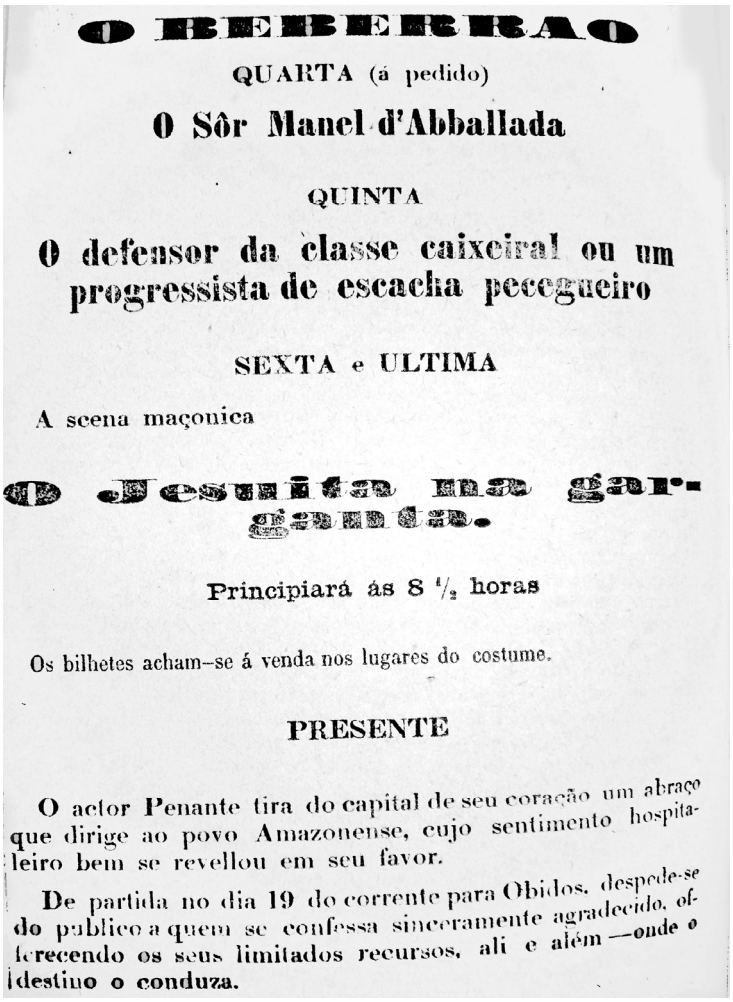
Consequentemente, Penante estava envolvido neste contexto sobre a posição do artista, na sociedade, ele possuía uma companhia de característica mais popular e de aspecto itinerante. Às vezes, sozinho, ou unindo-se a outros atores, organizava suas próprias companhias de artistas de acordo com a possibilidade e com a oportunidade. Ele se mostrou também um bom empresário ao reorganizar empresas estrangeiras esfacelas e arruinadas, por brigas e desentendimentos entre os atores. Mas também não se intimidava em se apresentar em lugares mais simples e improvisados. Com Manuella Lucci, desenvolveu um notável trabalho junto aos grupos de teatro amador, durante a década de 1880. Deixando sementes, esses grupos de teatro, como o Atheneu Comercial que dominou a vida cultural de Belém nos anos de 1890, 1891, 1892 até 1893 tiveram sucesso junto ao público, apresentando-se no teatro-circo da cidade. [362] Ele conhecia ópera e também as leves comédias que o povo tanto adorava: defendia a arte teatral a ponto de criar uma associação para atores amadores. Sintonizado com os acontecimentos políticos de sua época, o ator levava a vida de modo desprendido, não se intimidando com as dificuldades. No entanto, sua vida seria precocemente interrompida, pois assim está no jornal *O Artista* de 05 de janeiro de 1887: "continua gravemente enfermo o estimado artista Lima Penante".

O ator, porém, deixaria a vida teatral anos mais tarde em 1892, aos 51 anos de idade em Belém. Pobre, doente e acabado, os anos de vida errante e sem preocupação financeira esgotaram a saúde do artista que morreu em seu estado de origem[363]. Sua vida, como a maioria dos atores da época, oscilou entre o sucesso e a miséria, sendo que o envelhecimento para a maioria deles (e Penante não foi diferente) acabava influenciando a vida profissional. Não só por causa da perda da beleza da juventude (questão sentida principalmente pelas atrizes), mas em razão dos anos de vida errante e as penúrias que muitos desses atores passavam na vida artística: ao chegar à velhice, a vida de privações vinha cobrar seu preço. Assim, Penante faz um "breve desabafo" sobre sua vida errante e sua tentativa não bem sucedida de se fixar em Manaus verificada na ilustração seguinte.

Até João Caetano, renomado empresário e ator, considerado um homem bem sucedido, apesar de não ser rico, encontrou-se em final de carreira à porta da miséria e doente. Um dos motivos de sua decadência financeira foi uma desavença com a corte, pois

[362] SALLES, Op.cit., p.133.
[363] Idem, p.143.

não quis representar a peça *O Jesuíta,* tendo suas subvenções do governo suspensas e deixando sua mulher e filhas em total desamparo[364].



O BEBEDRÃO

QUARTA (á pedido)

O Sôr Manel d'Abballada

QUINTA

O defensor da classe caixeiral ou um progressista de escacha pecegueiro

SEXTA e ULTIMA

A scena maçonica

O Jesuita na gargalhada.

Principiará ás 8 ½ horas

Os bilhetes acham-se á venda nos lugares do costume.

PRESENTE

O actor Penante tira do capital de seu coração um abraço que dirige ao povo Amazonense, cujo sentimento hospitaleiro bem se revellou em seu favor.

De partida no dia 19 do corrente para Obidos, despede-se do publico a quem se confessa sinceramente agradecido, offerecendo os seus limitados recursos, ali e além —onde o destino o conduza.

Ilustração 21 – Jornal Amazonas: Manaus, 15/06/1877. Na fala de Penante fica claro a vida errante dos artistas da época.

O mesmo ocorreu com Manuella Lucci que tanto ajudou Penante em sua trajetória teatral. Ela findou seus dias em Belém, em 1898, em completa decadência, quase esquecida, depois de haver brilhado em todas as praças do Norte, Nordeste e do Rio de Janeiro[365].

Penante, infelizmente, seguiu a trajetória de seus colegas de trabalho que ainda em vida realizaram várias peças em seu "beneficio", na tentativa de angariar recursos para o restabelecimento de sua saúde. Mas a lesão cardíaca levou para sempre o estimado artista[366].

Foi somente sua paixão pelo teatro que não ficou completamente perdida. Ultrapassando o tempo, chegou até o presente, mesmo que de forma espaçada e tênue, pois

[364] DUARTE. *Op. cit*., pp.209, 208
[365] SALLES. *Op. cit*., p.79.
[366] SALLES. *Op. cit*., p.143.

personagens como ele fica, quase sempre, esquecido, ou invisível nas fontes oficiais da História.

4.4. "O Assombro do Mundo Civilizado!" Os mágicos, espetáculos de prestidigitação, magnetismo, hipnotismo nos palcos de Manaus.

Os teatros foram locais não só de apresentações de peças teatrais, ou de óperas. Os espetáculos de mágica, espiritismo, magnetismo animal e hipnotismo foram comuns no século XIX, na Europa e nos palcos do Brasil. Em Manaus, mesmo com poucos periódicos referentes à metade do século XIX, observam-se vários espetáculos dessa natureza no Éden Teatro, no Teatro Amazonas, mas principalmente no Teatro do Beneficente Portuguesa.

Na verdade, houve uma apresentação em 1874, com o Sr. Rossi, demonstrando que existia um teatro antes da construção do pequeno teatrinho da referida instituição (ver tabela 3). No cartaz do *Jornal Amazonas* de 17 de junho de 1874, o Sr. Rossi além de ventriloquismo apresenta:

> Novas e sorprendentes de prestidigitação physicas e egypcias em que o Sr. Juan Rossi pretende attrahir a attenção dos espectadores entre as quais se distinguirão: (...) o diabo mathematico, o corpo electrico, a chuva de ouro ou o galinheiro de Lucifer, a prensa volante.(...)[367].


THEATRO

QUINTA-FEIRA 14 DE JUNHO DE 1874.

Maravilhosa e extraordinaria funcção do artista ROSSI

Logo que a orchestra tiver executado uma das peças do seu repertorio, começará o espectaculo da forma seguinte:

PRIMEIRA PARTE

Novas e sorprendentes sortes de prestidigitação, physica e egypcias em que o sr. ROSSI pretende attrahir a attenção dos espectadores entre as quaes se distinguirão:

O lenço maravilhoso ou [illegible] mathematico.
A prensa volante ou o diabo mathematico.
O corpo electrico ou o *non plus ultra* da prestidigitação.
A chuva de ouro ou o gallinheiro de Lucifer.
A carta de amor e outras que se deixam de mencionar, para sorpresa.

Ilustração 22- Jornal Amazonas: Manaus, 17/06/1874.

[367] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 17 jun. 1874.

No mesmo jornal, datado do dia 28 de junho de 1874, há apresentação do mesmo artista, agora com presença do então governador da província, Sr. Domingos Monteiro Peixoto, que, logo após sua entrada no teatro, aparecerá as "Effigies de SS. MM. Imperial e Real". Nesse mesmo dia, iria ter a presença de uma parte da ópera lírica Lucia de Lamermoor "executadas em trajes como pede a ópera e todos os pertences que recomenda o scenario". Sobre a qualidade do espetáculo, o folhetinista afirma que a primeira parte da apresentação "correu maravilhosamente" já a segunda e a terceira... "estavam fracas e desconfiguradas"[368]

Esses tipos de apresentações se repetem algumas vezes no Teatro do Beneficente Portuguesa, com um artista mais conhecido como Sr. Wallace que se apresentou em outras províncias como Maranhão, Rio Grande do Sul e Belém[369]. O espetáculo do Sr. Wallace também teve a presença do então governador da província, demonstrando o quanto esse tipo de espetáculo era bem visto e observado com curiosidade.

No cartaz do Sr. Wallace, está escrito: "Alta Prestigiação: Sciencias e artes occultas no desenvolvimento das peças mecânicas apresentando effeitos prodigiosos, em desenlance do que se domina". Depois o mágico continuou afirmando que seu espetáculo possuía magia branca e magia negra e que, na primeira parte, os trabalhos (alguns deles) são assim denominados de *O Quadro Negro de Satanáz* e outro *A Garrafa Mysteriosa.* O espetáculo terminava com magnetismo e, como não poderia deixar de ser, uma cançoneta cômica conclui a apresentação[370]. (ver ilustração 23)

Em outro espetáculo, Wallace apresenta *Wandick ou o menino do ar*. Este jovem fazia extraordinários trabalhos na corda bamba e se apresentou no Brazil e até em Paris, sendo muito aplaudido, isso de acordo com o cartaz. O próprio Sr. Wallace realizou um espetáculo muito comum à época chamado de *Amaração Mourisca* ou *A Luta pela Liberdade*, no qual ficava amarrado em uma cadeira e incrivelmente se soltava em menos de cinco minutos[371]. Espetáculos desse tipo eram comuns. Houdini, grande mágico do final do século XIX e início do XX, sempre realizava incríveis proezas para se libertar de barris que caíam em rios, ou quando ficava de ponta cabeça em algum prédio de uma grande cidade, tentando se livrar de camisas de forças. O público do século XIX buscava emoção e desafios e os mágicos tentavam preencher essa busca.

[368] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 28 jun. 1874.
[369] O prestigitador A. J. D Wallace marcou presença no Anfiteatro Albano Pereira em 25 de outubro de 1877 e no teatro Sete de Setembro em 1878 no Rio Grande do Sul. Apontado como "Mágico de suas Majestades Imperiais" se intitulava "O primeiro Prestidigitador Brasileiro". BITTENCOURT, Ézio. *Op.cit*., p. 268.
[370] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 11 out. 1876.
[371] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 15 out. 1876.



THEATRO

BENEFIGENCIA

Quinta-feira 12 de Outubro

Primeira recita dada pelo prestidigitador

A. J. WALLACE

Honrado com a presença de S. Exc. o Sr. Presidente da Provincia.

ALTA PRESTIGIAÇÃO.

Sciencias e artes occultas, no desenvolvimento de peças mecanicas apresentando effeitos prodigiosos, em desenlace do que se domina

Magia branca e negra.

PRIMEIRA PARTE.

1—Uma escamotagem a olhos vistos.
2—A escolha das flores, ou a maravilha das senhoras.
3—A garrafa mysteriosa.
4—O quadro negro de Satanaz.
5—O chapeo chinez.

SEGUNDA PARTE

1—A multiplicação das moédas, (novo meio de pagar dividas).
2—A companhia indiscreta, ou os segredos dos namorados.
3—O cofre de crystal, contagem, engano, reapparição.
4—Grande suspensão aeria, effeito do

MAGNETISMO

TERCEIRA PARTE.

Aerio patetismo oscillante, difficeis equilibrios de grande força finalisando estes com o arriscadissimo equilibrio

O ANJO DAS NUVENS.

Ilustração 23 – Jornal Amazonas: Manaus, 11/10/1876.

Aqui estamos em uma outra definição de modernidade. Teóricos como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin analisam uma visão neurológica da modernidade. Eles afirmam que a modernidade também tem que ser entendida como "um registro da experiência subjetiva caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do meio ambiente".[372]

O desenvolvimento urbano das cidades como o tráfego caótico, o barulho, as vitrines e os anúncios fazem com que o indivíduo sofresse um bombardeio sensorial, de impressões e sobressaltos, muito diversos do modo de vida das cidades pequenas ou daquelas

[372] SINGER, Ben. "*Modernidade, hiperestímulo e o início do Sensacionalismo Popular"*. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. (org). São Paulo: Cosa&Naify Edições., 1995, pp.115-116-117.

que ainda não tinham sofrido as modificações inerentes à Revolução Industrial. Devido a esse ritmo de vida frenético, acelerado pelos transportes e horários, a modernidade envolveu "uma intensificação da estimulação nervosa", isso incluiu o tipo de lazer. Os moradores da cidade já não conseguiam se distrair, ou se satisfazer em passeios campestres, ou pescas tranqüilas. A emoção e o perigo passavam a ser buscados na diversão.

Por isso, parques de diversão com montanhas russas, circos com o globo da morte, espetáculos de mágica que desafiavam a vida do artista, que deveria se livrar de correntes e cordas em tempo recorde eram então preferidos do público, que precisava ter estímulo emocional, já que a vida do trabalho e do cotidiano assim o exigiam[373]. É claro que a cidade de Manaus ainda era pacata e tranqüila, mas o tipo de divertimento, muitas vezes, já refletia o ideal de lazer emotivo ou racional presente no século XIX.

Voltando mais um pouco ao Sr. Wallace, cuja representação da época, retrata um homem com evidente vigor, verifica-se que as críticas aos seus espetáculos eram favoráveis, de acordo com os periódicos: "O intelligente artista trabalhou com perfeição nas sortes, nos equilíbrios e na cançoneta *As Vaidades*, que levou à scena. A platéa cobrio de apllausos e todos os espectadores sahiram do theatro satisfeitos." [374]

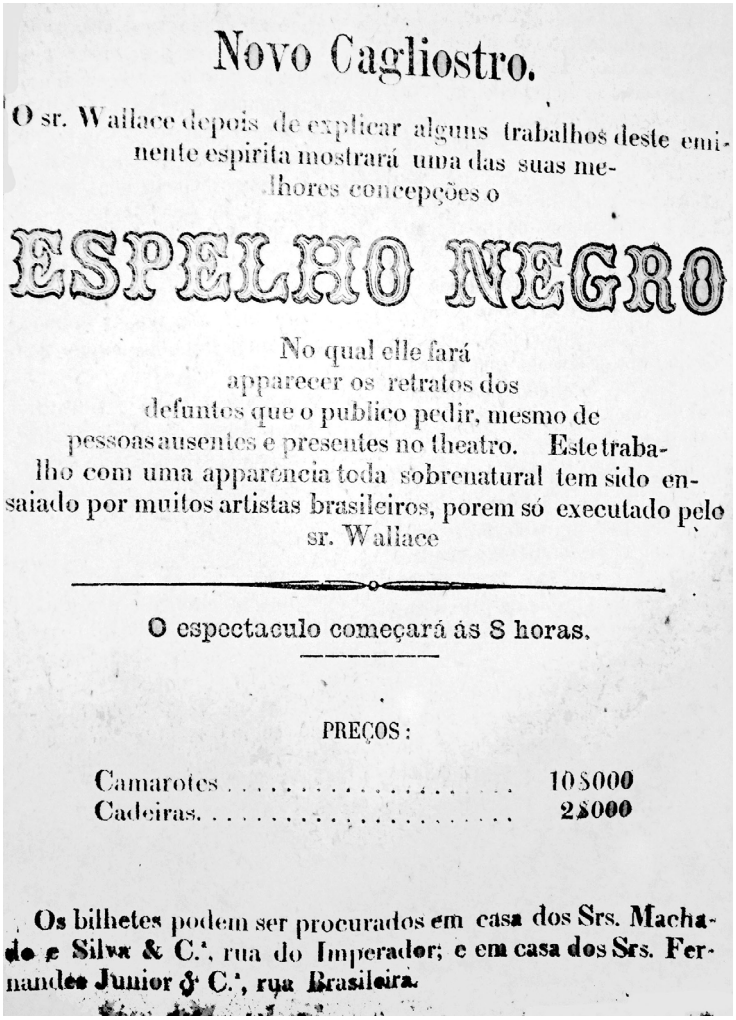


Ilustração 24 - representação do Sr. Wallace
Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão e Picadeiro.

[373] Idem.
[374] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 17 out. 1876.

Em outro espetáculo, Wallace apresenta o Espelho Negro que tinha uma clara ligação com o espiritismo, se observarmos a ilustração abaixo.

Outro espetáculo de mágica que tinha clara ligação com espiritismo é *A Famosa Meza Rondante* na qual se fazia contato com espíritos dos antepassados. Esse também foi um espetáculo apresentado por Wallace e comum para época. Às vezes, no final da apresentação, havia cançonetas e peças cômicas como a já conhecida do público de Manaus: *Ah! Como sou Besta!*[375] Provavelmente, essa última parte era realizada por alguma companhia teatral da cidade com atores locais. Mas não só o Beneficente foi palco de espetáculos de mágica. No Éden, em fins do século XIX, também houve espetáculos de pretidigitação do então anônimo professor Silveira.



Novo Cagliostro.

O sr. Wallace depois de explicar alguns trabalhos deste eminente espirita mostrará uma das suas melhores concepções o

ESPELHO NEGRO

No qual elle fará
apparecer os retratos dos
defuntos que o publico pedir, mesmo de
pessoas ausentes e presentes no theatro. Este trabalho com uma apparencia toda sobrenatural tem sido ensaiado por muitos artistas brasileiros, porem só executado pelo sr. Wallace

O espectaculo começará ás 8 horas.

PREÇOS:

Camarotes ..... 10$000
Cadeiras. ..... 2$000

Os bilhetes podem ser procurados em casa dos Srs. Machado e Silva & C.ª, rua do Imperador; e em casa dos Srs. Fernandes Junior & C.ª, rua Brasileira.

Ilustração 25 - Jornal Amazonas: Manaus, 01/11/ 1876.

[375] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 18 nov. 1876.

De acordo com o crítico de jornal, o artista não era conhecido em Manaus, mas era tão competente na execução de seus trabalhos que ele bem merecia "ser levado à secna no Theatro Amazonas em premiére". O espetáculo que tinha na platéia "a fina sociedade manauara" compunha-se de quatro partes. O crítico ainda conclui que a platéia de Manaus estava cansada e sendo "vítimas de embusteiros sem escrúpulos, se mostrava no princípio desconfiada e previnida", para logo depois ver que se tratava de um artista de mérito. O espetáculo era de predestinação e hipnotismo, sendo *O Chapéo Feiticeiro* e *Respostas Adequadas* alguns dos nomes dos trabalhos. A apresentação terminava com uma das peças de Penante: *Amanhã, vou Pedil-a* [376].

Na crítica do folhetinista, fica evidente que espetáculos dessa natureza eram comuns na cidade, embora nem sempre apresentados por artistas de qualidade. A performace dos mágicos, ilusionistas e magnetistas (hipnotismo) era tão desejada pelo público que José Jansem descreve que no Maranhão, em 1858, havia um curso de magnetismo no anúncio de jornal da época. A pretensão do curso era de que o "discípulo" tivesse a capacidade de magnetizar e desmagnetizar outras pessoas, sem perigo algum, por uma quantia de 50$000, paga, é claro, adiantadamente [377].

Outro mágico que chamou a atenção e que se destacou no Éden Teatro foi Alexandre Hermann que, de acordo com o cartaz, possuía uma companhia russa, e tinha se apresentado não só no Rio de janeiro e nas principais capitais da província, mas até na Europa: "Está na cidade, vinda hontem no vapor "Maranhão" a companhia magia de illusionismo e magnitismo do Sr. Hermann Filho. A Companhia vem trabalhar entre nós e se compõe de 14 pessoas"[378]. Realmente parece que o estimado artista se apresentava em outras províncias, como no Rio Grande do Sul, no Teatro Sete de Setembro, e Sete de Abril em Pelotas. Ele excursionou pelo interior do Rio Grande e dizia-se "Honorário da Academia das Ciências da Inglaterra"[379]. A boa qualidade de seus números garantiram-lhe a popularidade local e elogio dos folhetinistas: "Tanto a enchente quanto os applausos recebidos pelo talentoso artista, Sr. Hermann Filho, foram ao nosso ver muito merecidos. As variadas e sorprendentes sortes que constituiam o programma foram excecutadas com admirável

[376] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 1º set. 1899. E no mesmo jornal, porém datado de 27 de agosto de 1899, está escrito: "No Éden Teatro novos trabalhos de predestigitação"
[377] JANSEN. *Op. Cit.,* p. 83.
[378] DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus: 04 abr. 1893. De acordo com Athos Damasceno Hermann se apresentou também nos palcos do Maranhão, no teatro São Pedro, "Mas brigão como o pai, altercou crêspamente com a citada comissão e teve que interromper a temporada, aliás, muito bem recebida." DAMASCENO, Athos. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1956, p.266.
[379] BITTENCOURT. *Op. cit*. p. 267.

destreza e habilidade" [380].Decapitações de pessoas no palco e espetáculos de sonambulismo causavam sensação na platéia: "Felizes os artistas que como o Sr. Hermann possuem uma esmerada educação e sabem captar sympathias e conquistar apllausos por meio de trabalhos dignos de ser exhibidos em qualquer parte do mundo civilisado" [381]. Com esses elogios, Herman seguia com o espetáculo, contagiando o público manauara com suas "mil diabruras":


EDEN-THEATRO

Grande Companhia Russa

SOB A DIRECÇÃO DO CAVALHEIRO

HERMANN FILHO

—DOMINGO 9 DE ABRIL—

Segundo espectaculo da Companhia

PROGRAMMA—1.ª PARTE

O illusionista HERMANN e as suas mil diabruras.

2.ª PARTE

Novas e sorprehendentes transformações— O BAHU' MOSCOVITA, por Mme. Adele e Miss Mairy.

3.ª PARTE

Pela ultima vez—A MULHER IMPALPAVEL.

HOJE ! HOJE !

A's 9 Horas

Bilhetes á venda na—Casa Havaneza.

Aos Domingos no Hotel do Commercio.

Ilustração 26- Diário de Manaus: Manaus, 08/04/1893.

No Teatro Amazonas houve também espetáculo semelhante com a companhia americana Edna e Wood. Tratava-se um casal de mágicos que possuía como espetáculo principal *A Incrível Mulher que Voava.* Edna voava no escuro e no claro e, segundo o folhetinista, "merece todo o elogio pela limpeza que é feito". O artista e empresário Wood tentava impressionar o público da capital embora nem sempre conseguisse:

> Alguns trabalhos novos, outros já vistos foram todos bem executados. Fazemos, porem, execpção dos Vitascopo e do phonographo. O Sr. Wood com esses aparelhos

[380] JORNAL DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus: 12 abr. 1893.

[381] Idem. O espetáculo semelhante ocorreu em Manaus em 1869, quando Penante trouxe a estréia da "cabeça que fala" performance trazida da França para a capital do Amazonas, segundo o próprio artista. O espetáculo fez tal comoção na Europa que foi proibido na França, até que o praticante não desse a autoridade policial explicação conveniente de como conseguia realizar tão assombroso espetáculo. JORNAL AMAZONAS. Manaus: 09 mai. 1869, I. VALE, Selda da Costa. *Eldorado das Ilusões. (Cinema e Sociedade: Manaus 1897/1935).* Manaus. Editora da Universidade do Amazonas, 1996.p.14.

> estraga completamente seus espectaculos, só servem de cacetear os espectadores que vão ao theatro não para verem experiências e sim para verem coisas já experimentadas e que provem bem.[382]

Os espetáculos de mágica nesse período, ao contrário do que observamos no Teatro de Palha já havia em sua execução a utilização da eletricidade, e de maquinários, como se evidencia no anúncio acima. Aliás, o folhetinista reclama que a utilização dos maquinários atrapalha a execução dos trabalhos do Sr. Wood. O próprio Wallace, em 1877, parece que também se utilizava de complexos maquinários, pois assim está descrito:

> Proezas do Espelho Branco Grande pollorama, Os effeitos do Magestoso Egypicio (...) seguirá a apparição da seguinte vista da aldeia nos arrabaldes de Paris (...) ponte dos suspiros em Veneza (...) Uma cidade suissa no verão, a mesma no inverno (...) A Capella de S. André na Hespenha. [383]

Nesse cartaz não fica claro se *o Pollorama* descrito por Wallace já é um Daguerre ou Panorama. Mas se não é, sem dúvida, é um antecedente seu. Os panoramas surgiram a partir da pintura, na década de 1860. E tinham como objetivo buscar utilizar com empenho artifícios técnicos, para fazer imitações perfeitas da natureza. Procurava-se reproduzir o surgimento da lua, o frescor das cascatas e, como no cartaz descrito acima, "a cidade suissa no verão, e a mesma no inverno", demonstrando a alternância das horas e das estações na paisagem. À medida que os panoramas procuravam reproduzir a natureza, representando alterações enganosamente similares, prenunciavam para além da fotografia o cinema mudo e o cinema falado[384].

Em outro cartaz, o Sr. Rossi descreve que um dos espetáculos seria *O Camaleão Electrico ou os Fogos Diamantinos*[385]. A utilização do maquinário e das invenções técnicas do século XIX são transformados em espetáculos representados nos teatros de todo mundo, com a concepção de trazer a ótica ilusionista da máquina para a diversão das massas. Embora o uso de máquinas nas artes cênicas não seja novidade, a máquina no passado, até o século XVII, não pretendia demonstrar a padronização e a dominação da natureza perante o progresso da sociedade industrial, como ocorria no século XIX. Apenas buscava festa, entretenimento, com a finalidade de expressar, no espectador, mera surpresa mecânica[386].

---

[382] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 17 jul. 1897.
[383] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 08 nov. 1876.
[384] BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991, p.33.
[385] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 15 nov. 1876.
[386] O uso da máquina nas artes cênicas tem longa tradição na história dos espetáculos. No teatro ateniense, já se utilizavam artifícios mecânicos de vários tipos: prismas triangulares que giravam em volta de um eixo, cada fase revelando cenários, uma máquina para similar vôos. Na idade moderna, os festejos em honra aos príncipes eram alegorias baseados em maquinismos complexos cuja finalidade era maravilhar com a beleza, fausto e engenho.

Outra questão que também chama a atenção nos espetáculos de mágica era que, neste caso, eles estavam ligados ao espiritismo, ao magnetismo e até a demologia. Nomes como: a *Urna do diabo, Quadro Negro de Satanáz, ou o Galinheiro de Lucifer* eram denominações recorrentes nos espetáculos apresentados em Manaus. Até Houdini, Maskelyne e Harry Kellar, grandes mágicos do período, tinham em seus cartazes de publicidade pequenos demônios sussurando segredos úteis em seus ouvidos. "Os Espíritos retornam?" Era uma pergunta presente nos cartazes[387].

Assim, destacamos que as práticas hipnóticas e espíritas estavam presentes também nos anúncios dos jornais locais. De acordo com José Lapponi, tais práticas existiam desde Grécia antiga, ou no Egito, mas foi através das irmãs Fox, em Nova York, em metade do século XIX, que elas adentraram na modernidade. As irmãs começavam suas sessões espíritas, demonstrando suas capacidades mediúnicas, nas quais os espíritos "estalavam" respostas e perguntas. Logo, o espiritismo floresceu como espetáculo, tornando-se um eficiente método de ganhar dinheiro. Conseqüentemente, muitos médiuns passaram a atender pessoas desesperadas para entrar em contato com seus entes queridos no mundo espiritual[388].

O interessante é que o espiritismo se ligou nessa época as invenções tecnológicas. A criação do telégrafo fez com que médiuns o utilizassem como forma de receber mensagens dos mortos, era o chamado telégrafo espiritual. Logo o espiritualismo se transformou em um *show business,* pois muitos mágicos passaram a usar truques utilizados pelos espíritas em suas apresentações de mágica[389]. Ao mesmo tempo em que existia um conflito entre espíritas e mágicos, havia uma troca de informações e técnicas de palco entre eles.

O poder de adivinhar da clarividência, típica do espiritismo, foi utilizado pelos mágicos que, com olhos vendados, identificavam objetos pertencentes aos espectadores. Dessa forma, apresentou-se em Manaus, no Teatro do Éden, o então celebre adivinho *Pedro Valls* que, intitulando seu espetáculo como *O Assombro do Mundo Civilizado* dizia que: "Adivinhará o pensamento de qualquer espectador, desde que esteja fixo em qualquer objecto que esteja no theatro com os olhos vedados descobrirá todos os objectos que tiveram occultos [390]".

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-Fantasma. A Ferrovia Madeira-Mamoré e a Modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp.36-37.

[387] NADIS, Fred. Encarando a Divisão: Apresentações do Racionalismo e do Oculto por Mágicos de Palco na Virada do Século. Disponível em: <www.ceticismoaberto.com/paranormal/houdini-htm-50K>. Acesso em 21 fev. 2008.

[388] LAPPON, José. *Hipnotismo e Espiritismo*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2002.

[389] NADIS. *Op. cit*.

[390] JORNAL CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 02 abr. 1891.

Outro truque que os mágicos utilizaram do espiritismo foi levitar uma pessoa, que, em um transe sonâmbulo, com clara relação com a técnica empregada pelas irmãs Fox, consistia em fazer "a prancha humana" do transe mesmérico profundo[391]. Nesse transe, as irmãs Fox faziam com que uma pessoa hipnotizada ficasse rija e fosse colocada "como uma prancha" sobre dois cavalos. O truque da prancha humana era o clímax de muitos espetáculos de hipnotismo no palco, pois o hipnotizador, no final de tudo, colocaria uma grande pedra no tórax do indivíduo e quebraria a rocha com uma marreta. O Mágico John Herry descobriu o truque e fazia algo similar com a suspensão de uma pessoa no palco, como se ela estivesse levitando e, com deboche em uma de suas performances, hipnotizava até um pato[392].

A performance de ficar preso em um objeto (como uma cadeira, por exemplo) ou local (em um gabinete) e mesmo assim ter a capacidade de mover itens com a força do pensamento era um artifício utilizado pelos chamados espíritas em suas sessões. Porém foi um processo assimilado pelos mágicos que descobriram o artifício e passaram a empregá-lo em seus espetáculos. O que os mágicos faziam era desmistificar a rotina dos chamados médiuns e espíritas, desmascarando muitos fenômenos considerados ocultos que se valiam da ignorância e da superstição do público. Demonstrando que tudo não passava da capacidade e da destreza humana para a realização de muitas apresentações que inicialmente pareciam sobrenaturais, os mágicos tornaram suas exibições espetáculos divertidos que demonstravam a capacidade racional da sociedade moderna perante os fenômenos considerados fantásticos[393].

Por outro lado, o espiritismo objetivava ter aspirações científicas. Dessa forma, muitos cientistas foram chamados pelos médiuns para certificar que suas capacidades mediúnicas poderiam ser explicadas por meios racionais. Ao contrário do público ávido pelo sobrenatural, químicos e físicos tentavam achar conclusões lógicas para os fenômenos. Como, por exemplo, tentar explicar qual prodígio faria um objeto, se mover se todos em uma sala tivessem o mesmo pensamento. Acreditava-se que as pessoas possuíam um fluído magnético e a energia unida de muitos indivíduos em um só lugar proporcionava a mudança do objeto de lugar. Esse fluído deveria ser medido através de complexos aparelhos. A

[391] Mesmer, médico germano que em Viena defendeu a tese de que as pessoas sobre transe hipnótico possuem um fluido, poderoso capaz de mover objetos e até de curar doenças. Esse fluido emanaria naturalmente dos corpos. A este fluido denominou-se o nome de *magnete*, ou magnetismo animal, a doutrina do mesmerismo ultrapassou o século XVIII, momento em que foi criada, chegando até o XIX. LAPPON. *Op. cit.,* pp.20- 21.
[392] NADIS., *Op. cit.*
[393] NADIS., *Op. cit.*

intenção era indagar os fenômenos e segredos ocultos com a máxima severidade e submetê-los à rígida crítica das ciências experimentais[394].

Conclui-se que a visão científica de progresso e racionalidade se sobrepôs à visão mística do desenvolvimento da alma que é o que propõe a visão espírita. O espiritismo, assim como o mesmerismo, era levado a sério por muitos cientistas e inventores. Contudo, o século XIX também foi o período da industrialização e, por isso, as religiões populares passaram a ser cada vez mais esquecidas no meio social. Como é impossível destruir por completo a visão mágica do mundo, o espiritismo surge como uma crença moderna, pois era coberta por explicações científicas.

Nesse ponto, surgem os mágicos de palco, embora mascarados em cartazes que inspiravam ao sobrenatural, à demonologia, aos mestres do conhecimento egípcio oculto, esses eram apenas artifícios para chamar a atenção do público. Na verdade, eles primavam pela engenhosidade humana e se declaravam publicamente "ilusionistas honestos" que só simulavam maravilhas ocultas por meios naturais. Estranhamente, ao distanciar-se do oculto como uma explicação para seus trabalhos, os mágicos de palco aumentavam a "emoção" da platéia. Esses homens não só podiam aumentar os efeitos espetaculares dos espiritualistas, como despiam a aparência de honestidade do médium, expondo-a como uma fraude. Eles não estavam exatamente educando suas audiências, mas as deixando mais atentas. Tendo reconhecido o desencantamento do mundo contemporâneo, como descreveu Max Weber, os mágicos de palco estavam oferecendo uma forma nova de encanto: aquela fundada firmemente no mundo natural e na engenhosidade do potencial humano[395].

Esses espetáculos tornaram-se comuns nos teatros das províncias, incluindo Manaus. A arte mágica chegava à era moderna com uma combinação de segredos retirados das ciências exatas, sendo que truques com a ligeireza das mãos, experiência de magia, espiritismo e magnetismo simulados faziam parte das apresentações. Sendo uma cidade pequena e ainda pouco urbanizada, os ilusionistas viam aqui um terreno próspero para suas performances. Porém, não adiantava realizar apresentações mesquinhas: os folhetinistas dos jornais estavam com seu olhar sempre atento para embusteiros que quisessem enganar a platéia local, que, aliás, na visão do cronista, nada tinha de ingênua.

Assim, conseqüentemente, as apresentações mágicas também foram realizadas na cidade de Manaus e, mesmo nos pequenos e modestos teatros do século XIX, as ciências modernas da mágica chegavam vigorosamente na distante capital do Amazonas.

---

[394] LAPPON. *Op. cit.*, p.140.
[395] NADIS. *Op. cit.*

Capitulo V: O Ideal e o Real nos espaços teatrais do século XIX.

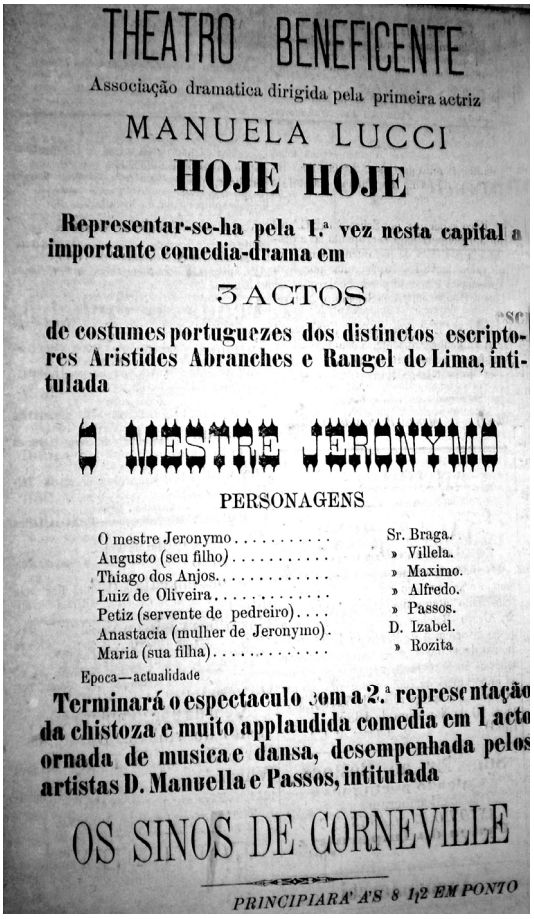
5.1. Um Elegante Teatro tão justamente chamado Éden

> Trecho de História antiga
> (...) em 1885, quando os azares da sorte trouxeram o auctor d'estas linhas para esta moderna Chanaan, a única casa de espectaculos de Manaós funcionava no terreno então pertentecente à sociedade Beneficente Portuguesa, e actualmente occupado pelo Paço Episcopal, n'um antigo barracão levantado por aquella associação para leilões em beneficio do seu hospital para sua construcção, e ao qual, pela forma circular de seu telhado, e pelo esteio que o sustentava no centro, o publico dava o nome tão typico quanto pittoresco de *Chapeu de Sol*.
> Ahi a população ainda reduzida d'aquelle tempo, ia de vez em quando desopilar o figado dilatado pelas ardentias do clima tropical com as pilherias do Passos, estarrecer de horror à voz trovejante do Braga, o mais pavoroso Lusbel dos Milagres do Santo Antonio que jamais viu em palcos brazileiros, ou soluçar de commoção ante as tiradas sentimentaes de Penante, contrascenando com Helena Balsemão, encarnando A Morgadinha de Valflôr no seu alentado physico de quarentona obesa. (...)
> Um dia porém, os freqüentadores do Chapeu de Sol tiveram o prazer de uma sensação nova, que os arrancava aos costumados espectaculos de farças e dramalhões: um pequeno grupo composto da cantora buffa italiana Adélia Naghel, de um contralto cujo o nome me escapa agora, e do barytono Dominici, a servir-lhe de audições de cançonetas humorísticas, de mistura com trechos de operas; se tiverem grande curiosidade de saber quem era que fazia elle só o papel de uma orchestra inteira, acompanhando-os ao piano, perguntem ao maestro Franco.
> Lembro-me que em um dos intervallos do espectaculo de estréa d'esse grupo, um amigo extasiando-se em minha presença sobre o mérito dos artistas, declarara, com singela sinceridade, achal-os excellentes, pela simples razão de que era a primeira vez via o lyrico.
> Mal sabia elle que estava testemunhando o lançamento da primeira pedra de um edifício que mais tarde seria o momumento condigno dos demais factores da civilização n'esta futurosa terra.[396] (...)

Embora a descrição seja longa, achamos relevante transcrevê-la, pois retrata a importância da ópera no teatro, colocando em evidência uma cidade como Manaus. É claro com a descrição do documento acima que a ópera se apresentou inicialmente no teatro da Beneficente Portuguesa. E que pequenos trechos de óperas já tinham sido exibidos na cidade de Manaus em 1874, porém foi no Éden Teatro que ela realmente se afirmou como espetáculo costumeiro entre os habitantes da cidade. O ilusionista Rossi, durante seu espetáculo de mágica, apresentou um pequeno trecho da ária de *Lucia di Lammermor*, de Donizetti, já descrito no capítulo anterior. E no mesmo teatro, em 1885, ocorreu a cena *Os Sinos de Corneville*, em que Manuella Lucci e Antônio Passos ambos faziam o par central da ária.

[396] JORNAL A PLATÉA, Manaus: 1907. De acordo com Márcio Páscoa, o Hotel do Commercio era do mesmo proprietário e ambos os edifícios estavam situados na Praça da República. Páscoa afirma ainda que o proprietário era de origem portuguesa. PASCÓA, Márcio.*Cronologia Lirica de Manaus*.Manaus: Editora Valer, 1999, p. 41.

Esses "antecedentes de óperas" também já foram observados por Márcio Páscoa, analisadas a partir das fontes encontradas no período.[397] Como no cartaz abaixo:



THEATRO BENEFICENTE

Associação dramatica dirigida pela primeira actriz

MANUELA LUCCI

HOJE HOJE

Representar-se-ha pela 1.ª vez nesta capital a importante comedia-drama em

3 ACTOS

de costumes portuguezes dos distinctos escriptores Aristides Abranches e Rangel de Lima, intitulada

O MESTRE JERONYMO

PERSONAGENS

O mestre Jeronymo	Sr. Braga.
Augusto (seu filho)	» Villela.
Thiago dos Anjos	» Maximo.
Luiz de Oliveira	» Alfredo.
Petiz (servente de pedreiro)	» Passos.
Anastacia (mulher de Jeronymo)	D. Izabel.
Maria (sua filha)	» Rozita

Epoca—actualidade

Terminará o espectaculo com a 2.ª representação da chistoza e muito applaudida comedia em 1 acto ornada de musica e dansa, desempenhada pelos artistas D. Manuella e Passos, intitulada

OS SINOS DE CORNEVILLE

PRINCIPIARA' AS 8 1/2 EM PONTO

Ilustração 27- Jornal Amazonas: Manaus, 31/10/1885.

De acordo com o cronista do jornal *A Platéa*, a construção do Éden Teatro foi financiada pela *Empreza Couto & Lucas*, que levantou o edifício ao lado do *Hotel do Commercio*. No início do século XX, o Éden Teatro foi transformado em El Dorado, com decorações pintadas por Arturo Luciani "as duas musas no arco do proscenio e o panno de boca representando a humanidade em marcha para progresso" [398].Porém, veremos brevemente neste capítulo que o El Dorado marcou o fim do Éden Teatro, mas estava longe de ser um local representativo dos bons costumes e do progresso.

Sobre a feição física do edifício, não há nenhuma referência, contudo é claro que, conforme as descrições dos folhetinistas, ele era pequeno e feito de material simples. O Éden foi construído em 1888, quando o pequeno teatro da Beneficente Portuguesa estava velho e cheio de cupins. A cidade precisava de outro edifício, e, sem alarde, em um pequeno anúncio

[397] Idem, p.43.
[398] A PLATÉA, Manaus: 1907.

de jornal, anunciava-se a inauguração do Éden: "Com o drama A Virgem Aparecida inaugurou-se na quinta feira, 3 do corrente, o Éden-Theatro, de propriedade do Sr. Benjamim Lucas."[399]

Mario Ypiranga analisa que o Éden existia desde 1869 e que nesse teatro havia as apresentações do empresário Lima Penante. O referido ator então se apresentava em dois teatros ao mesmo tempo? Infelizmente, não achamos fontes que comprovassem tal afirmação; provavelmente era um outro teatro com o mesmo nome de Éden que não sobreviveu ao tempo. Entretanto, no Éden algumas características chamam a atenção: a vinda da ópera definitivamente para a cidade de Manaus e com ela artistas e companhias estrangeiras, em detrimento de companhias nacionais e locais, como de Penante e Emanuella Lucci. Além disso, o olhar dos cronistas dos jornais sobre a platéia que freqüentava o Éden, se torna freqüente questão antes não muito observada pelos folhetinistas. Aliás, era um público sempre disposto a uma "pateada" chamando a atenção pelos excessos dentro do teatro.

Não é intenção neste trabalho pesquisar quais foram as apresentações de ópera no Éden, pois esta questão já foi muito bem trabalhada por Márcio Páscoa em *Cronologia Lírica de Manaus*. Nesse livro o autor analisa, através de um minucioso trabalho de fontes, que em 1888, o Éden Teatro foi inaugurado pela Companhia Dramática de operetas de Eduardo Álvares, contratada para a ocasião. No período de 1888 até início de 1890, isto é, no início da vida teatral do Éden, ele foi ocupado por algumas companhias que levaram operetas ao palco, compostas de cantores italianos, disponíveis no Pará, remanescentes de empresas líricas dissolvidas. Assim, no começo da vida do teatro, houve apresentações de menor porte com elenco misto que possuía alguma aptidão lírica.[400]

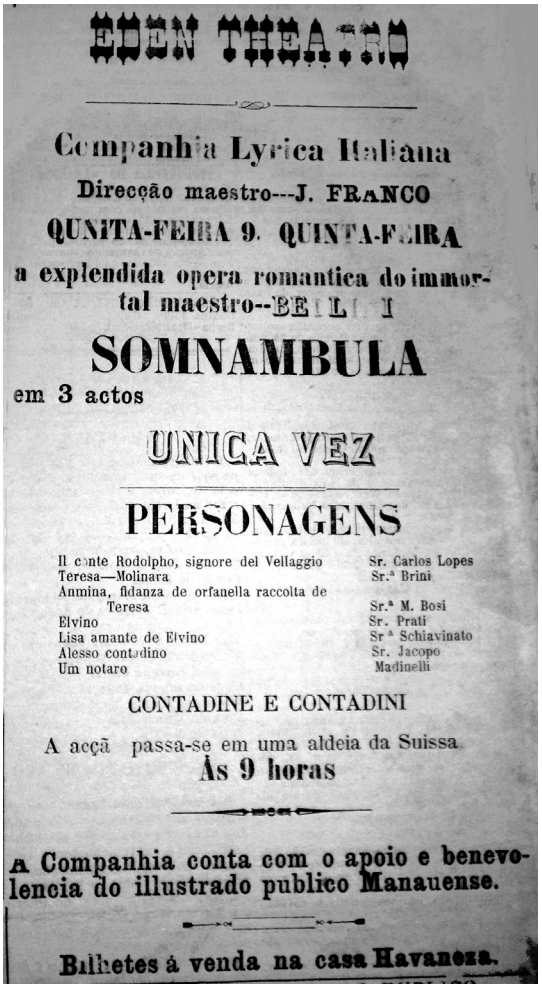
Se a inauguração do Éden Teatro foi discreta, a estréia da ópera, de Eduardo Álvares, em dezembro de 1888, foi feita com frenéticas ovações. O cronista narra que a estréia da companhia foi recebida com uma "alegria apoquentadora", visto que a opereta era uma distração moderna e conclui:

> "Suspirava pelos noutes em que pudesse deleitar o espírito aos saltitantes trechos de ligeira e popular musica, (...) antidotho contra a monotonia que produz a vida silenciosa e plácida desta terra de literatos, commerciantes e políticos."[401]

Com isso, nosso cronista quer deixar claro que, apesar de Manaus não conhecer as óperas e operetas, nem por isso ela estava mergulhada na letargia, pois havia literatos e

[399] O EQUADOR, Manaus: 06 Maio. 1888.
[400] PASCÓA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999, p.47
[401] A PROVÍNCIA DO AMAZONAS, Manaus: 02 dez. 1888.

políticos importantes na região. O folhetinista completa que o "elegante theatro tão justamente chamado Éden" terá em breve uma estátua, e que a boa rapaziada de Manaus perguntava ansiosa sobre a estréia da ópera: "E boa? Cantam bem? E a musica? Quem é o maestro?" [402] A questão é que devido a ânsia da chegada de óperas os anúncios de jornais retratavam a vinda de companhias de modo constante:



EDEN THEATRO

Companhia Lyrica Italiana

Direcção maestro---J. FRANCO

QUINTA-FEIRA 9. QUINTA-FEIRA

a explendida opera romantica do immortal maestro--BELLINI

SOMNAMBULA

em 3 actos

UNICA VEZ

PERSONAGENS

Il conte Rodolpho, signore del Vellaggio	Sr. Carlos Lopes
Teresa—Molinara	Sr.ª Brini
Anmina, fidanza de orfanella raccolta de Teresa	Sr.ª M. Bosi
Elvino	Sr. Prati
Lisa amante de Elvino	Sr.ª Schiavinato
Alesso contadino	Sr. Jacopo
Um notaro	Madinelli

CONTADINE E CONTADINI

A acção passa-se em uma aldeia da Suissa.

Ás 9 horas

A Companhia conta com o apoio e benevolencia do illustrado publico Manauense.

Bilhetes á venda na casa Havaneza.

Ilustração 28- Jornal Amazonas, Manaus: 08/03/1893.

Analisa que, em um impulso quase sobrenatural, todos foram para o Éden e tudo que havia de mais chique, aristocrático, foi visto na noite de estréia. Segundo ele, no camarote: "pesava a beleza do bello sexo, que estreiava belas toalhetes lindíssimas". A platéia era escolhida: negociantes, homens de letras, políticos e jornalistas. A estréia de *A Mascotte* foi muito elogiada pelo folhetinista, "a orquestra brilhou, scenografia foi boa"; enfim a companhia e o público estavam de parabéns. Porém, como veremos mais tarde, o público do Éden não era assim tão ilustre e educado como pinta nosso folhetinista.[403]

[402] Idem.
[403] Idem.

Mesmo assim, consta em outras colunas o mesmo elogio à platéia, que, para o cronista do jornal *Commercio do Amazonas*, era composta apenas de pessoas educadas e principalmente cultas:

> Sociedade seleta hontem no Éden-Theatro, para a estréia da Companhia Lyrica do maestro Franco. Sala cheia. Não há por ahi quem não tenha ouvido fallar em Verdi, na sua prodigiosa fecundidade de compositor. (...) raros são aqueles que não tenham ouvido um trecho do trovador, quando não ao piano, pelo menos em n'algum realejo nas esquinas das ruas, por esses ingênuos diletantes que de dia engraxam as botas e de noite afogam as saudades da pátria na musica popularisada a meia pacata por peça. O chonista julga-se portanto dispensado de espraiar-se sobre o histórico da ópera, as bellezas da partitura e a biografia de seu autor.[404]

Já nos anos de 1890 a 1892, o Éden foi agraciado com espetáculos de melhor porte, administrados pela empresa de Maestro Franco, que se apresentou mais tarde no Teatro Amazonas. Franco chegou também a se apresentar no Beneficente em 1885, ao lado da atriz italiana Naghel e de um barítono chamado Dominici, com espetáculos de cançonetas humorísticas e mistura de trechos de ópera.[405] Com a mesma atriz, ele voltaria a se apresentar em 1889, só que agora no Éden Teatro. Mas foi de 1890 a 1892 que as apresentações de ópera tornaram-se mais homogêneas, regulares e estruturadas.

Joaquim Franco de Carvalho nasceu em Campinas, na antiga província de São Paulo, hoje estado do mesmo nome, entre 1858 e 1859. Estudou no Imperial Colégio de Música, onde, ainda com 12 anos, compôs uma marcha para piano em honra à Princesa Izabel, que levava o nome da homenageada.[406] A partir daí o restante da formação de Joaquim Franco é totalmente incerta.

Pleiteando uma bolsa para estudar no exterior, foi para a Itália, talvez Roma ou Milão, a fim de executar estudos de Direito e de Música. Em 1884, apareceu no Norte do Brasil, com uma companhia lírica, a primeira de muitas que traria ao Estado do Amazonas.[407]

Em 1890, o maestro organizou uma companhia de atores italianos, amparado pelos subsídios da recém-criada *Associação Lirica Amazonense*. Entre eles, havia os de talento renomado, como Adele Bianchi e o tenor Carlo Calloni, que apresentaram peças como *Aida*, *Gioconda*, *Ruy Rublas* (ver tabela 5) e fizeram sucesso na cidade. Em 1891, nova temporada se repetiu no Éden sob a direção do maestro Franco. Nesse momento, Joaquim Franco contratou um maestro para assumir as funções da direção e os ensaios da ópera, já que suas

[404] COMMERCIO DO AMAZONAS: Manaus: 18 dez. 1890.
[405] A PLATÉA: Manaus, 1907.
[406]PASCÓA, Márcio. Biblioteca Virtual do Amazonas. Amazonas em História. Série Memória.www.culturasecretaria do estadodo amazonas .acessado em 02/02/2008.
[407] PASCÓA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999, p. 95.

atividades administrativas tomavam todo seu tempo. Nessa temporada, nomes como do tenor Gino Martinez-Patti e da soprano Amália Conti-Foroni já possuíam sucesso de crítica e público nos teatros europeus: [408]

> Do Maranhão seguiu para a Europa, o maestro Joaquim Franco que vai a Milão buscar a companhia Lyrica já organisada para trabalhar nos theatros do Maranhão, Pará e Amazonas. A companhia deve chegar no Maranhão em Outubro próximo. O elenco é de sessenta figuras. O repertório é de 14 operas, sendo seis novas para o Maranhão.[409]

Além de Franco, houve a Companhia Lírica Italiana, da empresa de Beatriz Rosália. Por outro lado, o sucesso da temporada de 1891 e 1892 não se repetiu em 1893 e nem em 1894. Embora todo o procedimento para organização da companhia tenha se iniciado com certa antecedência, não havia recursos públicos suficientes para trazer uma dispendiosa companhia italiana, pois as subvenções estavam sendo direcionadas à construção do primeiro teatro público da cidade: o Teatro Amazonas. Ademais, houve revoltas políticas que tomaram conta do país; o público esvaziou os teatros e os cofres públicos se escassearam.[410] Joaquim Franco, nesse ano especificamente, reuniu como pôde um grupo lírico e uma pequena orquestra; os parcos recursos quase obstruíram a temporada. Houve, porém, a apresentação de empresas menores, como a primeira companhia de zarzuelas de Armênio Maximiano. Márcio Páscoa afirma que é provável que nos palcos do Éden, entre os anos de 1895 e 1896 – embora os periódicos sejam escassos nesse período para comprovar tal afirmativa –, tenham abrigado novamente a empresa de Franco, o qual ia sempre à Europa à procura de bons cantores. Ele fez nesse período estréias em Belém, e sua trajetória sempre terminava em Manaus, ou às vezes fazia caminho inverso. Como as cidades eram próximas territorialmente, ligadas pelo mesmo rio, e isoladas geograficamente do restante do país, isto obrigava os empresários e artistas a cumprir as temporadas nas duas capitais da borracha para recompensar as despesas das dispendiosas companhias líricas.[411]

Mas é claro que a empresa do Maestro Franco não era a única companhia a se apresentar no Éden Teatro. Maria Bosi, que já tinha presenteado Manaus na estação do maestro Franco, tentou em 1893, subvenções do governo para apresentar-se novamente na

---

[408] Idem, pp.71-72.
[409] CORREIO DE MANÁOS. Manáos: 03 set. 1891.
[410] Em 1889, logo após a queda do Império, instalou-se um governo provisório. Dois anos depois, a Assembléia Constituinte elaborou uma constituição federal e elegeu Deodoro como presidente. No mesmo ano, Deodoro tentou um golpe no congresso, desarticulado por Floriano, que assumiu a Presidência. Em 1893, uma guerra civil no Rio Grande do Sul antecedeu uma revolta naval no porto do Rio. Em 1896, houve uma revolta na Bahia. Enfim, foi uma época de mudanças e de transição de governos, ocasionando um período de instabilidade política no país, o que afetou os cofres públicos. NEEDELL, Jeffrey D. Belle *Époque Tropical. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. 1993. São Paulo: Companhia das Letras, p.29.
[411] PASCÓA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999, pp. 93-94,115,117.

capital do Amazonas, com uma empresa própria. Sua companhia contava com 80 integrantes, juntamente com o corpo de baile.[412]

As companhias que se apresentavam no Éden não eram tão modestas se levarmos em consideração os cartazes que anunciavam as óperas. Um exemplo é a Companhia *Lyrica Tomica Dramatica*, pertencente a Beatriz Rosália, que possuía 17 artistas, com a direção do artista Commendador Ficarra;

> A maior sorpreza dramatica da épocha! Verdadeira novidade theatral para Manaus. O Mais monumental e apparatoso drama em 1 prologo e quatro actos, que actualmente representa-se no Rio de Janeiro, com successo extraordinario intitulado: A Filha do Mar, ou Os Condrabantistas da Noruega! Scenographia a propósito.
> 1 – Navio occupando todo o palco
> 2 – A Aurora Boreal
> 3 – A mina de cobre grande explosão e desabamento da mesma a vista do espectador
> A empreza pede desculpa ao respeitável publico, em vista dos intervallos serem maiores que o de costume, devido as poucas commodidades que oferecem o theatro e agrande montagem scenica desta importantíssima composição dramatica.[413]

De modo geral, na historiografia há mais ênfase ao impacto causado pela construção do Teatro Amazonas em uma cidade como Manaus, que possuía poucos prédios de destaque, num ambiente urbano ainda limitado. Mas as apresentações de óperas também deviam ter causado impacto na população, acostumada às apresentações de Penante, com sua companhia de no máximo 12 pessoas. Embora o cronista do jornal *A Platéa* tenha exagerado na descrição de seu amigo que chorou ao ver o "Lyrico", realmente deveria ser emocionante para as pessoas ali residentes assistirem à ópera. A necessidade da ópera fazia com que ela fosse trazida para a capital do Amazonas, mesmo não havendo muito aparato físico para recebê-la, uma vez que era costume das companhias e dos próprios folhetinistas reclamarem do aspecto estrutural do Éden, que não estava preparado para acolher tal empreendimento. Desse modo, a ópera chegou antes de um teatro devidamente condizente para recebê-la. Além disso, a ópera, juntamente com o drama realista, tinha a função de educar a população, a qual deveria ter sensibilidade o bastante para compreender tão refinado lazer. Era uma tentativa de educar os ouvidos para uma música refinada e se livrar das cantigas locais de origem indígena ou negra, integrando-se finalmente ao canto de origem européia.

Com esse objetivo, a ópera se inseriu no Éden, mas esta breve descrição sobre o percurso da ópera nesse teatro nos dá apenas uma pequena idéia sobre como foi a trajetória do lírico no Éden Teatro. Isso porque, como já foi descrito, Márcio Páscoa fez minuciosamente,

[412] DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus: 09 agos. 1893.
[413] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 04 out. 1891.

em seu livro *Cronologia Lírica em Manaus*, uma descrição do lírico na capital do Amazonas do século XIX. A intenção neste momento é analisar a importância simbólica da ópera em uma cidade como Manaus no século XIX.

Como o cronista afirmou, a chegada de companhias líricas à cidade deixava claro que finalmente a capital do Amazonas estava sintonizada com os lazeres mais cultos e refinados que já ocorriam em outras capitais de províncias, juntamente com a corte do Rio de Janeiro. Os teatros significavam o ideal de progresso, e a ópera, como expressão artística, constituía-se internacionalmente como símbolo do gosto mais refinado. Segundo a crença da época, ir com freqüência a temporada lírica, era um dos modos de distinção da elite, que ali tinha a oportunidade de ouvir um tipo de música que julgava ser a forma mais elevada de cultura. Por isso, o folhetinista do jornal se comoveu tanto com a chegada da ópera à cidade; comprovava que, como as outras cidades brasileiras, Manaus podia se orgulhar por estar sintonizada com o passatempo nobre que já ocorria no restante do País.

Se os teatros são identificados, muitas vezes, como espaços de exibição da ordem burguesa, a ópera estava mais ligada ao lazer da nobreza, e isso reflete como era forte sua influência na sociedade do século XIX, os costumes aristocráticos, constituindo-se como símbolo de *status*. Desde os seus primórdios, a ópera desfruta de uma posição ímpar como a mais elevada, elaborada e extravagante das formas musicais. A história da ópera começou na Itália renascentista com um grupo de músicos que desejavam fazer música de seu tempo. Os membros eram alguns jovens intelectuais de Florença, imbuídos do espírito do Renascimento. Ambicionavam melhorar e aperfeiçoar as práticas musicais de gerações passadas. Porém, essa não é a única hipótese sobre a origem da ópera. Um dos caminhos para seu nascimento talvez tenham sido as peças musicais litúrgicas. Elas eram realizadas nas igrejas e incluíam cenários, guarda-roupas, efeitos cênicos. Embora fossem obras populares, eram apresentadas perante a aristocracia. Isso é apenas uma das muitas trajetórias da origem da ópera, que ainda contou com o *pastorale* para se desenvolver. Os *pastorale* eram poemas longos com cenas e personagens campestres.[414]

Com a mistura de várias influências musicais e teatrais, as óperas surgiram como espetáculos da fidalguia. Por serem apresentações de alto custo, a nobreza européia patrocinava muitas de suas récitas, além de serem realizadas nos palácios da aristocracia. Esses teatros privados chegavam a ter 300 lugares, e só mais tarde foram criados os teatros de

[414] Na verdade, esses jovens, que incluíam Giovanni Bardi, Vicenzo Galilei e Giulio Caccini, pretendiam substituir o estilo musical de sua época por um gênero de música que eles acreditavam ter sido cantada pelos gregos da Antiguidade. KUPFERBERG, Herbert. *Ópera.* Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo. 1978, pp.7-8-9-10.

ópera, muitos construídos com o patrocínio dos nobres que acreditavam ser possível lucrar com essa atividade. Desse modo, em busca de platéias, as óperas se abriram cada vez mais ao público em geral. As famílias nobres tinham assinaturas anuais para os camarotes, enquanto os bilhetes de platéia eram vendidos antes de cada sessão a um público que permanecia de pé durante todo o espetáculo. Em Veneza, já no século XVII, tornou-se hábito oferecer os bilhetes não vendidos aos gondoleiros conhecidos pelo gosto a ópera. Mas faziam tanto barulho com gritos e aplausos por causa das cantoras que eram repreendidos. Contudo, os freqüentadores dos camarotes também cometiam seus pecadilhos: conversavam, jogavam xadrez e dormiam, só se deixando comover com alguma ária familiar ou canto preferido.[415]

Porém, os teatros de óperas também foram criados não somente porque a nobreza viu nas apresentações uma forma de lucro. A Revolução Francesa trouxe também modificações, obrigando a ópera a procurar novos mecenas, novos assuntos e novas orientações musicais. A essa época, houve não só alterações no palco, mas também na constituição do público. Pertencendo ao mecenato dos aristocratas do passado, os teatros passaram a basear a sua sobrevivência no número de bilhetes vendidos ao público burguês. Na Europa, por exemplo, à numerosa classe trabalhadora parisiense faltava dinheiro e tempo livre para freqüentar as óperas, todavia a nova classe burguesa e mercantil tinha ambas as coisas.[416]

Mesmo assim, alguns autores conseguiram ultrapassar barreiras sociais e chegaram às camadas de pouco poder aquisitivo, isso porque houve modificações nos temas. Verdi, por exemplo, em sua ópera *Rigolleto* (1851), que inclusive é citada várias vezes pelos cronistas dos jornais no Amazonas, narra a trajetória de um herói adverso: um homem de grande sensibilidade, mas coxo e corcunda, forçado a ganhar a vida como um maltratado bobo da corte. A personagem é física e psicologicamente patética, e Verdi explora, através da música, as diferentes relações que o herói mantém com o duque, o amo libertino, com Gilda, filha deste, e com a corrupta corte de Mântua, de que faz parte.[417]

Em relação a realidade nacional, alguns cronistas de jornais locais acreditavam que, como as peças teatrais, a ópera poderia ser interpretada em língua portuguesa. Não sendo a língua italiana uma obrigatoriedade, estendendo a intenção de formar o "projeto" de um teatro nacional para a ópera, que poderia assumir características nacionais:

[415] KUPFERBERG, Herbert. *Op.cit.,* pp. 21- 22.
[416] KUPFERBERG, *Op.cit.,* pp.61,74.
[417] Idem, pp.79-80.

> "Antes de mais nada, devemos declarar que não acompanhamos a opinião de muitas pessoas condemnando peremptoriamente a idéia de compor musica de palavras portuguezas, por acharem que nossa língua *não se presta* a isso".[418]

O folhetinista completa que a música tem uma linguagem universal, não sendo o italiano o único que se presta a isso, já que essa expressão da arte musical, se realizada com propriedade, pode se expressar em qualquer língua.

Por outro lado, já no Período Imperial, a ópera marcava o ponto alto do espetáculo, considerado o símbolo do gosto mais refinado de um público que buscava práticas de lazer ditas civilizatórias. Mas algumas críticas surgiam frente as óperas que entravam nas cortes brasileiras. Martins Pena, considerado o fundador do teatro nacional, numa de suas resenhas, critica os altos salários que o próprio Teatro D. Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, gastava com os cantores italianos que, de tantos, pareciam chegar como "*cardumes em nossas praias*". Numa de suas peças, ele parodia a mania de ópera e a falsa cultura musical da corte, assimilada muitas vezes de modo macaqueado. Como se não bastasse, muitas peças satíricas nacionais eram representadas exatamente nos intervalos de peças mais célebres, como para divertir o público em um "escancarado" modo de apropriação das tendências impostas. As peças assumiam, assim, sem problemas, características debochadas e até grosseiras sobre inúmeros temas, inclusive sobre a crueldade do sistema escravocrata.[419]

Essa absorção da ópera pelos palcos brasileiros, feita de modo superficial, é reconhecida por Jeffrey D. Needell. O teatro com fins educativos e o "gosto obrigatório" da ópera estimulavam o imaginário das elites. A ópera marcava o ponto alto da *saison* de um espetáculo; o frisson que a ópera causava surpreendia os estrangeiros que não entendiam por que os cariocas, por exemplo, estavam dispostos a pagar tão caro para assisti-la.[420] A verdade é que o Éden, assim como a maioria dos teatros no Brasil durante esse período, possuía precárias instalações, sendo edifícios despojados e de simples estrutura. Por isso, aqueles acostumados com os teatros parisienses, como os estrangeiros franceses e americanos, desprezavam esses pequenos teatros que abrigavam as óperas.

O Teatro de Ópera, ou Teatro Lírico, não era como os outros edifícios que apresentavam os dramas franceses e portugueses, comédias leves, o vaudeville. A importância da ópera pode ser avaliada pelo tratamento proporcionado pela imprensa, a qual oferecia

---

[418] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 11 abr. 1893.
[419] Alencastro, Luiz Felipe. Império: *Vida Privada e Ordem Privada no Império*. In: NOVAIS, Fernando A. (direção). História da Vida Privada no Brasil. Império: A Corte e a Modernidade Nacional. São Paulo: Companhia das Letras, VolI, 2001, p.51.
[420] NEEDELL, Jeffrey D. Belle *Époque Tropical. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*.1993. São Paulo: Companhia das Letras, p.101.

destaque aos trajes femininos. Ia-se ao teatro sabendo precisamente qual a poltrona de assinatura a ser ocupada por uma família de destaque social, mas sobre a ópera apresentada nem sempre se tinha conhecimento de seu conteúdo. Apesar de certa familiaridade com a arte lírica por parte da platéia, apenas uma parcela do público sabia o que estava ouvindo. A maioria só tinha uma vaga idéia ou um pequeno conhecimento da apresentação operística. "Porém, todos sem dúvida, tinham noção precisa do que estavam fazendo."[421] Se a cultura erudita faltava à maioria, como afirmou Needell, a elite sabia que sua função ali não era exatamente ouvir a ópera, mas ser visto.

Uma nota também vale para os atores, que às vezes tinham visão negativa sobre a platéia formada por brasileiros.[422] Os atores de destaque naquele momento não eram mais aqueles de origem nacional, como Lima Penante ou Emanuella Luci, mas estrangeiros, principalmente os italianos. Márcio Páscoa fez a trajetória de muitos desses atores, sua origem e formação musical, assim como seu reconhecimento artístico na Europa e nos palcos brasileiros. Dessa forma, não é exatamente esse ponto que pretendemos focar, mas o objetivo é destacar como era a posição desses artistas na sociedade manauara. Mesmo esses atores de origem estrangeira possuíam ainda semelhanças com atores de menor fama, como Penante ou Vicente Salles, pois os espetáculos em benefício do artista continuavam a existir.

Embora a fonte que vamos citar seja de 1897, referente à companhia Tomba, que estreava no Teatro Amazonas, percebemos ainda as mesmas características anteriores: embora o artista estivesse envolto em uma aura de cordialidade e aceitação social, ele precisava ainda da ajuda do público para se sustentar, demonstrando sua fragilidade financeira. No entanto, neste trecho, o folhetinista do jornal *O Imparcial* descreve de maneira inebriada o camarote de Lambiase um dos atores da companhia, demonstrando o lado mágico da profissão, na visão daquelas pessoas que possuíam uma atividade distinta do mundo ligado as artes :

> O Camarote do illustre artista estava ricamente adornado e illuminado a luz electrica apresentando aspecto deslumbrante. O grupo de eletricista do theatro preparou uma rica lyra a lâmpadas incandescentes que produziu soberbo effeito.

[421] NEEDELL. Op.cit., pp. 102-103

422 A visão negativa dos folhetinistas sobre os atores estrangeiros acontecia, pois, além da exigência de serem bons cantores, na ópera, eles deveriam ter boa qualidade cênica. As críticas eram geralmente dirigidas à não-união das duas qualidades exigidas no palco, como esta, realizada pelo folhetinista do *Correio de Manáos*, sobre a ópera *A Favorita*: "Outro tanto sentimos não poder dizer do Sr. Carlos Lopes, que nos pareceu não conhecer a parte de D. Basílio. (...) nem seu jogo scenico traduziram como o deve ser essa personagem tradiccional, até a gesticulação foi prejudicada por ter elle uma das mãos atrapalhada com um enorme e telhudo chapéo, o qual não sabemos porque, tinha-o na cabeça." Correio de Manáos. Manaus: 11 mar.1893. Apesar de tudo, devemos relembrar que a crítica acima foi feita em um período em que a companhia foi trazida pelo maestro Franco, o qual, como já foi dito, teve dificuldade em levar para Manaus uma ópera de qualidade equivalente aos anos anteriores. Naquele momento, a crítica dos folhetinistas era mais constante e severa.

> (...) Após o espectaculo Lambiase e sua senhora (...) Raphael Machado, Soares e Nogueira, os redactores do "Comercial" e "Imparcial" e a mais outras pessoas que não me recordo os nomes, dirigiram-se para o Estaminet, on'e o Rayol e sua exma família offereceram uma bem arranjada ceia em homenagem a Lambiase.[423]

Aqui percebemos como o artista é prestigiado pela sociedade, ao mesmo tempo em que o cronista fica surpreso com as maravilhas da modernidade expressa na luz elétrica. O Teatro Amazonas na época impressionava por sua constituição física imponente, ainda mais se comparado aos teatros anteriores. Mesmo assim, o estimado artista precisava de espetáculos em seu beneficio para garantir sua sustentabilidade, e o cronista do jornal *O Imparcial* demonstra certa indignação ao observar que ele está submetido a essa situação no meio artístico e social:

> Amanhã temos o beneficio o Lambiase, a quem nos consta que o empresário Tomba só dá uma parte do producto liquido. E deveras lastimavel que seja tão pouco apreciado pela empreza um artista que se sacrifica em prol dos interesses della, tomando encargos que lhe não competem e desempenhando com amor que o publico é testemunha. Enfim esperamos que o publico suppre a falta da empresa concorrendo em massa ao beneficio do sympathico maestro-artista e retribuindo com generosidade os bilhetes passados em seu beneficio. Esperamos não ver um lugar vazio, no Theatro Amazonas. Ao beneficio do Lambiase!![424]

Se por um lado havia certa simpatia do público para com o artista, ainda mais se este fosse estrangeiro, às vezes uma visão negativa da parte do artista para com a platéia não era novidade acontecer. Isso porque, sendo europeus, muitas vezes possuíam uma percepção negativa do público, ainda mais aqueles moradores de uma província distante dos centros civilizatórios, como Manaus.

O folhetinista do jornal *O Caniço* fala exatamente dessa questão, criticando a posição de dois atores: Sr.a Fumagali e Sr.Octaviani. O cronista fala que sua missão não é de apenas elogiar os artistas por serem estrangeiros. Uma prova disso é a censura que realizava sobre esses dois atores, embora, como ele mesmo diz, "ambos viverão da caridade publica", demonstrando o que foi dito, sobre a posição do artista no meio social. "Eles viverão da caridade de nossos bolsos." Todavia foi lido em um jornal italiano, *Il Trovatori,* uma correspondência enviada daqui para a Itália, e, após muitas pesquisas, descobriu-se que aqueles eram os autores da "maldita" carta. Nessa carta, enquanto os respectivos artistas enchiam seus bolsos em Manaus, escreviam que "era-mos uns selvagens, que o nosso clima era o mais epidêmico do mundo e que como apreciadores do lyrico, só nos faltava ir para o

[423] O IMPARCIAL. Manaus: 02 Jul. 1897.
[424] O IMPARCIAL. Manaus: 29 jun.1897.

theatro de arco e flecha para justicarmo talvez nossa criminosa condescendência, tolerava-nos.” [425]

O folhetinista completa que, ao contrário de outros críticos, não ficaria calado diante de tal disparate e da acusação infundada sobre o povo amazonense. O que notamos é que, para os estrangeiros, esse gosto pela ópera por parte dos brasileiros era visto de modo negativo. Fossem nos precários teatros de rudimentar estrutura física, que não conseguiam envolver um empreendimento tão complexo como a ópera, fosse na ânsia da platéia, que pagava ingressos caros para assisti-la. Aqui fica claro que nem os cantores nem os atores estrangeiros viam com bons olhos “esse estranho público”, que, na sua concepção, eram selvagens de terras distantes.

Porém, se o folhetinista conclui que o público não era os “bárbaros que levavam arco e flecha para o teatro”; muitos deles olhavam com reprovação para os espectadores, que estavam longe de possuirem um comportamento refinado e educado como sonhava a elite. Esse é o diferencial do Éden-Theatro: dele há a descrição da platéia, e as fontes proporcionaram inúmeras caracterizações sobre seu ruidoso público.

****

5.2. Óperas, cachorros e foguetes nos palcos no “Éden de Pariz”

Assim como a ópera estava ligada ao lazer culto e aristocrático, ela teve que buscar uma platéia que não se restringisse à nobreza, embora estivesse ligada aos seus costumes. O teatro no século XIX, acompanhando com as transformações sociais ao longo do período, resultou em uma ampliação do público freqüentador das casas de espetáculos ligadas à ópera: as classes médias urbanas.

Embora a cidade de Manaus ainda fosse pequena, com poucas características urbanas e com uma pequena população, os espetáculos de ópera existentes no Éden eram destinados a esse público. As críticas à companhia de Franco, quando ocorriam, eram diplomáticas e educadas. As censuras se voltavam para o público, os folhetinistas ficavam indignados com o comportamento da platéia e a instalação física do Éden, tão precária, para receber as companhias. Talvez, sejam as análises dos folhetinistas dos jornais sobre as

[425] O CANIÇO: Manaus: 13 jun. 1897.

apresentações do Éden que melhor nos informam a respeito do cotidiano e dos lazeres de uma cidade como Manaus, prestes a ter seu espaço modificado pela gestão do então governador Eduardo Ribeiro. Assim, os lazeres noturnos, "começaram" a surgir em fins do século XIX, como é observado no cartaz abaixo:

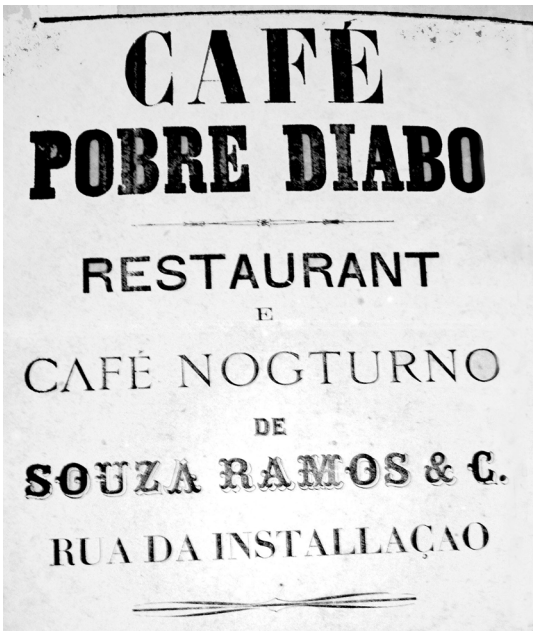


Ilustração 29 - Os lazeres noturnos das cidades modernas começaram a tornar-se comuns em Manaus, em fins do século XIX, aqui um anúncio no Jornal Amazonas, de outubro de 1891, sobre o café nogturno "Pobre Diabo".

Porém, em relação ao "teatro da cidade" as críticas ao uso de foguetes nas estréias dos espetáculos, os cachorros que invadiam o teatro e se sentiam "à vontade" no interior do templo da cultura, a má-educação dos soldados que adoravam ir ao Éden. Tudo isso é descrito pelos folhetinistas, que não escondiam sua reprovação ante o comportamento dos espectadores e tanto faziam alardes e "pateadas" que não foi possível ficarem indiferentes ao seu comportamento:

> Pum!....Pum!....Pum!
> E os incorrigíveis foguetes anunciavam mais uma vez a estréia de uma companhia Lyrica, e o cronista assumindo seu posto, antes de mais nada protesta uma vez mais contra os foguetes. Seja como for, com foguetes ou sem elles, com chuva ou bom tempo, registramos com prazer que se vão regularizando as estações theatrais em Manaus, que o governo parece disposto a auxilial-las annualmente, e enfim que o publico vai se habituando a ópera: pelo menos dava a entender a enchente que invadiu o Éden Theatro em a noite de domingo ultimo.[426]
> (...) Tenho a intima satisfação de comunicar que na estréia da companhia lyrica, o numero de soldados pelos corredores, era tão diminuto que não vale a pena falar n'elles. Deus nos favoreça a ausência deles por toda estação. Tão pouco tivemos o

[426] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 21 fev. 1892.

> desprazer de encontrar d'esta vez cachorro algum, que quizesse entrar em competência com os atores.
> Reunam-se essas vantagens uma illuminação melhor, candieiros pelos corredores, um passadiço a entrada (é verdade que poderia ser um estrado mais largo e não uma simples tabua) por causa da lama, e estas graduaes conquistas no caminho da commodidade e do bom gosto, mais uns cabidezinhos com que favoreçam os espectadores dos camarotes, para dependurarem suas capas e seos chapéos, mas um pouco de cuidado e de decência na distruibuição da água e confessaremos que a cousa vae cada vez melhor.
> E assim nossa satisfação seria completa, mas como não ha felicidade sem nuvem, os diabos das bombas vieram a um tempo contender-nos com os nervos e com as nossas idéias de progresso e de civilização.
> Voltamo-nos para o governo, que é a suprema força, a ultima ratio, e a elle que subvenciona, a elle que contracta, pedimos-lhe por tudo quanto há de mais sagrado, que seja proibhido em clausula expressa, terminantemente, inilludivel-o foguete a porta do theatro lyrico.[427]

Esse trecho descreve bem as características dos freqüentadores do Éden. Embora as temporadas líricas fossem de boa qualidade, os freqüentadores nem sempre conseguiam corresponder ao refinamento de tal espetáculo. Os preços do ingresso do teatro eram relativamente acessíveis aos padrões econômicos manauenses, e as classes medianas tinham acesso às óperas. Isso fica evidente não só devido aos anúncios dos jornais, mas também com a transcrição do periódico *O Gutenberg,* que veremos adiante. Sendo um jornal operário, demonstrava que a freqüência ao Éden por classes populares ocorria nesse período.[428]

No próprio jornal *Commercio do Amazonas*, há a descrição da necessidade de se abaixarem os preços dos bilhetes no Éden; os lugares da platéia superior ficariam reduzidos a 3$000 réis. Essa redução do preço era para que um maior número de pessoas pudesse ter contato com a ópera. "É de crer que essa resolução, pondo o teatro ao alcance de maior numero de pessoas, que talvez não pudessem ir lá pela carestia dos preços, contribua para augmentar a concorrência aos espectaculos da companhia Lyrica."[429]

Embora Manaus ainda fosse uma cidade pequena, já demonstrava algumas mudanças em suas atividades noturnas e aparentemente estava mais movimentada. Por isso, nesta transcrição, embora longa, fica claro como era a vida noturna de uma cidade prestes a sofrer mudanças em sua topografia e em seus costumes:

> Pelo Theatro
> A's 8 horas da noite de domingo passado, deu-me na veneta de por todos os meios de ir dar um passeio no Éden Teatro.
> Viro e reviro o bahu velho, e encontro 3$000 magros que lá existiam meto-me no velho frak e pus-me a caminho em direcção ao Éden.

[427] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 21 dez.1892.
[428] Os preços das récitas de avulsas variavam em torno de 10% a 20% mais do que os espetáculos de assinatura. Os bilhetes podiam ser comparados na Casa Havaneza (camarotes de 1 a 15$000 réis e de 20$000 réis, com direito a cinco entradas) e na Tabacaria 22 (cadeiras superiores a 4$000 réis e gerais a 2$000 réis). PASCÓA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus* .Manaus: Editora Valer, 1999, p.57.
[429] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 28 dez.1890.

> No salão do Hotel do Commércio encontro-me com R. Vasconcelos, l.Vieira e F. Medeiros (...) discutiam sobre o imposto em ouro, sobre o congresso, e a criação de um club topográfico e finalmente como remato a tudo isto estavam bebendo bons copos de fria cerveja.
> Avistando-os senti vontade de quem não quer querendo, tomar parte também na animada discussão que sustentavam (e na cerveja tambem) quando a campainha do Éden annunciou que ia começar a representação do espetáculo que havia sido annunciado.
> Eu que tinha ido com vontade de entrar, comprei o meu bilhete e misturei-me com as pessoas que passavam do Hotel do Commercio para o Éden.
> Entrei, tomei o lugar na primeira fila e esperei... esperei... que já estava resolvido a perder os meus... 3$000 e ir dormir sossegadamente, quando se fez ouvir um segundo toque de campainha.
> Tocou a musica suspendeu o panno e começou a ser representado o Inimigo das Mulheres. (...)
> Apezar de não estar acostumado com essas cousas, peço licença e vou externar minha opinião:
> Cá no meu fraco pensar estiveram M. D Rosalia, Ficarra e Madureira, acima de todos os meus elogios.
> Figueiredo e Amália estiveram assim-assim.
> Júlio também esteve regular, porém tem um defeito que passa: troca v por b e b por er.
> Do 1º para o 2º acto houve uma tremenda pateada e como sou bastante curioso perguntei ao meu vizinho quem era esse *elogiado.*
> – Oh! Não sabes quem? levanta-te e olha para o camarote número 12. Já vistes? E o Q. A que esta sentado no camarote e conserva o chapéo na cabeça.
> Eu "sympathiso" deveras com o Q. A e sabendo que elle estava sendo pateado, senti um estremecimento percorrer meu corpo como se tivessem applicado uma dessas descargas elétcricas, que hoje se empregam nas guilhotinas da bella e encantadora França (...) quizera eu (...) a coragem de Jack Estripador, mas como não sou nada disso contive-me e... engoli a raiva.
> Tocou a musica pela terceira vez, e appareceu a gentil figura de Miss (?) Rosália que vinha cantar pela primeira vez em Manáos *o Gato Preto*.
> Cantou, cantou e pediram *bis* e mais *bis*, e finalmente ouviu-se um *fri-fri-fri* que muito me amedrontou porque falo com franqueza, depois de haverem quebrado um cabeça lá no Éden, quando ouço estes apitos sinto uns arrepios de cabello.
> Ah! meus queridos leitores não lhes conto nada: uns indivíduos, creio que já por prevenção, começaram a bater com os pés no assoalho, que foi um barulho infernal. (...) Eu para me ver livre de tanta zoada tive que metter os dois dedos indicadores nos ouvidos que só os despreguei quando os espectadores já se estavam retirando. (...) Serenou os espíritos, foram tomar suas cervejas e voltaram para assistir a representação da interessante e jocosa comédia o *doutor purgante*.
> Rosalia Santos e Figueiredo satisfazeram s*atisfatoriamente* seus papéis. Sobre a musica não falo porque pouco ou nada compreendo.
> O espectaculo terminou as 12 horas.
> Já não era tempo: n'um camarote já bocejavam a toda força. Eu também já dava meus bocejosinhos (...) Não foi um domingo dos peores, mas...poderia ser melhor.
> LÉO.[430]

Percebemos, de modo geral, como era o cotidiano do teatro na cidade: um importante ponto de encontro para a população e como esta se portava de modo completamente "à vontade". A fonte é preciosa, visto que ela relata, em um dos poucos momentos, a visão diferenciada de um folhetinista que não pertencia a uma elite formada, como era o caso dos cronistas profissionais existentes nos jornais oficiais.

[430] O GUTENBERG. Manaus: 15 nov. 1891.

Ele descreve sem rodeios seu cotidiano noturno, que incluía sua ida ao teatro, demonstrando que o templo da cultura não era apenas um local onde se assistia somente às óperas. Além disso, nosso atento espectador relata sua opinião sobre a referida peça, reclama a presença de outro espectador não-querido, mas que chamava a atenção do público e que provavelmente estava presente para efetivar o reboliço que causou entre a platéia. Por fim, fala das brigas que eram comuns ocorrerem no teatro, ficando claro que era ali que as desavenças efetivadas dentro do espaço teatral eram resolvidas, visto que nosso próprio narrador se controlou perante seu "inimigo".

Além disso, notamos ainda o caráter, às vezes mambembe, dos grupos teatrais, característica que se perpetuou no Éden, pois um ator que trocava as letras, ou melhor, que era fanho, é algo inconcebível atualmente. Porém, nosso narrador parecia não se importar e provavelmente o restante do público possuía a mesma opinião. Percebemos também que a demora na apresentação da peça não era restrita às companhias do lírico, que apresentavam como "desculpa" os pesados e elaborados cenários para se atrasarem. Reconhece que nada ou muito pouco compreende de música; por isso, para ele a execução da orquestra era indiferente, mas se isso não lhe chamava atenção era porque a música lhe parecia conveniente.

Fora isso, notamos que ele ia com seu "velho frak", isto é, o cronista vestia-se de acordo com a *importante ocasião*. Mesmo sendo considerado um teatro popular, nosso narrador não estava tão acostumado a esse tipo de lazer, pois o "frak" estava no fundo do baú, guardado junto à poeira. Somado a isso, verificamos o preço do ingresso, que era barato, haja vista que ele precisava apenas de "magros 3000" para comprar o ingresso. Ele tomava cerveja, conversava com amigos em um bar, dirigia-se ao teatro, mudanças evidentes na pacata Manaus, que, um pouco antes do advento da República, já ensaiava transformações em sua vida noturna. Havia juntamente com o teatro, bailes dançantes e carnavais, passeios nas praças, festas religiosas, como a de São Sebastião e São João, e novenas de São Pedro.

Parece que o domingo era um dos dias preferidos pelos habitantes de Manaus para se entregarem à diversão. Pelo menos esse foi novamente o dia escolhido pelos jornais, que relatavam os divertimentos noturnos descritos em "uma noite de domingo na folia".[431] Nessa descrição nosso narrador analisa sua empreitada em um domingo noturno. Inicialmente foi para o adro da Matriz tirar a sorte do 22 com um chinês que se abanava com um leque. Depois foi ao teatro e ouviu *Rigoletto*, de Verdi, e mais tarde foi à casa de um amigo que,

[431] DIÁRIO DE MANÁOS, 14 Junh. 1892. apud. PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999, p.79.

além de se fartar com um leitão assado, dançou polcas e valsas. Ele acordou na segunda-feira com ressaca da noitada anterior e tirou as suas impressões sobre o Éden. Verificou que a sala estava cada vez mais escura e que o costume de muitos espectadores entrarem depois de iniciadas as apresentações continuava inalterado, demonstrando que não só as companhias se atrasavam, mas também o público. Além disso, a entrada de cachorros continuava persistente no interior do Éden:

> 1 preto que sacudia sossegadamente as suas pulgas às pernas dos circunstantes; um cinzento e felpudo muito bem-educado, pois conserva-se quietinho. E um branco que soltou um expressivo gemido em si bemol no meio da ária da senhora Bosi.[432]

Aliás, a entrada de cachorros do Éden era corriqueira; se eles não ingressavam de surpresa em tão nobre recinto, isso acontecia pelas mãos dos próprios freqüentadores, que os levavam no colo para participarem do espetáculo. Parece que o público gostava de sua presença, que, de tão costumeira, um cronista de jornal perguntou: Porque não cobrar ingressos dos cães? Já que seus donos insistem em levá-los? Já que os bichanos eram assim tão amigos de seus donos, é natural quando se leva um amigo a um local de lazer que este compre seu ingresso.[433] A entrada de cães no interior do Éden causava desconforto aos olhos da elite, que queria um Teatro Lyrico refinado à altura para receber as óperas. Mas os animais estavam lá para demonstrar que esse ideal tão desejado estava longe de ser atingido ao competirem, junto com os cantores, trechos refinados de óperas. Sua entrada demonstrava também que os funcionários do Éden não estavam preparados para gerenciar as atividades básicas de um teatro ou talvez que o Éden nem tivesse funcionários específicos para guardar sua entrada. Além disso, a presença dos cães verificava que a topografia urbana da cidade ainda era precária, pois havia animais que andavam em suas ruas. Em uma cidade civilizada, organizada aos moldes modernizantes, com luz elétrica, bondes, etc., não haveria cães vadios. Dessa forma, esses animais, ao cantarem junto com os cantores de ópera, só vinham despertar aquela elite de seu sonho dourado de progresso e civilização:

> "Bem contra-gosto pedimos a autoridade que preside aos espectaculos, ordens determinantes aos porteiros de modo que os cães não continuem a fazer-se representar no Éden-theatro, estabelecendo duettos com os cantores como aconteceu no 2 ato de Rigolleto."[434]

Por outro lado, essa própria elite representada pelos folhetinistas que reclamavam da presença dos cachorros e dos soldados no Éden assumia posição contrária caso eles

[432] DIÁRIO DE MANÁOS 14 de Jun. 1892. apud. PÁSCOA, Márcio.*Cronologia Lirica de Manaus*.Manaus: Editora Valer, 1999, p.79.
[433] DIÁRIO DE MANÁOS, 14 de Jun. 1892. apud. PASCÓA. *Op.cit*., p.76.
[434] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 14 jun.1892.

sumissem do teatro; sentia-se até a falta de sua assiduidade. Já que sua presença estava misturada à própria existência do teatro. Se eles não apareciam, era motivo de preocupação, demonstrando que o Éden estava mesmo abandonado pela população de Manaus, o que era pior, pois significava que o público estava cansado de óperas, e isso não poderia acontecer:

> Sentimos saudades dos soldados e dos cães, eles ao menos em sua predileção pela ópera povoariam aquela sala e aqueles corredores desertos. (...) que se facultem os lugares vagos á toda militância e cachorrada e mais quanto bicharoco tenha. Que entrem que assentem que se repoltreiem, que escarrem, conversem, arrastem os pés, ladrem Wagner, uivem Donizetti, miem Verdi, mas encham o theatro já que o publico foge de lá. (...)[435]

Os cães se tornaram personagens secundários nessa trama. Até sua entrada no Teatro Amazonas continuava acontecendo, e, ao olharmos para o antecessor do famoso teatro, compreendemos por que isso ocorria. O acesso de animais ao Éden, fosse por modos escusos ou não, era tão comum que futuramente os funcionários do Teatro Amazonas não perceberiam que tais bichanos ingressavam pelos corredores da suntuosa casa da cultura. Além disso, nos periódicos percebemos que a andança de cães vadios pela cidade de Manaus era comum.[436] Assim, se não houvesse um controle nos salões do famoso Teatro, os cachorros corriam pelos corredores e pelas pernas dos espectadores, com uivos e latidos, para aumentar a barulheira feita pelos cantores.[437]

Se, por um lado, o teatro era considerado como local de educação e moralidade, no qual não era permitida a prática de certos atos, como falar alto e não estar devidamente trajado, este espaço dificilmente poderia conseguir atingir seu objetivo maior de educar a platéia. Pois não havia o costume no rigor do comportamento. Em um dos jornais da cidade, o cronista reclama dos atos imorais dos freqüentadores e descreve ações e palavras indecentes advindas do público, que, só por ter pago a entrada, não teria o direito de agir com bem entendesse. O teatro lírico, como era considerado o Éden, era o local mais nobre e civilizado existente na cidade como modo de entretenimento culto. Exigia-se: "esmero no trajar e gravidade e circumspecção do comportamento de quem o freqüenta". Mas, mesmo assim, as

---

[435] Diário de Manáos, apud. PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999, p.91.

[436] "As reclamações que nos chegam agora são da rua São José Paranaguá em qual os moradores são victimas da privação da família pôr a cabeça à janella, devido aos quadros vivos que fazem corar a mais vil das mensalinas que ali diariamente são representados pela matilha sem dono que a infesta. São dessa rua as reclamações que nos chegam a nós, no entanto fazemol-a do povo, porquanto a providencia tomada em nada diminuio a cachorrada que vaga pelo perímetro da capital, e agora pelo verão, é necessário desterral-a, pois é que a sua épocha de cio." JORNAL AMAZONAS. Manaus: 09 agos. 1900.

[437] MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. VoII. Manaus: Governo do Amazonas, 1965/1966, p. 368.

pessoas que o freqüentavam pareciam não compreender essa finalidade tão nobre do teatro lírico:

> Mesmo em algumas outras capitaes do Brazil seria hoje motivo para grande reparo ver-se na platéa, nas cadeiras e camarotes de um theatro, onde trabalhasse uma companhia lyrica, espectadores que fumassem, mesmo no intervallo da representação, ou que, conversando em altas vozes, dirigindo pilherias à direita e à esquerda, rindo-se ou fazendo barulho por qualquer modo, pertubassem o espectaculo, e não permitissem aos outros ouvir bem, nem a orchestra, nem os cantores.
> Quem assim procedesse ahi, seria immediatamente o alvo da attenção geral e ou conter-se-hia immediatamente ao pezo do desagrado e da reprovação publica (...). Não queremos dizer com isto que receitamos da parte do nosso publico a pratica de tudo isto que condemnamos, durante a estação lyrica que começa hoje no Éden-theatro. Fazemos a devida justiça a civilisação a aos costumes da nossa população, para não suppo-la capaz na sua generalidade de actos, que tanto destoarão de uma e de outros.[438]

Aqui o folhetinista primeiro reconhece que, em outras cidades, havia o mau uso do espaço teatral; as pessoas faziam barulho, conversavam, fumavam em um ambiente fechado. Nosso narrador, com receio de que o público amazonense fizesse o mesmo ou com temor de que esse comportamento se repetisse, advertiu a platéia do Éden, que, na estréia da temporada do maestro Franco, em 1890, se comportasse decentemente no templo da cultura.

E, como templo da cultura, o Éden trazia novidades – a formação de livretos era uma delas –, o folhetinista do jornal *Commercio do Amazonas* comenta satisfeito que, na estréia de *A Favorita*: "Havia livretos com antecedência, para que os freqüentadores do theatro fiquem conhecendo o enredo das peças que querem ouvir". Porém, por outro lado, com um pouco de indignação e, ao mesmo tempo, com uma dose de deboche, ele analisa que nos palcos havia a existência de um artista-bebê que causava incômodo ao chorar estridentemente e assim descreve: "Outra novidade a revelação d'um artista ainda em cueiros, na pessoa de uma criança de mama, que no melhor das scenas, mettia a nota estridente da sua gargantisinha desejosa de leite". Completa que alguém no camarote exclamava "está ali está um tenor" e verifica que, enquanto ele não é um tenor, "que fique em casa para que a platéa possa assistir o espectaculo em paz."[439]

---

[438] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 16 dez. 1890.
A falta de educação do público do Éden é questão comum entre os folhetinistas, havendo várias citações: "Aproveitamos o espaço que nos resta para dirigirmos um pedido aos espectadores, que durante os intervallos ausentam-se da sala e só entram quando tem o panno subido e recomeçado a representação, não obstante os repetidos avisos da competente sineta, chamando-os aos postos. Não lhes pedimos senão que, de uma vez deixem-se ficar nos seos lugares, e experimentem quanto é desagradavel as passadas dos outros, entrando em tropel, quando se está cantando". COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 27 dez.1890.

[439] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 1891.
Novamente no *Commercio do Amazonas*, o folhetinista reclama da presença de bebês no teatro: "é o caso que uma voz infantil traductora da zanga de um róseo bebé que tomava parte na communidade dos *dilletanti* (...) concitamos a sociedade manauense a auxiliar o Sr. Joaquim Franco freqüentando numerosa e assiduamente o

O que se percebeu com essas transcrições é que o Éden: possuía uma luz precária na sala de espetáculos; dava liberdade excessiva aos freqüentadores, que levavam cachorros ao teatro e chegavam atrasados e insistiam em fumar; tinha companhias que também se atrasavam na abertura das representações. Existia também o uso de foguetes na porta de um teatro lírico. E para completar não havia um controle por parte da administração do teatro que pudesse coibir tais atitudes, como ocorreria mais tarde no rígido regulamento do Teatro Amazonas.[440]

Em relação às apresentações do Éden, podemos nos focar naquelas que não eram apenas "o Lyrico". No jornal *O Gutenberg*, há outra passagem sobre um estranho espetáculo intitulado: *Um burro que toca violoncelo:*

> O Éden-Theatre, de Pariz,
> Apresentou ultimamente uma verdadeira notabilidade musical e denominada Os Moroself anunciou-se uma *troupe* composta de duas mulheres, três homens e um burro, sendo este a notabilidade em questão. Gravemente sentado n'uma cadeira, o animal segura um violoncelo tal qual poderia fazer um professor d'aquella espécie de instrumentos e excecuta nelle, com extraordinario assombro da parte do auditório, e com inteira correção a Ave Maria Gonnod. Falta saber, porém, se é o burro que, com efeito executa aquela musica deliciosa ou se o público passa por uma engraçada mistificão.
> N'este caso a illusão ainda assim é completa, pois o animal marca o compasso com a cabeça como se realmente comprhendesse a musica e a estivesse executando (...)[441]

Mesmo com esta estranha e aparentemente simplória apresentação aos nossos olhos atuais, o Éden era chamado de *Éden de Pariz*, numa clara referência à capital francesa, considerada o ápice do desenvolvimento cultural e artístico da época.

Para descobrir que tipo de espetáculo era *Um Burro que tocava Violoncelo*, devemos levar em consideração que talvez fosse uma apresentação ou de autômatos ou de bonecos articulados. Todos os dois tipos de espetáculos existiam desde a Antiguidade; a diferença é que os bonecos articulados têm origem na movimentação indireta ou direta da mão humana e podem ser fantoches de fios ou as marionetes de luvas, além de ventriculismo.[442] Já os autômatos ganharam mais destaque no século XVII e com o advento do iluminismo. No mundo do entretenimento, eram máquinas que imitavam animais ou

---

Éden, porém deixando os espíritos infantis entregues as preoccupações e ao pesado sonno da sua edade". COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 14 jun. 1892.

[440] Márcio Páscoa cita o nome de um "famoso" folhetinista do *Diário de Manáos,* que foi um dos maiores incentivadores da ópera na cidade, conhecido pelo nome de Binocolini. Ele critica a estrutura física do Éden, que, de tão escuro, era impossível levar um binóculo, já que se via só penumbra e "uma dama perderia seu tempo se arrumando já que as vestes não podem ser observadas." PASCÓA, Márcio. *Cronologia Lirica de Manaus*.Manaus: Editora Valer, 1999., pp.89- 90.

[441] O GUTENBERG. Manaus: 1 mai. 1892.

[442] BITTENCOURT. *Op.cit.*, pp. 276-277.

humanos na articulação de movimentos, tornando-se, com o tempo, preciosidades, brinquedos, transformando-se em mecanismos divertidos.[443] Cada um dos seres artificiais realizados no século XVIII e XIX, representavam geralmente uma peça única, e era conseqüência de um longo e fastidioso trabalho de elaboração. Mas, o resultado ficava impressionante: numerosos andróides, muitas vezes, bastante complexos realizavam funções bem reais. Os animais artificiais eram os preferidos entre os criadores de autômatos que nascidos, desta filosofia, tinham um comportamento que imitava, quase perfeitamente, o mundo real: pavões, insetos, cães, cisnes, rãs, elefantes, e patos constituíam, entre outros, o mundo dos autômatos. Grande parte dos realizadores de autômatos no século XIX, eram mágicos. Nesse período, esse tipo de espetáculo tornou-se comum, como para demonstrar o valor inventivo da técnica e do maquinário.[444]

Tanto que, em outro momento, no *Jornal Amazonas* há referência a um espetáculo sobre uma exposição de outro maquinário: "o Phonografo das ondinas da organina celeste chibouville", ou "a maquina que falla!", trazia novidade para a cidade, causando sensação entre os habitantes da capital.[445] Como descrito na ilustração 30.

Mas, voltando à estréia do "burro que toca violoncelo", talvez o espetáculo fosse alguma pessoa fantasiada, o que é possível, pois, de acordo com o cronista, o animal tocava divinamente. Entretanto, o que mais chama a atenção é o folhetinista, que, mesmo pertencendo a um jornal operário, era uma pessoa que possuía o mínimo de estudo. Mesmo assim, ficava com dúvida se aquilo era uma *engraçada mistificação*, como ele mesmo diz, ou se realmente não era o "*burro que, com efeito, não executa aquela musica deliciosa*."

Assim fica claro que não só de óperas vivia Manaus da época, e o palco do Éden não era agraciado apenas por temporadas líricas. Infelizmente, as peças teatrais do Éden ficaram perdidas nas fontes, pois no mesmo jornal há o anúncio da peça *Santa Isabel Rainha de Portugal*, "que na sua última apresentação foi muitíssimo aplaudida da nossa platéa." [446]

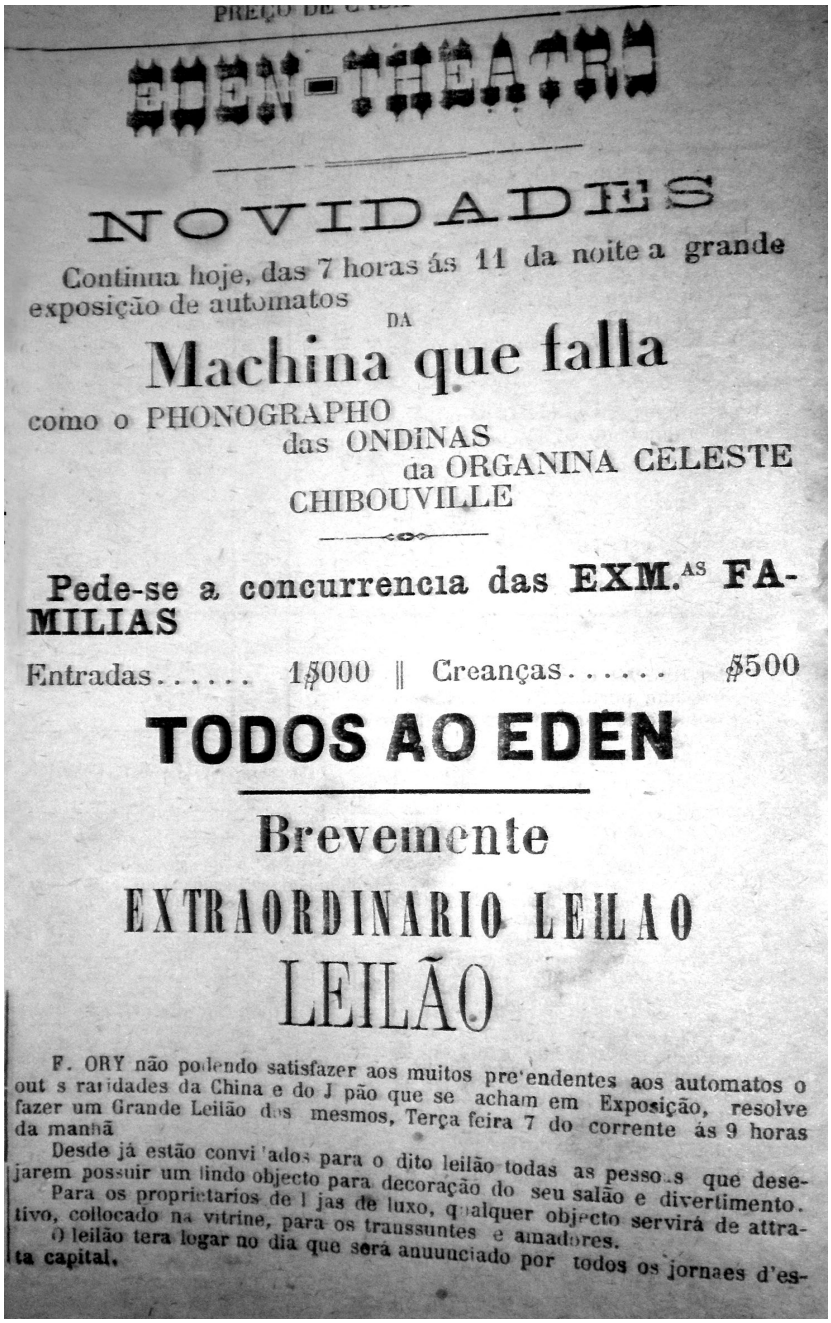
---

[443] LOSANO. Mario G. *Histórias de Autômatos*. *Da Grécia Antiga a Belle Époque*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. p.8-10. O gosto pelo maquinário era tão evidente que os espetáculos dessa natureza eram também apresentados em outros locais que não o teatro, como no Salão do Pingarilho que no dia 25 de novembro de 1877 realizou: "Grande e extraordinário espectaculo pela celebre companhia de bonecos, com exposição de variadas vistas ópticas pela maquina stereoptica a luz electrica". AMAZONAS. Manaus: 25 nov. 1877.

[444] www.automates-anciens.com/automatos-caixas/musica/caixas.automatos/htm.4k. acessado em 23/03/2008. No livro de Ézio Bitencourt, o autor descreve que no Rio Grande do Sul, houve a apresentação da companhia Automática de Instrução *Recreio e Viagem de Júlio Verne*. Vinda da Europa, ela fez grande sucesso com a apresentação do espetáculo "Os Bonecos Automáticos" que encenaram várias peças como 'A Volta ao mundo em 80 dias". BITENCOURT, op.cit., p.277.

[445] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 04 fev. 1893.

[446] O GUTENBERG. Manaus: 1 mai. 1892.



EDEN-THEATRO

NOVIDADES

Continua hoje, das 7 horas ás 11 da noite a grande exposição de automatos

DA

Machina que falla

como o PHONOGRAPHO
das ONDINAS
da ORGANINA CELESTE
CHIBOUVILLE

Pede-se a concurrencia das EXM.AS FAMILIAS

Entradas..... 1$000 || Creanças..... $500

TODOS AO EDEN

Brevemente

EXTRAORDINARIO LEILAO

LEILÃO

F. ORY não podendo satisfazer aos muitos pretendentes aos automatos o outras raridades da China e do Japão que se acham em Exposição, resolve fazer um Grande Leilão dos mesmos, Terça feira 7 do corrente ás 9 horas da manhã

Desde já estão convidados para o dito leilão todas as pessoas que desejarem possuir um lindo objecto para decoração do seu salão e divertimento.

Para os proprietarios de lojas de luxo, qualquer objecto servirá de attractivo, collocado na vitrine, para os transsuntes e amadores.

O leilão tera logar no dia que será anuunciado por todos os jornaes d'esta capital.

Ilustração 30- Jornal Amazonas: Manaus, 04/02/1893. Percebe-se que há o leilão de autômatos para a distração das famílias amazonenses.

Esse era basicamente o público que compunha o Éden. Esse teatro existiu até o final do século XIX. Depois ele foi reformado e se transformou no El-Dorado. O teatro El-Dorado não faz parte de nossos objetivos no trabalho, mesmo porque ele já pertence ao início do século XX. Tanto o Éden quanto o El-Dorado tornam-se teatros menores, de freqüência claramente mais popular, se comparados ao Teatro Amazonas, que tomou para si todas as atenções. Todavia, podemos apenas oferecer algumas informações sobre esse teatro. O que chamava a atenção no El-Dorado, além dos espetáculos de equilibrismo, eram as "dançarinas"

que lá se apresentavam, diferenciando-se dos teatros anteriores, observado no cartaz abaixo. O caráter familiar foi quase esquecido no El-Dorado, se destacarmos como fonte de pesquisa os pequenos jornais, já que os periódicos oficiais quase não fornecem informação sobre essa casa de espetáculo e, quando o fazem, é de maneira descritiva. Dessa forma, se olharmos para o jornal *O Holofote,* assim está escrito:

> (...) Não poupam sacrifícios nem trabalhos os emprezarios deste útil centro de diversões. As conhecidas artistas Izolina Santori e Elvira continuam a fazer grandes sucessos (...) parece que, pelo gosto dos "habitués" só vinham ao palco essas duas artistas mesmo porque são ellas quem fazem as delicias do palco. (...)[447]
> (...) A symphronia Maria Prophira da Pensão da Mulata, dedicou-se ultimamente ao vicio da embriaguez, uma noite dessas, estava no El-Dorado, em um camarote dando palmas a torto e a direito, uma das vezes jogou uma nota de 5$000. Porém, a cançonetista não a ligou importancia a tal bicha. (...)[448]
> (...) Olá, amigo, tu por aqui, que andas fazendo estas horas, disse me elle, tirando um lenço de donzella viúva do bolso do colete. Ando estirando os nervos e dando que faser a negrada miúda que se encommodam com minha vida de bohemio. Pois bem, vamos ao *El-Dorado* apreciar as dansarinas das 10 horas da noite em diante, sim meu amigo: pois não com muito gosto, e la fomos ao *El-Dorado*.[449]



Ilustração 31 – Jornal Amazonas: Manaus, 10/02/1906.

A linguagem do jornal chama atenção, mas devemos lembrar que *O Holofote*, ao contrário dos jornais citados anteriormente, como *Correio de Manáos* ou *O Amazonas*, faziam parte de uma imprensa fora do âmbito oficial. Esses pequenos jornais possuíam características humorísticas e populares, em que a irreverência e o linguajar chulo e preconceituoso

[447] O HOLOFOTE. Manaus: 03 dez.1905
[448] O HOLOFOTE. Manaus: 05 out.1905.
[449] O HOLOFOTE. Manaus: 30 jul. 1905.

compunham a sua feição. No Amazonas, principalmente na cidade de Manaus, de acordo com a historiadora Maria Luiza Ugarte Pinheiro, os jornais menores, de pouca circulação, foi o único discurso dissonante permitido, contradizendo a fala oficial. Por isso, a descrição desses pequenos jornais seria importante, mas infelizmente não puderam compor o restante do trabalho, pois sua existência é observada apenas em fins do século XIX e principalmente XX.[450]

Pouco tempo depois, cerca de dez anos, principalmente na gestão de Eduardo Ribeiro, a cidade de Manaus iria se modificar drasticamente. Alguns viajantes a comparavam com São Paulo, por seu cosmopolitismo, por seu progresso vertiginoso, pelas obras municipais, por seu comércio, por sua agitada vida noturna. Muitos acreditavam que essa movimentação, os lazeres mundanos, ocorria nem tanto pelos amazonenses, mas porque a cidade abrangia vários elementos nacionais e estrangeiros: maranhenses, cearenses, rio-grandenses-do-norte, além de italianos, norte-americanos e portugueses.

Para cumprir as modificações urbanas dessa "nova urbe", era necessário que se construísse finalmente um teatro público para a cidade de Manaus. Era preciso que o Estado tomasse para si a responsabilidade de gerir um verdadeiro templo da cultura expresso no teatro. Surgiu assim o Teatro Amazonas, que, se comparado ao singelo Teatro de Palha, que foi construído há menos de quatro décadas, traduzia de maneira ostentativa o ideal civilizatório de uma parcela da sociedade amazonense.

****

5.3 O "triunfo" da modernidade: o Teatro Amazonas.

Apesar da sua relevância para vida cultural de Manaus e de muitas particularidades e continuidades que o relacionam aos chamados "teatrinhos" que antecederam a famosa Casa de Ópera, o Teatro Amazonas não é o destaque deste trabalho. Assim, nesta parte, faz-se apenas uma breve abordagem de sua trajetória, tendo em vista que o final de sua construção é datado em dezembro de 1896, período ainda incluso na delimitação desta pesquisa que trata do estudo dos teatros do século XIX, como o Variedade Comica ou o Éden.

[450] PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas (1880-1920).* Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo-PUC, 2001, pp.176,183.

Há obras importantes já escritas sobre o Teatro Amazonas como o livro, de Mario Ypiranga, *Teatro Amazonas*. Neste, o autor descreve minuciosamente a construção do teatro baseado em jornais e documentos da época. Márcio Páscoa, em *Cronologia Lírica de Manaus,* se dedica às apresentações de óperas e operetas efetivadas no teatro durante o período áureo da produção gumífera, em trabalho também minucioso e detalhista. A *Arquitetura Eclética em Manaus,* de Otoni Mesquita, analisa a arquitetura do edifício em todos seus pormenores, assim como outras construções realizadas no mesmo período na cidade de Manaus. Porém, principalmente em sua tese de doutorado, realizada na UFF, em 2005, *La Belle Vitrine: o mito do progresso na refundação da cidade de Manaus* (1890/1900), o pesquisador dá cunho historiográfico ao tema sobre a urbanização da cidade em fins do século XIX e início do XX. Já a tese de doutorado de Anna Maria Daou em *A Cidade o Teatro, e o Paiz das Seringueiras,* efetivada pela PUC, em 1998, é uma pesquisa que realiza uma análise antropológica não somente do teatro, mas da elite da época da borracha, observando o processo civilizador da sociedade amazonense. Existem ainda trabalhos que identificam indiretamente o assunto, como o livro de Edinéia Mascarenhas Dias, *Ilusão do Fausto,* que retrata a urbanização de Manaus durante o período estudado.

Mesmo assim, há questões sobre a famosa casa de ópera que não foram abordadas pelos estudos mencionados, como: alguns tipos de representações teatrais que ali ocorriam, o comportamento do público e dos funcionários, a "concorrência" com os circos, entre outros eventos culturais. Otoni Mesquita, avalia as questões políticas que favoreceram ao então governador do Estado, Eduardo Ribeiro, a transformar a pacata e praticamente campestre cidade de Manaus em uma cidade urbanizada. Como o período da construção do Teatro Amazonas corresponde ao auge da produção da borracha, aponta que a entrada de recursos financeiros provenientes da produção do látex foi um dos motivos principais para acontecer reforma urbana da cidade e a construção do Teatro Amazonas. Desta forma, o momento descrito relaciona-se com o desenvolvimento econômico da região.[451]

Para tornar a cidade mais atrativa aos investimentos de capitais, era necessário que ela fosse integrada em um discurso de modernização típico do século XIX e início do XX que incluía uma reforma urbana e arquitetônica. Assim, o projeto de modernização urbana relacionava-se apenas aos interesses da elite local, enquanto a maior parte da população ficava

[451] MESQUITA, Otoni Moreira de. *La Belle Vitrine: O Mito do Progresso na Refundação da Cidade de Manaus. (1890-1900)*. Tese de doutorado em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense. 2005.

à margem das mudanças do conforto urbano como a eletricidade, a água encanada, o transporte urbano. O Estado promovia o disciplinamento moral das formas de lazer da população, proibindo jogos, ou banhos em igarapés, padronizando traçados de ruas e avenidas, abrangendo também políticas higienistas das moradias (principalmente dos trabalhadores). A partir destas reformas urbanas e de suas formas de controle, pretendia-se criar um sujeito único, educado, civilizado, rejeitando-se tudo o que não era tratável (anormalidades, doenças, desvios). Mas dentro deste espaço de imposição realizado pelo Estado, não cessou de ocorrer efeitos contrários aos visados pelas autoridades, pois os usuários do espaço urbano continuaram por reformular, muitas vezes, a ordem vigente, reeditando, astuciosamente, as formas de viver, o lazer e os espaços da cidade no processo de civilizar, de transformar a cidade do velho para o novo, que o Teatro Aamazonas se insere neste contexto, destacando ainda mais as diferenças sociais, culturais, trazendo um pouco da cultura européia à cidade.

A construção de um teatro era um processo inevitável, não só por causa do crescimento da cidade, mas também porque a formação de teatros nas cidades brasileiras tornou-se um meio pelo qual a sociedade em "formação" buscava atingir a chamada civilização. Neste contexto, deve-se observar as controvérsias que surgem sobre a necessidade de um teatro público na cidade de Manaus e, conseqüentemente, sobre a responsabilidade do Estado para a sua construção. No entanto, questionava-se sobre os gastos e o tamanho que este novo teatro deveria possuir. Alguns projetos para a formação de um teatro público, principalmente aqueles mais onerosos eram descartados. Afirmava-se que era desnecessária a construção de um edifício tão grandioso, mesmo porque os recursos provinciais ainda não eram tão satisfatórios nesse período. Como fica claro na fala do presidente José Jansen Ferreira Junior realizada em 25 de Março de 1885:

> As circunstancias da provincia não permittem e tão cêdo provavelmente, não permitirão que ellas sejão feitas conforme o plano adoptado, que dará á provincia, por avultada somma, um edificio para theatro muito maior do que o necessario á população d'esta cidade e á que possa ter dentro de muitos annos; notando-se que grande será a despeza a fazer por parte da empreza que pretender utilizar-se de tal edificio depois de concluído (...)[452].

Entretanto, a construção do teatro público em Manaus iniciou-se, efetivamente, em 1881, num projeto que se arrastou por anos, primeiro por falta de recursos financeiros, já que se idealizava um grandioso teatro. De acordo com as falas da Assembléia, ou dos

[452] Falla dirigida a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 25 de Março de 1885 pelo presidente José Jansen Ferreira Junior.

governadores da província, verifica-se que a cidade crescia, juntamente com a população, fazendo-se a necessário outro teatro fora o Éden, que já se tornava pequeno para abrigar a população e as companhias de ópera.

As discussões sobre a construção do tão sonhado teatro de alvenaria fica mais evidente nos anais da Assembléia. Ali se verifica que os deputados não conseguiam entrar em um acordo sobre o quanto era necessário para construir um edifício: 60 contos, 120 contos, 300 contos? Alguns defendiam os valores mais elevados afirmando que era necessária a edificação de um prédio que durasse pelo menos trinta anos e que fosse grande o bastante para satisfazer as necessidades culturais do povo amazonense, visto que nos últimos espetáculos as pessoas brigavam por cadeiras e camarotes no antigo Éden. Outros achavam desnecessário um empreendimento tão custoso, e afirmavam: ficava evidente que, pelo valor defendido, aquilo não seria apenas um teatro, mas um templo. Por isso, o questionamento: Não seria mais imprescindível construir escolas públicas em vez de teatros? E ainda: "O theatro é também uma escola, mas eu prefiro a do A, B, C e Sr. presidente, levantemos escolas que não sejam palacios, ou que se ataviem um luxo grandioso, porque então ahi nào entrará o filho do proletario"[453].

Isto confirma, definitivamente, que a construção do Amazonas foi, de maneira expressiva, um marco para as distinções sociais, pois os setores mais influentes da sociedade local tentaram construir simbolicamente seu futuro, buscando legitimar-se no presente, como protagonistas e representantes da história, e o teatro, juntamente com as inúmeras mudanças no espaço citadino, possuía esta função.

Da observação de fotos antigas da construção do teatro, é possível visualizar que o canteiro das obras do Teatro estava "mergulhado" em um lamaçal, rodeado por algumas casas pequenas e simplórias. O prédio parecia surgir do "nada". (ver ilustração 32) A partir deste ponto de vista, surgiu um forte imaginário sobre a formação do teatro, enquanto um projeto delirante dos barões da borracha[454].

[453] ANNAES DA ASSEMBLEIA PROVINCIAL DO AMAZONAS. Manaus: mai. 1882.

[454] No levantamento de fontes documentais e das referências aos grupos de maior destaque atuantes no Amazonas, no período em questão, são recorrentes os jargões relativos aos "barões da borracha", a elite endinheirada da "Manaus da belle époque". As características percebidas como definidoras de uma elite da borracha não aparecem, sendo inexistentes as indicações que qualifiquem sociologicamente o grupo tratado. (DAOU. *Op. cit*. p.343)



Ilustração 32- Foto de (Jorge Herrán), acervo do museu Amazônico.

No entanto, a sua construção estava inserida dentro de um projeto e de um discurso delineados. Retratar o Teatro Amazonas como uma construção que "brotou" da terra é reafirmar a intenção de um discurso dominante: a idéia de que a cidade de Manaus, localizada "no meio da selva", estava sendo dominada pelo moderno e pela civilização.

Lembra-se, porém, que essa busca pela modernidade ocorreu anteriormente à construção da casa de ópera. Embora a cidade, no século XIX, tivesse edificações modestas, e uma vida urbana pouco expressiva, havia o sonho, a ânsia para que, enfim, o Amazonas pudesse inserir-se na rota mundial da modernidade. Neste sentido, é possível o questionamento: seria esta construção resultado somente da vaidade e do poder de um pequeno grupo, ou ele cumpria a função das necessidades existentes da sociedade local?

Em todo caso, o edifício do Teatro Amazonas fez-se tão suntuoso que se destaca de modo quase opressor aos pequenos teatros construídos anteriormente: não apenas pelo edifício em si, mas pelas modificações que a partir dele ocorrem no espaço que o circunda, delineando a nova fase da cidade.

Não é interesse aqui fazer uma descrição do prédio do Teatro Amazonas. Outros pesquisadores o fizeram minuciosamente, como: Otoni Mesquita e Ana Maria Daou, em diferentes perspectivas. Mas vale aqui ressaltar que sua construção demorou pouco tempo, em relação ao tamanho da obra, iniciada em 1893 e concluída em 1896, restando para os anos seguintes "apenas" as obras decorativas de seu interior. O patrimônio artístico traz um conjunto de obras pictóricas, escultóricas e decorativas que o compõe o salão nobre e uma sala de espetáculos de beleza única. Destaca-se também o mobiliário que, embora já tenha se

deteriorado pela ação do tempo, compunha, luxuosamente, um espaço inconfundível. Os artistas Crispim do Amaral, artista pernambucano, e Domenico De Angellis, sobre o qual, segundo Valladares, não há quase bibliografia, foram os principais responsáveis pela decoração do teatro. Provavelmente de origem italiana, De Angellis realizou obras também em Belém, no teatro da Paz. As pinturas do grande teatro de Manaus chamam atenção pelos motivos que envolvem temas regionais amazônicos[455]. Embora, claro, muitos dos temas sejam feitos sob a perspectiva eurocêntrica no que se refere à natureza, ou retratando obras como *O Guarani*, na qual se tem o ideal romântico europeu através da personificação do homem indígena civilizado, Peri, em vassalagem à mulher branca, Ceci.

Diferente da época investigada nos teatros anteriores, este é um período bem distinto. Trata-se do advento da borracha, quando a cidade cresceu permeada por inúmeras casas de diversão. Além do Teatro Amazonas, havia outros teatros; centros de socialização, como o cassino Julieta; clubes esportivos, como o Rancing Club do Amazonas, Tennis Club, América F. B. Club, para a prática de tiro ao alvo, hipismo, ciclismo, touradas etc. Existiam também os saraus artísticos musicais no Club internacional e no Ideal Club. A partir de 1902, as casas teatrais procuravam melhorar sua aparência para receber dignamente as companhias estrangeiras. Com certeza, o crescimento desmedido e acelerado da cidade deve ter chocado a elite de antigas famílias da época do Império, acostumada ao formalismo da corte, juntamente com a população em geral inserida em uma cultura de forte influência indígena[456]. Havia, sem dúvida, uma contradição entre essa elite provinda de outras regiões, mais adaptada com a vida urbana, e a população nativa, frente à onda de modernidade que "destruía" um Amazonas "tranqüilo". Já que a concepção de tempo, diversão e trabalho eram muito distintos do que agora propunham uma elite nacional e estrangeira que chegava ao Amazonas para explorar a extração da borracha.

---

[455] Segundo Valladares embora não exista fontes documentais é provável que Giovanni Capranesi sócio e companheiro de De Angelis em Roma mesmo que não chegasse ao Amazonas, ajudou na realização dos painéis do salão Nobre – os laterais, executando o forro - teriam sido elaborados por de Angelis e Capranesi em Roma. VALLADARES, Clarival do Pardo. *Restauração e Recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974. pp .78,76.

[456] À medida que se buscava forjar uma identidade baseada em modelos europeus cada vez mais os hábitos indígenas como a pesca sem perspectiva lucrativa passa a ser condenada. O pesquisador Hideraldo Costa Lima analisou a concepção que os naturalistas e viajantes tiveram sobre os povos da Amazônia. Afirmavam que a população nativa era um entrave para a região, à natureza não seria um problema para o desenvolvimento do estado, mas o homem este sim não é digno e nem sabe explorar os recursos que ela oferece. Como o europeu tentava valer sua concepção de mundo, de valores e hábitos ocidentais, o mestiço é desprezado e considerado indolente e todos os costumes relacionados a este povo adquiriam aspectos pejorativos. Como o banho, a rede de dormir, hábitos associados à preguiça inimigos contra o trabalho e tempo regular. COSTA, Hideraldo Lima de. *Cultura trabalho e Luta Social na Amazônia*: discurso dos viajantes séc. XIX. Dissertação (Mestrado em história). Instituto de ciências Humanas e letras. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 1995.

Através dos periódicos, é possível identificar as mudanças na vida das pessoas da cidade de Manaus, desacostumadas com as transformações urbanas. Trata-se de um tema pouco pesquisado na historiografia, mas, para ilustrar, pode-se averiguar como os habitantes se relacionavam com os bondes, enquanto novo meio de transporte. Sobre este, é possível destacar algumas excentricidades: ainda desacostumados, os moradores levavam animais para viajarem consigo. De acordo com o cronista do jornal, alguns faziam até a barba em seu interior:

> No domingo último o bonde 58 que fazia a viagem de Cachoeirinha teve um passageiro um rapaz que trazia um cão. Esse animal, pouco acostumado a viajar de bonde, saltava de instante a instante e o motorista e conductor paravam o vehiculo para que o passageiro apanhasse o cão, demorando-se as vezes como succedeu no largo do Rio Branco mais de dez minutos. Há quem diga que os bondes do Maranhão param para os passageiros fazer a barba (...) preciso acrescentar que os bondes de Manáos param para pegar cachorro, quando pela regulamento da companhia é proihbido trazer-se animaes nos carros dos passageiros[457].

Percebe-se nesse trecho como as pessoas ficavam confusas ante as mudanças rápidas da estrutura das cidades. Isso ocorria também em relação aos momentos de lazer, quando as rupturas e as permanências no comportamento dos habitantes são evidenciadas. Isto é observado no repertório do Teatro Amazonas, onde as peças portuguesas se perpetuavam, inclusive a sempre criticada *Ghigi,* de Gomes do Amorim. As óperas, constantemente presentes no Éden Teatro, agora possuíam um local apropriado para suas apresentações. E as empresas de Joaquim Franco e a Companhia Tomba, de Roma, que tinha como empresário Rafaelle Tomba, faziam-se presentes. Obras de Donizette, Verdi ou Bellini compunham o repertório. Juntamente com as peças portuguesas, as outras peças teatrais possuíam, quase sempre, origem européia. Peças ligadas ao romance mais atual, como de Alexandre Dumas, ou Anjos da Meia noite de Barriére e Pluvier (ilustração 33) tornaram-se mais freqüentes também naquele período. Porém, depois de uma renovação nas temáticas das peças que passaram a ter características políticas, ocorre a volta de um conservadorismo referente as obras apresentadas no circuito nacional, como *As Duas Órfãs,* cuja ação se passava em Paris do século XIX; o melodrama fantástico *O Remorso Vivo*, autoria de Furtado Coelho, (ilustração 34) *Jack o Estripador,* Inglaterra; *A Filha do Mar*, na Noruega, etc.

[457] JORNAL O GUARANY. Manaus: 06 set. 1900.



de o Diabinho.

THEATRO AMAZONAS

GRANDE COMPANHIA DRAMATICA DIAS BRAGA

Fundada em 20 de Novembro de 1883

HOJE HOJE

Incontestavel Successo Theatral!!

Uma unica representação da peça phantastica em 5 actos e 6 quadros, esplendoroso successo do theatro allemão, donde foi primorosamente vertida para o portuguez, e que tem sempre conquistado os maiores applausos pelo seu fundo philosophico e recreativo

O ANJO DA MEIA NOITE

O importantissimo papel de Barão Fritz de Lambeck é desempenhado pelo artista DIAS BRAGA; o dr. Ary Coerner pelo correcto actor FERREIRA DE SOUZA; o personagem phantastico de «Anjo da Meia Noite,» pela applaudida actriz ADELAIDE COITINHO; o da jovem Margarida de Stramberg, pela festejada actriz AURELIA DELORME; o de conde de Stramberg, pelo distincto actor ANTONIO MARQUES; Dr. Ranspack. pelo provecto actor RANGEL

Tomam egualmente parte os applaudidos artistas, Domingos Braga, Georgina Vieira, Marinho, Deolinda Rodrigues, Ursalina Lima, Alfredo Silva, Bragança, Marzulo, Mendonça, Ramos, Arruda, Soares, etc., etc.

Estudantes, convidados de ambos os sexos.

Acção passa-se na Allemanha na cidade de MUNICH

TITULOS DOS QUADROS

1° Quadro o Medico dos Pobres—2° o Pacto—3° os Sapatos de Defunto—4° o Capitão Satanaz—5° a Espada e a Fouce—6° o Anjo da Meia Noite.

MIS-EN-SCENE DO ARTISTA DIAS BRAGA

DISCRIPÇÃO DO SCENARIO

1° Quadro— Uma sala pobre em casa do dr. Ary Koerner—2° A Taverna do Touro Negro, situada á margem do Rio Izar, onde se firma o pacto do dr. Koerner com o Anjo da Morte que surge das aguas do Rio; 3° Uma sala em casa do Conde de Stramberg—4° Rico salão de receqção em casa do Conde onde tem lugar um baile de mascaras;—5° A clareira de um bosque gelado;—6° Uma galeria no palacio do Conde de Stramberg. Mais tarde abre se o fundo e em quadro apotheotico vê-se a «Morte» subindo a encosta de uma collina.

NOTA:— A pedido da distincta classe commercial a empreza previne ao respeitavel publico que os seus espectaculos começarão d'ora em diante as 8 3 4. Prepara-se o drama JACK O ESTRIPADOR.

Ilustração 33- Commércio do Amazonas: Manaus, 18/09/1897.

Muitas peças são salpicadas de personagens camponeses, fidalgos, aldeões e guerreiros e lugares que lembram a Europa medieval, mais do que a realidade amazonense. Finalmente, para compor as apresentações, peças consideradas "mais modernas" como o teatro de revista e a dança do momento, o maxixe, "finalizam" o repertório do período.



THEATRO AMAZONAS

GRANDE COMPANHIA DRAMATICA DIAS BRAGA

Fundada em 20 de Novembro de 1883

HOJE HOJE

Brílhantissimo successo do theatro dramatico

Primeira representação do espectaculoso e tradicional Me-lo-drama-Phantastico em 1 prologo e 4 actos, divididos em 7 quadros, ornado de musica, apparições, visualidades, phantasmagorias, etc. etc., original do provecto artista Furtado Coelho e do pranteado escriptor Joaquim Serra, musica original do distincto compositor ARTHUR NAPOLEÃO

O REMORSO VIVO

Personagens reaes

Oscar Werner – Dias Braga
O cura de Rolandseck—A. Marques
Major de Quitzow – Rangel
Barão de Garmic—Cragança
Gustavo Waldau—Vieira
O Cavalheiro Bruno de Berneck—Eduardo
Meyer—Alfredo Silva
Muiler—Marzulo
Hoffmann—Mendonça
Um creado—Ramos
1º camponez—Soares
2º camponez—Arruda
Maria Werber e Getchen—Aurelia Delorme
A tia Gertrudes—Deolinda Rodrihues
Uma camponeza – Mariuha

Personagens phantasticos

1º espirito—Deolinda

Ilustração 34-Commercio do Amazonas, Manaus: 26/09/1897.

Não se pode esquecer dos espetáculos de mágica, concertos de música, bailes e dos inesperados e proibidos bailes de carnaval, que ocorriam nos salões do teatro, sobre o que é difícil descrever em poucas páginas.

Os bailes de carnaval, ou de máscaras não poderiam ser realizados no Teatro Amazonas de acordo com o regulamento interno, pois é reconhecido na historiografia que essas festividades eram condenadas, já que eram observadas como "procissões báquicas", ou "cortejos eróticos", locais de confusão, onde as máscaras encobriam as atitudes dos passantes. Além disso, eram combatidas, pois eram vistas às vezes, como expressões da

cultura popular de origem africana, ou indígena. E com o passar do tempo, observada com vergonha pela elite que queria se sintonizar como os padrões europeus.[458] . Mas indiferente a isso, os bailes *másques* aconteciam e as máscaras invadiam não só os salões do Teatro:

> O panno sóbe mas não desce: É permittida a entrada dos perús no palco sujeitando-se elles as surpresas que o endiabrado maquinista preparar para o gáudio do público. A peça não dispara, perdão pára duas vezes que o público possa ir tomar a cerveja do Panholla que n'essa noite será distruibuida gratuitamente, mediante 2$000 a garrafa. Espectaculo dedicado ao Deus Momo. Distruibuir-se-hão dous valiosissimos prêmios, o 1 para o mascara mais bem vestido e o 2 para quem jogar mais serpentinas. Todo o baile de máscaras era regido pela empresa de Juca de Carvalho que tocava a música do bloco do *Zé Pereira*. [459]

Assim, optamos em destacar, aqueles espetáculos que até então coube menor destaque na historiografia, embora não possuam menor importância, como o Teatro de Revista ou o maxixe.

Originário do termo francês *revue*, a Revista é um gênero de espetáculo ligeiro que mistura música, teatro e dança apresentados através de uma série de quadros, em geral ligados por um fio condutor, representado pelas figuras do *compére* e da *commére* (o compadre e a comadre, personagens influenciados pela *commedia dell'Arte*), que passam em "revista" uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica e caricata com objetivo básico de divertir a platéia. A história da revista portuguesa está ligada à revista brasileira. Influenciada por Paris e Lisboa, logo em nosso país, se descobriu o gênero no século XIX. Em 1859, estreou, no Rio de Janeiro, a primeira revista brasileira intitulada *As Surpresas do Sr. José Piedade*, de autoria de Figueiredo Novais. Geralmente as revistas possuíam um tom crítico e satírico e sua execução era proibida pelas autoridades da época, sendo, no entanto, muito excetuadas em Portugal [460].

Arthur Azevedo, ligado aos literatos que almejavam a formação de um teatro nacional[461], se aventura com sucesso no teatro de revista e obtém reconhecimento junto ao público, principalmente com a obra intitulada *O Bilondra*. O Teatro de Revista logo incorporou a dança do maxixe em suas apresentações, dança muitas vezes apresentada

---

[458] NEEDELL. *Op. cit.,* p.71.
[459] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 19 fev. 1906
[460] MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, UNICAMP, 1999. p.58-59.
[461] Arthur Azevedo fazia parte daquele grupo de literários que buscavam formar o teatro nacional, e consequentemente o processo civilizador através da literatura e do teatro, mas aqui ele se "rende" a uma forma mais popular do teatro realizando, a famosa Revista que obteve sucesso nacional. Dessa forma, ele foi responsável pela criação de 19 revistas que lotavam os teatros, e deram lucros para seus produtores. MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*.Campinas, UNICAMP, 1999. pp. 22,23.

separadamente para o delírio do público amazonense. O maxixe é uma dança que mistura várias tendências da época, como a polca, e fez muito sucesso em fins do século XIX e início do XX. Porém, era considerada uma dança obscena que ofendia a moral e os bons costumes, mas, ao mesmo tempo, admirada. Chegou a ser "importada" para o exterior, causando, no estrangeiro, entusiasmo e confusão:

> O maxixe fez das suas na Hespanha, tendo sido causa de um grande *rôlo* no Circo Price, de Madrid. Uma jovem bailarina, a senhorita Pepita Sevilla, extasiava-se com as ondulações da dança da moda, mas sem satisfazer o público, que descontente della, se poz a assobiar vigorosamente. Então a Pepita, descontente por sua vez, virou-se para os espectadores e fez-lhes um gesto, que os jornais qualificaram de indecente[462].

Para completar, o jornal descreve que o público exigiu desculpas em voz alta e, nada obtendo: "fizeram um angu dos diabos, berrando e quebrando tudo que encontravam-cadeiras, bancos etc... até que entrou em scena a guarda para evacuar a sala". [463]

Ao que parece, o Teatro de Revista foi apresentado ao público da capital do Amazonas logo após a inauguração do espaço, embora Monteiro cite que foi em 1901, através de uma companhia de 53 personagens, que fez enorme sucesso na cidade. Veja o que se descreve sobre o que parece ser a sua estréia[464]:

> Gente em penca, ante-hontem no nosso Bello Theatro para assistir ao "Bendegó" a apparatosa Revista Brazileira. A nossa bella sala de espectaculos apresentava-se deslumbrante, vendo-se nos lábios dos espectadores aquelles sorrisos maliciosos provocado pelas patifarias de "Bendegó".(...) tendo agradado aos assistentes, que se arrebentavam no riso, só com as figuras, *estrambóticas* do Eduardo Souza e galhofeira do Rangel, sendo ambos uns *turunas* de se tirar o chapéo. Mulata velha *destorcida* é a Delorme na *feijoada Brazileira. ah!!! feijoada dannada !!!...* Finalmente foi uma *maxixada* danada medonha, uma verdadeira *salada de maxixes graúdos*[465].

Para completar, o folhetinista afirma que os bilhetes acabaram embora houvesse muitos espectadores na fila de espera. Foi feito um pedido a Companhia Dias Braga para novamente apresentar *O Bendegó*, de autoria de Argemiro Gabriel Figueredo Coimbra em um intervalo de uma semana. (ver ilustração 35) Não é possível saber se ela foi apresentada novamente, mas, anos mais tarde, a mesma companhia refez a apresentação tão esperada pelo público:

> Sobe hoje a scena, pela segunda vez a applaudida e hilariante revista o "Bendegó" que quinta feira levou ao theatro uma extraordinária enchente. Temos certeza que

[462] JORNAL A PLATÉA. Manaus: 04 mai. 1907.
[463] JORNAL A PLATÉA. Manaus: 04 mai.1907.
[464] YPIRANGA, Mario Monteiro **.** *O Teatro Amazonas*. Edições Governo do Estado. Manaus, 1966, p.585.
[465] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 14 out. 1897.

> hoje a casa estará completa, e portanto que a Companhia Dias Braga, que acceite as felicitações nossas, pelo grande successo![466]

As Revistas foram então apresentadas inúmeras vezes no Teatro Amazonas, para felicidade do público amazonense: "(...) Pela primeira vez de "*Petrópolis a Paris*" repetição sempre applaudida, produção de França Junior[467]". E ainda: "Com uma vazante de meter dó, teve lugar no Domingo, a 3 representação da indecente revista '*Cobras e Largatos'* tão escandalosamente interpretada por todos os artistas, com especialidade pela snr.as Maria Layot, Montani e Maria D'Oliveira[468]". E mais: "Foi hontem pela primeira vez a sceno no Theatro Amazonas, a revista de grande sucesso intitulada '*A Roda da Fortuna'* do nosso antigo collega de imprensa, Demetrio de Toledo e Eduardo Victorino; os espectadores do theatro estavam anciosos para que ela viesse à scena"[469].

O Teatro de Revista "recheado" de maxixe era, ao mesmo tempo, esperado pelo público e pela crítica. Se em relação às peças de teatro os folhetinistas eram implacáveis, caso fossem contra os preceitos moralizadores do teatro, em relação à Revista do Ano, havia uma dualidade. A crítica irresistivelmente não poderia negar o interesse que a Revista apresentava frente à sociedade. Mas também, como construtores e idealizadores de uma nação alicerçada na moral e nos bons costumes, não poderiam somente elogiar as Revistas. "Indecente", "imoral" eram qualificações também oferecidas a elas, embora não seja raro assumirem uma posição dúbia entre o elogio e a condenação. No Jornal *A Platéa* de 1907, tem-se a seguinte passagem:

> Depois da Companhia Tomba, tiveram o Sr. De Silva Pinto com sua troupe de Operetas, mágicas e revistas. Foi como que uma debâcle no nosso meio artístico e cultural. Na capital federal teve ruidoso sucesso, sendo levada a scena dezesseis vezes nessa estação, numero esse não atingindo pelos Granadeiros do Sr. Tomba. (...). Nunca no Éden-Teatro tivemos a honra de ser visitados pelo maxixe. Era preciso que se inaugurasse o novo theatro para que isso acontecesse.

Mas o gosto por espetáculos populares era registrado não sem críticas pelo mesmo jornal:

> Não queremos absolutamente dictar leis a pessoa alguma, porem sempre aconselhamos o seguinte: ir à revista uma e outra vez na vida, sem família e sem crianças para não lhes conrromper no seu estado mórbido o gosto do bom e do bello[470].

[466] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 02 dez. 1900.
[467] *Idem:* 10 nov. 1900.
[468] *Idem:* 27 dez. 1900.
[469] *Idem:* 15 nov. 1900.
[470] JORNAL A PLATÉA. Manaus: 1907.



GRANDE COMPANHIA DRAMATICA DIAS BRAGA

Fundada em 20 de Novembro de 1883

HOJE HOJE

GRANDE SUCCESSO DOS THEATROS DO RIO DE JANEIRO!!!

A RAINHA DAS REVISTAS

Primeira representação da desopilante revista brazileira, de grande espectaculo, em 1 prologo, 3 actos e 9 quadros, com duas magnificas apotheoses, musica compilada e original dos mais applaudidos autores nacionaes e estrangeiros, cujo successo, quando representada na sua primitiva pela Companhia DIAS ARAGA. repercutiu em todo o Brazil.

O Bendegó

DISTRIBUIÇÃO

Bonanchão 30	RANGEL	O homem dos embrulhos	MARQUES
João Ninguem	EDUARDO SOUZA	2º conselheiro	
Vida fluminense		Guarda mór	
Innocencia original		Fagundes	
Florista	D. ADELAIDE COITINHO	Sargento Pedrada	
Polka		A serpentina	ALFREDO SILVA
Uma portuguesa		Um capadocio	
A opereta		O leão do sul	
Trampolim		O Jatahy	
Fortuna		Um guarda	
A libra esterlina		Um amante enganado	
A democracia		A critica theatral	EDUARDO VIEIRA
A sereia	D. AURELIA DELORME	O poder executivo	
A Bahia		3º conselheiro	
A mulata das bananas		Guarda do Exterior	
O tango maxixado		O Pixe	
A feijoada brazileira		O criculo	F. MARZULO
A Intendencia		Um guarda	
A rotina		Um espectador	
A acção		Um capadocio	
O Ceará	D. URSULINA LIMA	A serpentina equestre	JACINTHO
A Walsa		4º conselheiro	
A opera lyrica		Guarda da Guerra	
A hospedaria		O reporter	
O Deus Martyr		O noivo	
A primeira mulher	D DEOLINDA RODRIGUES	Um homem que falia ao telephone	MENDONCA
Uma espectadora		Um espectador	
Companhia de anzóes de vidro		Um expositor	
A sogra	D. GEORGINA VIEIRA	5º conselheiro	
Uma libra		Guarda da agricultura	RAMOS
Uma acção		O tribuno	
Companhia Freios p'ra gatos		O padrinho	
A noiva		6º conselheiro	
Uma mulher que falla ao telephone	D. MARINHA CORREA	Guarda da Justiça	LUIZ GAUZ
A casa de jogo		Cuarda do Jardim	
Uma libra		7º conselheiro	
Uma acção		Um homem que falla ao telephone	ALFREDO FARIA
Uma bailiana	D. MATHILDE CARNEIRO	Um espectador	
Uma florista		O Argus	
O guarda-mòr		Um expositor	ARRUDA
O pai da creança	DOMINGOS BRAGA	Um doente	
Um capadocio		1º conselheiro	BRAGANCA
O libertador		Guarda do Interior	

Ilustração 35- Commercio do Amazonas: Manaus, 12/10/1897.

O que se percebe é que há mesmo uma contradição entre as notícias, pois, ao mesmo tempo em que nosso narrador condena o gosto do Teatro de Revista, revela que o "Nunca no Éden tivemos a honra de ser visitados pelo o maxixe". Sempre buscando o processo educacional obtido através do teatro, a Revista mais uma vez demonstra que ocorria exatamente ao contrário do que se propunha. Pois, com características mais populares, essas apresentações eram debochadas, com tom caricato, retratando temas do cotidiano, jocosa e

abertamente crítico a muitos problemas da época. Mas educativa a Revista? Não! Ela poderia ter várias características menos de educar, deveria ser encarada pelo público no máximo como um passatempo:

> Temos ido ver a companhia infantil. Gostamos e applaudimos o trabalho de muitos daquelles pequenos artistas, mas o que não gostamos e o que não podemos applaudir é o gênero das peças que fazem que fazem parte do repertório da companhia. Niniche e Tim Tim para educar crianças?!... Educar para o que?...várra fora! Se nós para os taludos condemnamos essas peças escrabrosas e recheadas de maxixes, não podemos tolerar, com maioria de razão, que a meninada faça sua educação artística nestas produções licenciosas que estragam nossos artistas e degradam nosso theatro. O repertório ao nosso entender deveria ser constituído de peças de boa literatura e de assuptos mais simples e mais moralisadores. (...) De todos os artistas distacamos a menina Elvira que revela um grande talento para o theatro, muita graça e já muitos requebros....[471]

De acordo com Fernando Antonio Mencarelli, a causa para que a Revista tivesse enorme sucesso nacional era o tipo de linguajem e os temas abordados. Como as peças de Martins Pena, os temas da Revista retratavam situações do cotidiano da população urbana, e não de personagens idealizados de algum país distante.[472]

O momento descrito era um período de "modernização" do país, com a passagem de Império à capital da República, e com o crescimento da camada média e urbana, aumento do trabalho livre e do mercado consumidor. E a Revista teria capacidade de realizar uma leitura das transformações urbanas e comportamentais da sociedade de então.

Uma prova disso era a Revista intitulada *o Bilontra*. Trata-se de história real, acontecida no Rio de Janeiro em 1886, de um esperto caixeiro carioca que prometeu realizar o sonho de um rico comerciante português: o baronato. O negócio envolve um suborno, durante uma grande festa promovida para apresentá-lo à sociedade como Barão da Vila Rica, o rico português descobre a fraude. Ao perceber que fora enganado com uma falsificação grosseira de um decreto imperial o caso vai parar na polícia e se estende por quase dois anos pelos tribunais. O dramaturgo Arthur Azevedo, vendo o potencial humorístico do caso, transforma-o no tema de *O Bilontra* (pilantra, na gíria da época). Na história real *O Bilontra* acaba sendo absolvido. De acordo com o Fernando Antonio Mencarelli, a peça fez sucesso, pois coloca em questão um dos pilares da moral burguesa: o trabalho *versus* a ociosidade. Questão exaltada tanto pelo teatro como pelas autoridades que combatiam com prisões os chamados ociosos que moravam na cidade. Além disso, discute também sobre a busca tola e superficial do status

[471] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 26 out. 1899.
[472] MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*.Campinas, UNICAMP, 1999.

social, representado pelo baronato, relacionado a sociedade burguesa aqui criticada. Por isso, não é à toa que as Revistas foram proibidas durante certo tempo nos palcos nacionais[473].

O "oposto" da Revista seriam as óperas, símbolos da verdadeira busca pela educação do lazer e do espírito. Houve no início da vida Teatro Amazonas um esforço governamental de favorecer a entrada da ópera nos espetáculos teatrais do Amazonas, embora nem sempre o público comparecesse aos concertos. Assim, a reclamação maior por parte dos folhetinistas era que a platéia recebia com frieza e indiferença as apresentações de ópera. Mas são várias as explicações para que isto ocorresse, desde as representações repetidas, ao alto preço dos ingressos. No entanto, o jornal *O Theatro de 1906* sai em defesa da platéia amazonense, ao definir que, na verdade, ela é muito refinada e só aplaude quando é necessário ou conveniente, ao contrário de muitas platéias do mundo afora como em Paris, sobre a qual diz: *"*Em Paris claque assentou tão profundamente os seus arraiaies, que os applausos já não constituem para os artistas um grande elemento de gloria e a graça é que ali já se vai ficando com medo de aplaudir para não parecer claque...[474]" e cita outros lugares como Itália e Bruxellas onde a platéia é mais calorosa, ou melhor, menos prudente em relação às apresentações. Conseqüentemente, os artistas, percebem dentre a platéia de Manaus a falta dessas manifestações. No entanto, o problema não é com o publico, mas sim com os artistas que estavam desacostumados, pois na verdade, eles tinham "sido bem apllaudidos".

Enquanto não era incomum a falta de público para as óperas apresentadas, para a apresentação das *Revistas,* sempre havia "enchentes". E os folhetinistas afirmavam: "De duas a uma ou esse povo já está habituado com a vida monótona que tem aqui, ou então acham que é caro dar 6$000 por uma cadeira para ouvir uma comedia ou um drama bem feito e desempenhado" [475] E continua: "Representou-se no domingo passado esta notável opera-comica do maestro Auber, com uma casa em menos de meia. Qual será o motivo do público afugentar-se do theatro?" [476] E mais: "Na terça feira realisou-se a terceira representação da opereta de grande successo de F. Von Suppé, *Em Procura da Felicidade*, com um numero quase diminuto de espectadores.[477]" O gosto do público tendia para os teatros de revista em voga na época, para os maxixes, espetáculos de mágica, embora o governo financiasse a vinda de companhias estrangeiras:

[473] MENCARELLI, op.cit. pp.22-23-24-25.
[474] JORNAL O THEATRO. 1906.
[475] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 18 set. 1897.
[476] O BEIJO. 27 jun 1897.
[477] *Idem*.

> Levaram à scena ante-hontem 2 actos dos guitarreiros e a segunda representação do intermezzo comico Lambiase emprezario. O desempenho foi bom, segundo pessoas que assitiram a esse espectaculo, pois não me foi possível aprecial-o. O que não agradou foi a concurrencia; na verdade quarenta a cinquoenta pessoas sommente!! Eis uma enchente de fim de siécle.[478]

Além das questões práticas como ingressos caros ou repetidas peças de ópera, que poderiam levar a recepção fria do público e mesmo a seu número reduzido, no entanto, isto merece uma análise mais detalhada. Ao que parece, demonstra o caráter até certo ponto artificial que a construção do teatro possuía, junto até mesmo da chamada elite do Amazonas. Além disso, Jeffrey Needell conclui que a apatia para participar dos eventos públicos de lazer ocorriam inclusive no Rio de Janeiro, o fato talvez se devesse, em parte, a uma vigorosa tradição de entretenimentos domésticos[479]. As famílias das camadas superiores da sociedade promoviam encontros regulares entre amigos e parentes, nos quais músicas, recitais e danças eram comuns dentro dos limites dos confortos das casas. O lazer fora do ambiente doméstico era visto, às vezes, como um hábito negativo que corrompia a sociedade e a moral, embora coubesse ao teatro educar, a busca da moralidade deveria ser feita nos vários ambientes urbanos:

> O exemplo de tudo quanto dizemos está nos antigos festins do commercio ou do América, onde era raro a ordem não ser violentamente pertubada. Veio o café da Paz com seus bailes carnavalescos e nos deu as mais exhuberantes provas desses saraus, cuja a moralidade temos procurado com todo afinco e ainda não a podemos desvendar. Agora é um tal de Chalet, que denominam Villa, na Cachoeirinha, o ponto dessas reuniões que são as fontes perenes dos crimes e desordens e é nelle que se dão os actos mais revoltantes, os escândalos mais vergonhosos e as bacchanaes destruidoras de uma grande parte da mocidade.[480]

Entretanto, mesmo que a tradicional historiografia descreva que a platéia do teatro fosse refinada e acostumada com as óperas e espetáculos europeus, uma obra mais complexa como *Orfeu de Verdi,* na qual o mestre italiano explorou recursos que um público tradicional e mediano não compreendesse de imediato, a reação por parte da platéia era de surpresa como em muitos lugares que estreou, e, em Manaus, a reação não foi diferente. O público só se sentia "aliviado" quando ocorriam trechos de óperas antigas nos quais pudessem reconhecer. Assim se justifica o comentário: "Foi a primeira vez que neste Estado representou-se esta

[478] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 03 jul. 1897.
[479] NEDEEL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.87.
[480] .JORNAL AMAZONAS. Manaus: 28 ago. 1900.

esquisita partitura de Verdi, partitura tanto mais esquisita como que de difícil compreensão (...) ouvindo de quase todos os lábios dos espectadores a declaração que nada entendiam"[481].

Já foi descrito no presente trabalho que a ida ao "Lyrico", nesta época, era feita de modo quase mecânico: as pessoas iam ao teatro para assistir à ópera, não com o intuito de se instruírem, mas para exposição de suas roupas, jóias, para destacar sua diferenciação social. Não é gratuitamente que os folhetinistas dos jornais destacam, de modo minucioso, as vestimentas das senhoras. Na concepção da época, a ópera era considerada música refinada, e com a intenção de demonstrar que supostamente a elite entendia de música erudita, elas se dirigiam à casa de ópera. Entretanto, poucos tinham real familiaridade com os enredos destes tipos de espetáculo, o que não era característica específica de Manaus. Por outro lado, até as operetas poderiam apresentar atributos mais populares, como que para divertir a platéia, para desagrado dos cronistas de jornais:

> Ante-Hontem assistimos à premiére dos Sinos de Corneville no Theatro Amazonas. Muita gargalhada durante o espectaculo devido a que a Sr.a T. Capelli exagerava demais o seu papel, levando demasiamente as saias apezar de já serem sumariamente curtas. Recommendamos a esta artista mais um pouco de decencia, porque nem todas as pessoas que freqüentam o nosso bello theatro gostam de ver as cousas assim quase ao vivo.[482]

Em relação às críticas sobre as peças no Amazonas, algumas vezes há semelhanças com o que ocorria com teatros anteriores: de acordo com os folhetinistas, faltava qualidade técnica ou bom conteúdo nas peças apresentadas. De acordo com os olhares vigilantes dos críticos, as óperas, em parte, possuíam críticas mais amenas, mas também não sem sofrer algumas censuras. "É um consolo para nós, que vivemos abarrotados de dramalhão barato, termos sempre lyrico e do bom[483]".

Se a elite social na cidade de Manaus preferia o maxixe e a Revista em detrimento da ópera, o comportamento do público ainda ficava confuso sobre qual a maneira mais adequada de se comportar em um espaço tão nobre. A rápida adaptação ao novo modo de vida europeu fazia que os freqüentadores do Teatro Amazonas, ligados a mais alta estirpe da região, possuíssem dificuldades em seguir os rigorosos padrões de etiqueta, postura e vestuário. Mesmo o Teatro sendo um local evidentemente luxuoso e que por si só poderia constranger as pessoas, parece que isso não acontecia. As famosas "pateadas" ainda ocorriam no Amazonas e os motivos eram os mesmos: formação de "partidos" entre o público a favor de determinadas

[481] MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Op.cit*., pp. 358-359- 360- 361.
[482] JORNAL COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 22 fev. 1900.
[483] JORNAL A PLATÉA. Manaus: 13 abr. 1907.

atrizes, reclamações calorosas caso uma peça ou a orquestra não agradasse. O comportamento do público do Teatro Amazonas não era ainda o ideal aos olhos da elite. Em relação a esta questão, Ana Maria Daou já ofereceu pistas de como era o comportamento do público no Teatro Amazonas "ainda não tão civilizado": O arrastar dos pés daqueles que chegavam atrasados, os gritos na torrinha e os choros inoportunos e a mania de levar bebês em espetáculos eram motivos que os folhetinistas reclamavam e ficavam indignados[484].

Sobre levar crianças pequenas a locais públicos, ser característica comum às famílias brasileiras apesar de todo o rigor na educação, Jeffrey D. Needell, realiza uma importante análise. Destaca que os estrangeiros estranhavam o costume dos pais brasileiros em manter seus filhos perto de si ao ponto de levá-los a eventos sociais de adultos. Consideravam o hábito de levar crianças pequenas aos teatros e aos grandes bailes comportamento pouco elegante, enquanto na Europa isso não acontecia antes das crianças completarem os estudos[485].

Para completar a análise sobre o público no Teatro Amazonas pode-se observar os destaques feitos às vestimentas. Num local considerado tão nobre e distinto as pessoas, muitas vezes, ainda não sabiam se vestir ou eram vítimas da moda, ou do clima quente da região. Em alguns momentos, o incomodo de usar determinadas roupas em estilo europeu fazia que os espectadores se rendessem a tecidos mais leves e próprios para a região:

> Outro dia uma senhora notava e com muita rasão, o descaso da toilette com que alguns cavalheiros compareciam à opera. Apenas um grupo mantinha todas as noites o regime corecto da casaca e do smocking. A observação viera a proposito dum senhor que se permitia a liberdade de ir à uma prémiere com um terno branco, de linho. Realmente, num clima quente como o nosso, é muito mais commodo ir ao Theatro de roupa passada a ferro ou de pyjama.[486]

Até o folhetinista concorda com a possibilidade de usar roupas mais convenientes em um clima tão quente e, no final, ele não se decide se fica do lado da senhora que fez a repreensão do uso inadequado da vestimenta ou daquele que optou em usar roupas de tecidos mais leves e próprios para a região. Em Manaus, havia também o problema do uso do chapéu. No jornal *A Platéa* de abril de 1907 descreve que muitas senhoras insistiam em usar essa parte do vestuário não apropriada para um teatro e são inúmeras as reclamações sobre seu uso*:*

> Bem sabemos que elas são em número resumido... e que essas usam uns chapéos ligeiros, insignificantes no tamanho. Mas mesmo assim os homens ficam

[484] DAOU. *Op.cit.* pp .266-267.
[485] NEDEEL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.168.
[486] JORNAL A PLATÉA, Manaus: 04 mai. 1907.

> indignados e se queixam! Queixam-se de não ver, de dores no pescoço que fica transformado em moto contínuo, e de serem obrigados durante quatro longas horas a ter a vista pregada em uma pluma rubra ou num periquito verde!"

Esse tipo de "gafes" ocorria também no longínquo continente europeu, onde eram, comuns avisos sobre seu uso inconveniente. Neste caso recorremos ao cinema, local que durante certo tempo foi alvo dos olhares dos críticos que reclamavam das modas indevidas sobre o uso dos chapéus das senhoras, que atrapalhavam a visualização do público.[487]

Além disso, como já mencionamos, persistiam as famosas pateadas no famoso Teatro. Se no Variedade Comica os motivos das brigas eram as atrizes da Companhia de Penante, aqui as desavenças eram a favor das "divas", o foco agora eram as estrelas da companhia Tomba: Marchesi e Lafon: "A representação correu monotona, aborrecida, pondo-se de parte os applausos recebidos pelas senhoras Marchesi e Lafon, os quaes foram provocados, não pelo trabalho bom, que essas artistas nos deram e sim pelo capricho dos exaltados partidários de cada uma" [488].

Se o espetáculo não fosse do agrado do público, esse não se intimidava em demonstrar seu aborrecimento de maneira nada educada, como ocorria nos teatros anteriores:

> (...) com boas enchentes têm sido realisados os espectaculos da empreza Wood e Edna actualmente nesta cidade. (...) O terceiro acto, do mesmo espectaculo, foi prehenchido por uma verdadeira palhaçada; foi este o motivo da estrondoza pateada com que a platéa manifestou-se ao cahir o panno[489].

A demonstração de desagrado do público não se limitava somente às peças apresentadas, a orquestra do Teatro também era motivo de críticas por parte da platéia, que abertamente expressava seu descontentamento, como fica claro através da descrição do folhetinista: "Parte da platéa, porem, ouve com mais saliente prova de desgrado todos os trechos executados, sem exceção de nenhum, o que é uma grande injustiça[490].

Se os motivos não fossem esses, alguns espectadores, talvez jovens moços, inventavam outros para que a balbúrdia se instalasse na casa de ópera, para desagrado dos ali presentes:

> Desordem e Gênio apresentação da companhia Dias Braga houve confusão: Infelizmente no segundo acto, os espectadores-foram surprehendidos com a voz *fogo*! Que partia da caixa do Theatro, pondo em confusão os mesmos, que

[487] LEISH. Kenneth. *Cinema***.** Trad. Fernando Quintela, Antonio Lopes. São Paulo: Editorial Verbo, 1978, p.19.
[488] JORNAL O IMPARCIAL. Manaus: 17 jun. 1897.
[489] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 17 jul. 1897.
[490] *Idem.*

> felizmente era em numero diminuto, não havendo desgraça a lamentar.(...) Mau gosto esse de ver confusões[491].

Mais do que relatar os inúmeros casos de pateadas no Amazonas, o mais interessante é observar seu rígido regulamento. As proibições são inúmeras. É importante analisar que, logo após a sua "construção", o então governador Eduardo Ribeiro editou um regulamento para o Teatro Amazonas, considerando "que é de extrema necessidade a regularização do serviço do teatro". Assim, foram inúmeras as regras, cabendo ao "secretário do Estado imprimir, publicar e correr o Palácio do governo do Estado do Amazonas". O controle sobre o teatro engloba a platéia, como esta deveria se portar antes e durante as peças, em relação aos funcionários perante o público, ao comportamento das companhias de Teatro e de seus artistas. O pequeno libreto contém dez capítulos que descrevem as atribuições do diretor, do administrador, dos funcionários internos, dos espetáculos, das companhias, da platéia, da polícia do teatro cuja função principal era de controlar o público. Este não poderia ficar nas portas do camarote e nas entradas da platéia, para que não impedisse o trânsito das pessoas.[492]

Quanto aos espectadores, estes poderiam aplaudir ou reprovar a representação, mas de tal modo que não causasse interrupção alguma. Aliás, gritos, assuadas ou qualquer outro ato contrário ao sossego e à decência eram proibidos, juntamente a modos inconvenientes, embora não se descreva quais seriam estes modos. Caso a pessoa insistisse, era chamada à presença da autoridade de segurança ou ao diretor a fim de ser admoestado. E se, mesmo assim, a pessoa insistisse, seria convidada a sair do teatro, sem a restituição do preço do ingresso "e ainda sujeita ao procedimento criminal". Ao público, era também vedado interromper a representação, lendo ou recitando discursos ou poesias, oferecer flores ou presentes aos artistas, sendo permitido fazê-los apenas durante os intervalos. Os artistas, por sua vez, não poderiam pernoitar no interior do teatro. É quase desnecessário dizer que só entravam pessoas decentemente vestidas, e que os chapéus, motivo de tanta discórdia, eram proibidos principalmente nos camarotes. Proibido também era o uso de armas, assim como o ingresso de pessoas alcoolizadas[493]. Cabia também à polícia do teatro, nos fins dos espetáculos, inspecionar os camarotes, as frisas, etc. O Regulamento não se restringia somente

[491] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 23 out. 1897.
[492] Regulamento interno do Teatro Amazonas: Manaus. Imprensa Oficial do Amazonas, 1896.
[493] É importante deixar claro que as regras reguladoras dos teatros neste período, existiam em todas as casas de espetáculo da época, basta recorrer a literatura especifica. Vicente Salles descreve minuciosamente sobre as regras do teatro Providência na cidade de Belém elas são bem parecidas com as do Teatro Amazonas. As Proibições referente ao público eram que este não poderia dar assobios, arrastar os pés, usar chapéu a cabeça, ou fumar no meio da platéia. Segundo a elite eram regras básicas para manter o bom funcionamento de um teatro, SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Editora Universitária UFPA. 1994, pp.20-21.

ao público: os funcionários também deveriam saber se portar, tratar com urbanidade e segurança o público, não podiam circular pelos corredores e camarotes, conservar o local sempre limpo e asseado e deveriam ficar "em seus lugares". Os funcionários, no entanto, não cumpriam à risca todas as duas obrigações e atribuições:

> É lamentável o estado em que se acham o terraço da frente e o botequim de nosso theatro. Há muita falta de acceio em ambos, causando repugnancia aos que lá passam por accaso. O primeiro por ser um lugar em que se reunem quase todos os fumantes, e o segundo pelo pouco cuidado que empregam os garçons quando desarrolham alguma garrafa de cerveja *ginger alle* et, etc, etc. As exm.as famílias vêem-se privadas de tomar qualquer confortativo no botequim, pois para o fazerem arriscam-se a emporcalhar os seus vestidos, que hojem custam bem carinhos. O corredor das frisas do lado direito de quem entra, exhala um cheiro desagradável, proveniente de *uma porta* que lá existe.[494]

O que também se pode ver nesta reclamação sobre a falta de iluminação interna do Teatro:

> Nos corredores do Theatro Amazonas ouve-se com freqüência queixas por ficar quase no escuro a grande sala, durante os espectaculos. Em alguns theatros da Europa, aliais poucos usam tal sistema, mais por economia do que para destacar a cena. (...) parece-nos justo a reclamação Não é justo que as toaletes caras e de grande gosto, as jóias preciosas fiquem quase no escuro.[495]

Outro problema, era a porta do Teatro que não era devidamente controlada pelos seus funcionários que acabavam "permitindo" a entrada de espectadores menos queridos como os cães, que infestavam a cidade de Manaus na época. A presença de cachorros nos teatros era questão comum que ocorria no Éden e ao que parece também no Teatro Amazonas. Os cães acabavam por entrar pelos corredores do famoso teatro, causando transtorno nas óperas apresentadas.

Vigiar a porta do Teatro ou mantê-lo com as luzes acesas eram obrigações difíceis de serem seguidas pelos funcionários, pois simplesmente eles não estavam acostumados com o rigor do servir. Mas, se os empregados do Teatro Amazonas aparentavam inexperiência ou não possuíam orientação de como agir frente às regras para bem servir à "nobre" platéia, por outro lado, os funcionários achavam-se, no direito, de ultrapassar as regras e instituir aquelas que eles achavam mais convenientes como ocorria com a figura do bengaleiro. Alguns cavalheiros reclamavam que ele se recusava a entregar a bengala antes de acabada a ópera. Para o bengaleiro, era inadmissível uma pessoa instruída ir embora antes do fim do espetáculo [496].

[494] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 04 nov. 1897.
[495] JORNAL A PLATÉA. Manaus: 10 abr. 1907.
[496] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 20 dez. 1898.

O funcionário do Teatro Amazonas, além de se sentir em posição superior, pois trabalhava em um belo teatro, o mais importante da época, muito diferente dos teatrinhos anteriores, indignava-se como uma pessoa da platéia era capaz de "desprezar" a ópera e ir embora mais cedo. Assim, agia como um rigoroso educador e se achava no direito de impedir a saída de um espectador, seja qual fosse a camada social a que pertencesse.

Esta questão lembra um tema desenvolvido por Sevcenko que descreve, às vezes, a petulância dos condutores de bonde em fins do século XIX, que, por conduzirem uma nova invenção tecnológica, sentiam que se distanciavam do cidadão comum, fossem eles pedestres, passageiros, ou mesmo aqueles que pertenciam a uma classe privilegiada. Por isso, fumavam embora isto fosse proibido nos bondes. Eles somente se privavam deste ato quando se dirigiam ao centro da cidade. Para que não fossem humilhados ou reconhecidos em sua situação sulbaterna e, ao mesmo tempo, em sua insubordinação, pois na área central havia um maior policiamento para que tais atos não ocorressem[497].

Para finalizar, vale destacar sobre a "concorrência" entre os circos que se apresentavam na cidade de Manaus e o Teatro Amazonas. Mesmo que a relação entre circo e teatro, na época, fosse muito mais complexa faremos breve destaque. De acordo com a historiografia e as fontes estudadas, pode-se verificar que os espetáculos de circo eram sempre disputados pela população local. Considerados como espetáculos mais populares, ocorre uma diferenciação entre o chamado "circo de cavalinhos" e o circo moderno de espetáculos emocionantes que fascinavam o público. Eram circos que faziam sucesso o *Perry e Coelho, Luzitano* (ver ilustração 36) *e o Circo Brazileiro,* dentre outros. O folhetinista do jornal *O Imparcial,* em uma coluna intitulada *Aparas,* fala sobre os circos e as óperas tentando justificar por que existia a preferência para o primeiro:

> Aparas....Largo 36
> Chegou o Perry. Traz agora sua companhia eqüestre e acrobatica esplendidamente organisada, o que vae levar bem boas enchentes ao circo. De todas as bocas ouve-se esta frase, dita com tal ou qual entusiasmo: Chegou o Perry. É que, necessariamente, já está farto o publico dos espetáculos da Tomba, uma companhia que aliás tem artistas de merecimento real e também um vasto repertorio de bôas operetas. O Tomba vae agora atravessar a mesma crise por que passou o Franco aqui, em Manáos, nos últimos dias de sua companhia Lyrica, com a circunstancia, porem, de ter contra si uma concurrencia, que não teve este ultimo emprezario. (...) mas vem agora o Perry com sua companhia muito bem montada, arma seu circo, destribue (sic) em profusão e ... está a cousa ruim para o Tomba. (...) O Tomba conseguiu até o que não é pouca cousa, pois acarreta grande despeza, illuminação e theatro, de graça, alem de mais quinze contos de réis e passagens de ida e volta à sua Companhia-por conta do Estado.

[497] SEVCENKO, Nicolau. "*A Capital irradiante: Técnicas, Ritmos e Ritos do Rio de Janeiro*". In NOVAIS, Fernando (org). História da Vida Privada no Brasil*:* da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo Companhia das letras, 1999, pp.527, 528.

> O Perry não arranjou nada d'isso: vae pagar direitos a intendencia pela armação de seu circo. Illuminação electrica-se quizer tel-a-e tudo mais que for necessário para poder dar espectaculos. E no entanto, a companhia do Perry é nacional. Não vejam n'estas considerações uma censura à Tomba, nem elogio, ou um reclame, à companhia Perry. [498] (...) Pae Chico

O folhetinista sai em defesa do circo por ser uma companhia nacional, em detrimento da imposição da ópera e dos gastos do governo que tudo fazia para que o lirico aqui se instalasse, ou seja, o circo por ser considerado mais popular não possuía subsídios do governo. Fora isso, destaca que depois de algumas apresentações as companhias de óperas ficavam "esquecidas" pelos habitantes das cidades de Manaus. Regina Horta Duarte destaca que os circos eram vistos como diversões ingênuas e descompromissadas e, por isso mesmo, escapavam dos discursos racionalizadores da época.

Ligados ao nomadismo, era um lazer bem vindo, visto como familiar, mas, ao mesmo tempo, simplório. Ao contrário do teatro, ele não teria a função de educar: o nomadismo tirava seu caráter civilizador. Mas, mesmo assim, o circo não estava longe dos discursos moralizadores, o que nos faz questionar que talvez os circos pequenos não tenham sido alvos da elite, enquanto os grandes, se não estavam inseridos em um "projeto" civilizador e educativo, ao menos não deveriam atrapalhar este ideal:

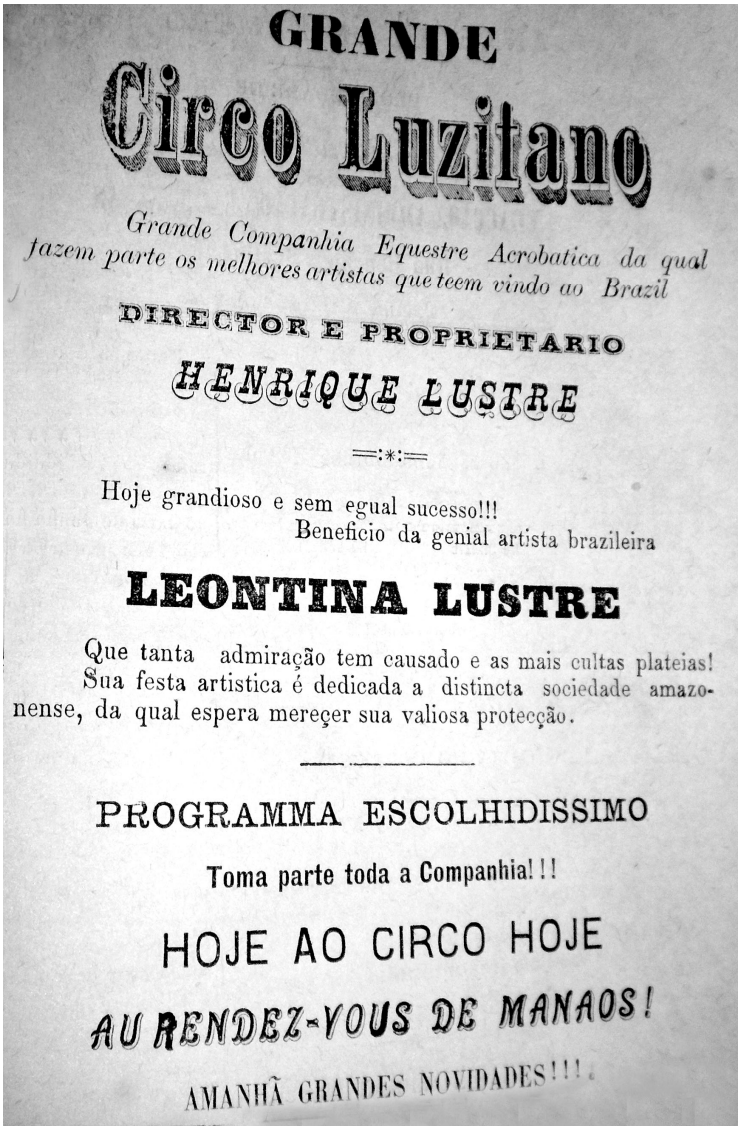
> Ante-hontem houve grande e variada funcção no "circo Luzitano". Mas com pezar dizemos ao publico que as palhaçadas de taes clowns têem se tornado immensamente immoraes. As famílias e os homens sérios que ali vão, de certo não approvarão semelhantes escândalos, pois a falta de respeito à nossa sociedade deve ser aniquilada e convém que a policia providencie a respeito de semelhantes abusos.[499]
> (...)
> Não deixamos de reprovar os trabalhos immoraes como por exemplo a estátua branca, que faz corar de vergonha as famílias que ali vão; portanto pedimos ao director do "Circo Luzitano" o sr. Lustre que cuiba-se, não deixando levar a apreciação de nosso público: indecentes papeis deixa-se ser representado no Éden Theatro o foco da *indecencia*[500].

Aqui o folhetinista não resiste de criticar o Éden, o pobre Éden, que durante tantos anos abrigou a elite de Manaus e que começou a entrar em "decadência" perante a fina sociedade da época, depois da construção do Teatro Amazonas. Como se vê, O Éden já dava os primeiros passos para se tornar o "mau falado" El Dorado:

> Continuammos a reclamar contra o Clown protótipo da immoralidade; convém condennar de uma vez a sua chula seu Filippe, pois as famílias que ahi vão indubitavelmente se presão e com certeza não ficarão satisfeitas em ouvirem certas immoralidades lançadas aos quatro ventos por um desbocado. (...) Outro sim

[498] O IMPARCIAL. Manaus: 07 jul 1897.
[499] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 12 nov. 1899.
[500] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 23 dez. 1899.

convém aos distintos moços da nossa sociedade, cuja boa nossa educação deve ser apreciada, evitem pronunciar nomes obscenos, como se deu ante-hontem com um senhor que achava-se ao meu lado assentado n'uma cadeira, quando havia família nas da esquerda. (...) No Éden Theatro; ante hontem realisou-se o espectaculo em beneficio das artistas Celina e Palácio: A enchente foi regular e seus trabalhos foram como de costumes menos decentes...[501]


GRANDE

Circo Luzitano

Grande Companhia Equestre Acrobatica da qual fazem parte os melhores artistas que teem vindo ao Brazil

DIRECTOR E PROPRIETARIO

HENRIQUE LUSTRE

=:*:=

Hoje grandioso e sem egual sucesso!!!
Beneficio da genial artista brazileira

LEONTINA LUSTRE

Que tanta admiração tem causado e as mais cultas plateias! Sua festa artistica é dedicada a distincta sociedade amazonense, da qual espera mereçer sua valiosa protecção.

PROGRAMMA ESCOLHIDISSIMO

Toma parte toda a Companhia!!!

HOJE AO CIRCO HOJE

AU RENDEZ-VOUS DE MANAOS!

AMANHÃ GRANDES NOVIDADES!!!

Ilustração 36- Jornal Commercio do Amazonas, 27/01/1900

Além de citar mais uma vez o Éden, de modo jocoso, o folhetinista confirma que a elite também vai aos circos e que novamente os jovens não sabem se comportar decentemente, sendo, suas atitudes desvairadas, motivo de vergonha e reprovação. É interessante também perceber as diferenças entre um circo com espetáculos modernos que afetavam a adrenalina dos espectadores e os antigos circos chamados de *cavalinhos* ligados

[501] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 27 dez. 1899.

também ao populacho[502]. Aqui, o folhetinista espera ansioso o espetáculo intitulado de *Pantomima Aquática*, apresentada pelo *Luzitano*, no qual o picadeiro se encheria de água em sessenta segundos. Mas, apesar dos esforços dos componentes do circo, o folhetinista não se impressionava:

> (...) toda a segunda parte do espectaculo constou da tão esperada pantomina aquática, que agradou geralmente e de certo ainda levará ao circo successivas enchentes. Achamos que a aquática não tem lá essa originalidade, que lhe emprestam. É uma pantomina de grande apparato, convimos; e a sua representação deve ser dispendiosa, começando pela montagem dos dois tanques, que fornecem para o picadeiro ointenta mil litros d'agua e pelo forro completo da arena, até a porta de entrada dos artistas, de um impermeável, que não pode resistir por muitas exhibições da aquática, por melhor que seja sua qualidade[503].

Em relação ao chamado circo de cavalinhos, já nessa época, estava ligado à monotonia, à falta de emoção. Atributo primordial para caracterizar um espetáculo moderno, ele ao contrário, pertencia ao passado:

> O populacho todas as tardes, reúne-se na praça da Constituição. Desperta-lhe a curiosidade o circo (...) que ali está um grande circo, de panno com um motor, com cavallos de madeira, cavallinhos para as senhoras, bandeiras realejo, o diabo! Noite alta o som fanhoso e monótono do velho instrumento. (...) Vi hotem à noite, de perto, o circo mechanico. Muitas pessoas andavam à roda (...) montadas nos fogosos cavallos de madeira.... E algumas rodopiavam contentes e alegres, gritando: Upa, upa[504].

Já descrevemos anteriormente este aspecto da modernidade: a busca pela emoção pelo novo a todo instante, como para acompanhar cada vez mais a vida apressada das grandes cidades, para as quais os lazeres deveriam seguir o cotidiano agitado das pessoas, que não conseguiam mais relaxar com lazeres considerados mais tranqüilos. A busca pela modernidade faz acontecer situações engraçadas aos olhos atuais, pois, naquela época, tudo deveria se inserir no rol das máquinas, da tecnologia, do progresso e do desenvolvimento. As pessoas se deslumbravam com as possibilidades da ciência e não questionavam algumas situações, como se vê nesse pequeno trecho no qual relata mais uma "maravilha da

[502] Atribui-se ao suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, a criação do circo moderno. Ele construiu um edifício permanente em Londres, em Wetminster Bridge, chamado Anfiteatro Astley. Desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos, daí vem a expressão de "circo de cavalinhos". A proeza de Astley foi se apropriar dessa exibição, e inseri-la em um recinto fechado. Os exímios montadores, eram oficiais do exército da Inglaterra já dispensados. Assim, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia poderiam enfim se expandir para as demais classes. Urbano por excelência, o circo no início nada tinha de popular ligado a cultura aristocrática que tinha no espetáculo com o cavalo seu maior símbolo de status social. No entanto, ele veio a expandir seu encanto pela equitação ao novo público burguês da época. BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003, pp.31-32, 34.
[503] JORNAL O IMPARCIAL. Manaus: 29 jul. 1897.
[504] JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 02 dez.1857.

modernidade". Este episódio mais se assemelha à *História de o Rei está Nu*, na qual um esperto alfaiate ganha tesouros devido à ingenuidade do rei:

> Tudo se move; tudo vae progredindo. Agora temos uma nova e curiosa applicação, que certamente não é destituída de interesse. Um óptico allemão adequeriu de um inventor o privilegio para poder applicar os raios X aos binóculos do theatro. Escusado é dizer que, com os novos apparelhos, e conforme a graduação das lentes, poderão os espectadores ver os ossos das pessoas binoculadas... Isto já havia produzido já algum alarme entre os freqüentadores de espectáculos publicos, mas um alfaiate e fabricante de tecidos também allemão, chamado Hersseug, devolveu tranqüilidade aos espíritos, expondo um pano de sua invenção, completamente impenetravel aos raios X. As provas a que foi submettido o novo tecido deram excellentes resultados e já são numerosissimas as damas que mandam confeccionar, com elle alguns vestidos[505].

Para além dessa busca pela modernidade em nosso país, nota-se que a construção do Teatro Amazonas é uma questão muito mais complexa. Havia uma necessidade de construir uma nova identidade, baseada em processos ditos civilizatórios e progressistas, que superassem, de uma vez, o passado colonial ligado à metrópole portuguesa. Havia um desprezo pela cultura aqui existente pertencente ao índio, ao negro, ao cabloco. Inevitavelmente, a identidade nacional estava coberta por tensões permanentes, pois carregava, ao mesmo tempo, parte da cultura universal e de sua cultura nativa**.**

Percebe-se, então, que no Brasil do século XIX, era necessário "renascer", num processo de recriação da identidade nacional, na tentativa de modificar as raízes baseadas em uma população pobre e mestiça de herança colonial e escravista. Se a Europa procura no passado medieval a sua identidade, no Brasil isto se traduz no mito do "bom selvagem", que, aos poucos foi sendo minado pelas teorias cientificistas da época. Como definir um país mestiço e atrasado dentro de um ideal de uma civilização ocidental cristã, branca, tecnificada, culta? Desde o fim da Monarquia, foi previsto que a possibilidade de formação de tal identidade era impossível. O único caminho a ser seguido era o da imitação, o da representação que transforma não somente a realidade, mas também os códigos e os significados nos quais esta realidade se processa. Assim, uma sociedade, na ânsia de seguir esse mito da civilização européia, faz com que a representação assuma, de direito e de fato, preeminência sobre o real[506].

O peso simbólico se sobrepõe ao real de tal forma – como a construção de um magnífico teatro "no meio da selva" – que mesmo que a realidade se opusesse frente às imagens criadas: (como a não solução dos problemas agrários, a dificuldade de incorporação

[505] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 08 jan. 1898.
[506] PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano (Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre)*. 2ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002, pp.160-161.

dos escravos ou do indígena ao mercado de trabalho e à cidadania, a dominação da economia frente ao capital estrangeiro,) a aparência e a fachada têm, mesmo assim, alta significação e convencimento, não invalidando a construção imaginada. Desta forma, o Brasil se configura enquanto terreno fértil para a criação de metáforas devido a sua "desprezada" realidade.

****

5.4. Entre a Ordem e a Desordem: o mau uso do espaço teatral

A Dona Branca

No dia 06 de Outubro de 1891, quando o senhor Vieira as Sete Horas da manhã, poz o chapéo para sahir, Dona Catharina sua esposa, disse concertando-lhe o laço da gravata:

- Sabes de uma cousa? Mana Adelaide mandou convidar-me para ir hoje com ella ao lyrico.

- Que Idéia!

- Ahi vens tu! Vae-se embora a companhia e eu não assisto a um único espectaculo, podendo ouvir Dona Branca de Graça. .Mana Adelaide conhece teus hábitos e tuas impertinências; foi a mim e não a ti que ella convidou.

- Mas...

- Olha eu vou jantar com ella nas Laranjeiras e de lá vamos juntas para o theatro; acabado o espectaculo, ella traz-me ao seu carro, e deixa-me ficar em casa. Não gastas um vintém, nem te incommodas.

-Bem sei, mas não é bonito uma senhora casada ir ao theatro sem seo marido.

- Mas com a irmã... e o marido de sua irmã...

- Bom....Bom vaes não quero que me chamem de desmancha-prazeres, jantarei sozinho. (...)

A partir daí o nosso protagonista fica refletindo sobre seu casamento que se relizado em 1885. Dez anos era diferença de idade que o separavam de sua esposa, do alto de seus quarenta e cinco anos de idade, ele sente falta de uma criança em casa. Lamenta, às vezes, que Dona Catarina sente mal e dorme no sofá da sala com insônia. Ele classifica esses "ataques" devido a falta de prole. Entretanto, resolve fazer uma surpresa a sua cônjuge e vai buscá-la ao teatro. Esperando o Bond, encontra com um de seus conhecidos o Sr. Lamenha, pelo andar da hora, o amigo ainda na rua... imaginou que ele deveria estar também no lírico, mas qual sua surpresa quando...

- Então não é bôa a ópera?

- Não sei o espetáculo não passou do começo!

- Ora essa! Porque?

- No fim do primeiro acto, o público das torrinhas chamou a scena o emprezario para ferrar-lhe uma pateada, não sei porque motivo. O emprezario não quiz ouvir o público, zangou-se. A policia inteveio, e agora é que são ellas! Ah, seu Vieira, que rolo!

- Deverás? Perguntou o outro empallidecendo.

- Os soldados de policia acutilavam a torto e a direito, os bancos voavam, os globos dos candieiros, partiram-se, as famílias separavam-se n' uma confusão medonha, as senhoras tinham chiques e soltavam gritos...

- As senhoras? .... Meu Deus....

- Há muita gente ferida, e não será para admirar que houvesse mortes! Eu escapei por milagre!...
- E minha mulher que foi a esse espectaculo!
- Sua senhora? Não a vi, só vi sua cunhada, dona Adelaide, no corredor sozinha, correndo e gritando que parecia uma louca!
- Pois estavam juntas!... felizmente ahi vem o bond... Quem sabe se não vou encontrar-a morta? Eu bem que queria que ella não fosse a tal Dona Branca! Ora esta!

O pobre sr. Vieira sai em busca da esposa, ao chegar no theatro não a encontra, estava todo fechado as escuras, fica ainda mais preocupado volta a casa, e dessa vez tem boa impressão ao encontrá-la, já dormindo tranqüila na alcova, porém logo tem uma surpresa desagradável ao perguntar:

- Então, minha senhora, que me diz de Dona Branca?
- É uma obra muito bonita.
- Hein?
- O último acto principalmente- Acrescentou Dona Catarina com muita convicção.
O senhor Vieira sentio o sangue subir-lhe a cabeça, mas conseguio dissimular, e perguntou se a Opera tinha sido bem cantada.
- Perfeitamente cantada, respondeu ella mentindo como só certas mulheres sabem mentir.
- E não houve novidade durante espectaculo?
- Nenhum o Gabrielesco esteve sublime! (...)
O senhor Vieira apagou a vela e fingio que se aninhava para dormir.
-Ahi está você amuado! Eu por seu gosto não sahia de casa, não me divertia, vivia mettida entre quatro paredes! Que homem!
Elle resmungou uns sons articulados e não respondeu (...)
Ergueu-se logo ao amanhecer - sábio convenceu-se de uma verdade terrível e n'esse mesmo dia separou-se para sempre de dona Catharina. Na terça seguinte, não faltou ao joguinho do compadre. Quando este perguntou-lhe: -- Então?...que foi isto?...a comadre...?
- A comadre ouvia me dizer que em nossa casa faltava uma criança e quis arranjal-a fôra... deixa-a em paz vamos ao vicio.
E n'esta noite perdeu oito contos.... [507]

Embora o conto tenha um tom exagerado, não é de todo descartável os fatos relatados. Aqui o teatro assume uma forma contrária de sua missão. Primeiro a baderna transforma o "templo da cultura" em um local de confusão. Por um motivo tolo, um violento conflito se anuncia: cadeiras, lustres são quebrados e, como se não bastasse, "a escola de costumes" se transforma em um motivo de engodo para lubridiar o marido ciumento. Pois, como ele imaginaria que assistir uma peça serviria na verdade para praticar uma traição? Não haveria melhor programa do que ir ao teatro. Nada mais educativo...

O que na verdade acontecia é que o teatro no século XIX foi local onde a platéia em muitos momentos dominava o espaço. O teatro como local de civilizar e educar a população, muitas vezes era destituído de sua função primordial para dar lugar às ações espontâneas de seus espectadores. No caso de Manaus, os cronistas dos jornais que eram pessoas com grau de

[507] Arthur Azevedo. *A Dona Branca*. Almanach Administrativo Histórico, Estatístico, Comercial e Litterario do Amazonas. 1896.

instrução mais elevado que a maioria, passaram a, comentar a falta de decoro do público, principalmente no final do século XIX,.

A difusão de condutas específicas consideradas civilizadas – como assentar-se silenciosamente, esperando o espetáculo na penumbra, conversar em tom baixo ou nenhum tipo de comunicação entre os espectadores, a expressão do gosto do público refletida apenas através dos aplausos e a espera paciente em lugares predeterminados, hoje características tão comuns e corriqueiras –, foi um hábito adquirido ao longo do tempo. Isso porque nem sempre o público se portou de maneira comedida. Foi preciso muitas décadas para que esse ideal de comportamento da platéia fosse atingido.

O teatro, nesse período, conforme já foi esclarecido, tinha a função de educar. As peças possuíam o papel de enquadrar a população em preceitos morais estabelecidos aos moldes burgueses. O próprio espaço teatral tinha o objetivo de civilizar as pessoas em seu comportamento. A idéia que prevalecia era de evolução e progresso, um objetivo a ser alcançado. Esse progresso incluía hábitos do homem ocidental de etnia branca. Era esse comportamento que deveria ser seguido; para quem o desrespeitasse, havia uma série de leis coercivas como modo de intimidação. Para se ter a certeza de que seguiam corretamente as regras de conduta, as pessoas eram obrigadas a olhar a sua volta e observar seus semelhantes; era o outro que passava a noção de comportamento correto, ou, ao contrário, condenável. [508]

O teatro, como um dos mais importantes espaços de sociabilidade do século XIX, foi símbolo de cortesia, e os padrões de civilidade e valores morais poderiam ali ser aprendidos como numa escola. Uma escola que possuía a intenção de alcançar a civilização expressa não só no comportamento do público, que deveria ter decoro, ser contido; a vida familiar também deveria ser enquadrada em determinada moral baseada na família burguesa refletida nas peças. Por isso, a preocupação em se criar um teatro nacional por parte de uma elite literária e cultural, pois, assim, demonstrava que o país estava no rol das nações civilizadas. Conseqüentemente, a pedagogia do teatro defendia que deveria existir uma união entre a platéia, o artista e a crítica, para que o ideal civilizatório fosse alcançado.

No entanto, mesmo que parte desse ideal tenha sido concretizado (visto que hoje o espaço teatral induz as pessoas a possuírem determinado comportamento), no século XIX, esse sonho dourado ficava perdido nas folhas dos periódicos de jornais oficiais, que não se cansavam de reclamar do comportamento do público. No teatro as pessoas, fosse na Europa ou no Brasil, comportavam-se mal, falavam alto, fumavam no interior do recinto e, se não gostavam de determinada peça ou da atuação dos atores, não se intimidavam de gritar e fazer

[508] ELIAS. *Op.cit.,*p.90.

todo tipo de algazarra. Isso aconteceu em Manaus, nos teatros de outras províncias, na corte do Rio de Janeiro; o mau comportamento do público chega a assustar ou causar situações cômicas se observadas sob a óptica atual. Além disso, o teatro, principalmente no Período Regencial, era palco de conflitos políticos. Para completar, brigas, mais do que simples agressões entre os espectadores, não eram incomuns.

Para entender essa questão, deve-se deixar claro que o teatro, no que se refere à realidade brasileira, era um dos poucos locais de socialização fora do ambiente familiar ou da Igreja, ainda mais em uma cidade como Manaus, ou mesmo nas outras cidades da época. Durante todo o Império, espaços de socialização eram raros, por isso o teatro também se tornou um local importante para expressar descontentamento político, desavenças entre amigos, flertes entre os jovens e questões que antes não poderiam ser discutidas dentro da Igreja – se acontecia, era sempre com certo receio de ser descoberto pelas leis dos homens ou pelas leis divinas.[509]

A falta de locais de socialização durante o Império, pode ser expressa no teatro da corte do Rio de Janeiro, por exemplo, o D. Pedro de Alcântara. Esse Teatro foi palco não só de representações teatrais, mas de cenas políticas. Foi em uma de suas salas que o Senado da Câmara se reuniu em sessão permanente enquanto esperava a resposta de D. Pedro I, que prometera trazer de S. Cristóvão, onde estava seu pai, a resposta sobre a nova constituição brasileira. Assim, foi na varanda desse teatro que o príncipe regente leu a um aglomerado de pessoas que a constituição ia ser formulada.[510]

Aliás, o Teatro D. Pedro de Alcântara foi palco também de outras manifestações de tom político. Em 1831 os sentimentos antilusitanos do público deixaram três mortos e vários feridos durante a exibição de uma companhia portuguesa e determinaram seu fechamento. Em outras províncias, além das rebeldias políticas, preocupava as autoridades a desordem moral: em Recife, em 1830, apresentou-se a peça *A Mulatinha Republicana.* Alguns dias depois, um jornal local pediu que o teatro não atraísse o público com promessas de "*baianos*" e de outras "*danças imorais*", uma vez que era costumeiro, durante os intervalos e mesmo no transcorrer das peças, apresentarem danças efetivadas por belas artistas de modo que afrontava a "moral e os bons costumes".[511]

---

[509] Ronaldo Vainfas em seu livro *Trópicos dos Pecados Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1997. O autor descreve a importância da Igreja como um relevante meio de socialização da época, sendo um local de encontros amorosos e também para se colocar a conversa com os vizinhos em dia, além de ser uma oportunidade para que a elite da época pudesse mostrar suas roupas refinadas.
[510] PAIXÃO. *Op.cit.*, p.109.
[511] LORENZO, Mammi. *Teatro em Música no Brasil Monárquico* ISTVÀN, Jancsó. KANTFTOR. (ORG.) Festas. VOL.I. São Paulo: EDUSP. 2001, p.109.

No caso de Manaus, percebemos que o regulamento interno do Teatro Amazonas redigia imediata rescisão do contrato com a companhia caso o espetáculo teatral fizesse propaganda contra as *instituições republicanas e a moralidade.*[512] Isto é, havia uma clara preocupação de que as peças não ultrapassassem aquilo que fosse permitido, talvez porque nos outros teatros tais situações já tivessem ocorrido.

Na capital da província do Amazonas, o conflito com aspectos políticos que conseguimos resgatar foi entre fins de 1888 e início de 1889, quando a Companhia Dramática Soares de Medeiros, encabeçada pela atriz Isolina Monclar e pelo maestro Roberto de Barros, ocupou o Éden-Theatro. A atriz Adéle Naghel veio para tomar parte nas programações que a província organizara por ocasião da viagem do conde D'Eu (esposo da princesa Isabel, herdeira do trono brasileiro) ao Amazonas. Em quatro de julho, Naghel e um grupo de conhecidos artistas do eixo Manaus–Belém (remanescentes de empresas anteriores) fizeram o espetáculo assistido pelo conde D'Eu e pelo presidente da província amazonense, além de um grande número de autoridades civis e militares.[513]

Porém, nem tudo foi como o programado: o nobre monarca foi recebido a tiros quando saía do "teatro da cidade". Provavelmente foi disparado um tiro na saída do estabelecimento em direção à carruagem do "estimado monarca". O dono do projétil era um jovem português de nome Adriano Augusto do Valle, que foi processado e pronunciado pelo juiz de direito do sétimo distrito criminal.[514]

Talvez o ato, vindo de um português, fosse um protesto contra o sistema monárquico, representado na figura do monarca, ou fosse exatamente o contrário: o jovem estaria protestando pelo fato de a realeza estar saindo do poder político, daí sua revolta. Porém, essa atitude pode ser considerada pequena se compararmos com o ocorrido no Rio de Janeiro. Principalmente após a Independência, o teatro se tornou uma verdadeira arena política, e os sentimentos antilusitanos tomaram conta, em especial, na corte. A descrição do viajante Carl Seldler pode ser exagerada, mas com certeza apresenta alguma veracidade sobre o ocorrido no teatro da corte:

> Súbito desperto aos gritos de: "viva a República!" E cem vozes repetiam: A república! A república! Era um eco muito significativo, mas que mais tarde os fatos desmentiam. "Viva D. Pedro II!" Reboava ao lado esquerdo a resposta dos peravilhos, os gritos das moiçolas. "Viva D Pedro II" era o brado dos camarotes e da

[512] Artigo 45, do Capítulo IX do Regulamento do Teatro Amazonas, Manaus Imprensa Oficial do Amazonas, 1896.
[513] PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus.* Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. 1997. p. 49.
[514] Relatório apresentado a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 1889 pelo então presidente da província o Exmo. Sr. Manuel Francisco Machado.

> platéia. Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, os olhares hostis se cruzaram, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabelecera-se o tumulto (...). O juiz de paz (que assistia ao espetáculo na primeira fila) perdeu então a calma e a paciência e deu ordem para atirar. "fogo"! Trovejou o oficial aos seus soldados. As balas caíram em cheio no grosso da multidão e num segundo havia mais de trinta mortos e feridos.[515]

O que percebemos é que o teatro é visto aqui como palco de conflitos políticos. Na época era um local onde as pessoas também expressavam suas opiniões e descontentamentos perante a sociedade. Se voltarmos ao alvará de D. José I, descrito no capítulo um, notaremos que o ponto mais destacado pelo monarca é a obediência à política dominante, pela qual os súditos deveriam aprender "*as máximas sãs da política."* O que mais se ressaltava como reconhecimento fundamental da prática educativa do teatro era a política, enfatizando-se a necessidade dos indivíduos de reconhecerem a soberania do Estado e de seus governantes. Na verdade, até na corte, a platéia era capaz de causar balbúrdias quando o assunto era a política. A representação chegava a ser interrompida por poetas amadores que queriam demonstrar seus dotes artísticos e declamavam versos grosseiros, muitas vezes que insultavam a Vossa Majestade que se achava presente.[516]

Assim, o teatro com a função de educar, políticamente, a sociedade foi um ideal perseguido nessa época. A concepção de instruir a população com espírito cívico tornava-se evidente à medida que o teatro era excessivamente marcado por datas com comemorações patrióticas que reverenciassem a família real: o nascimento da princesa Isabel e do príncipe D. Pedro II, aclamações a D. João VI, a Constituinte de 1924, a Independência. As datas festivas da família real, como aniversário dos príncipes, e a apresentação de dramas históricos enaltecedores da Monarquia eram constantes, assim como a execução de hinos e referências aos símbolos monárquicos.[517] Contando geralmente com a presença das autoridades governamentais, esses tipos de espetáculos eram observados principalmente no teatro Variedade Comica, em Manaus. Na década de oitenta, quando os movimentos republicanos e abolicionistas começaram a ganhar destaque (ideais que também passaram a ser divulgados pela imprensa), o teatro, aos poucos, abandonou essas comemorações cívicas. Porém, antes desse período, os cartazes da cidade de Manaus sempre tentavam mostrar os portugueses e brasileiros unidos em prol de um bem comum.

Mas, mesmo assim, o teatro, ao contrário do que esperavam as autoridades oficiais, acabava em muitos momentos por registrar a insatisfação política da sociedade, especialmente

[515] SEIDLER, Carl. *Dez Anos no Brasil*. São Paulo. Livraria Martins Editora, 1951, pp.48-49.
[516] PAIXÃO. *op.cit*., p.115.
[517] HORTA*, op.cit*., pp.182-183.

nas primeiras décadas do século XIX, ou nas últimas do mesmo século, que foram momentos de transição política. Percebemos que o teatro, além de palco das solenidades oficiais, era local de entusiástica vivência política da população.

Por outro lado, Jurandir Malebra descreve como a elite social, através do teatro, demonstrava, ao contrário, suas manifestações de apoio à família real. Sobre a vitória das tropas portuguesas na revolta ocorrida em Pernambuco em 1817, aconteceu um alvoroço presenciado no Teatro de São João, no Rio de Janeiro. A platéia cantou o hino nacional orquestrado pelos músicos do teatro, e o povo ficou de pé, exclamando acalorados vivas ao rei, à família real e à casa de Bragança. Depois de muitos exemplos semelhantes, o autor conclui que há um diferencial entre o teatro de antes da vinda da corte e o de depois e, principalmente, como ele se tornou um lugar privilegiado das manifestações políticas, marcando "a relação de continuidade entre o palco e a vida, pela constatação de uma homologia estrutural entre os temas das peças e os acontecimentos históricos a que se referem."[518]

Ressaltar o tom político do teatro nessa época só foi possível porque, na historiografia mais recente, os estudos sobre a política e seu espaço como objeto de estudo destacam que ela não estaria restrita apenas ao Estado, aos congressos, aos processos eleitorais, aos seus aparelhos dirigentes. Isto é possível, pois notamos que, de modo geral, houve uma ampliação da noção de *poder*. O filósofo Michel Foucault foi uns dos primeiros a compreender a existência não apenas do poder do Estado, mas de *poderes* que se encontravam em objetos pouco estudados pelos historiadores: família, escolas, asilos, prisões, hospitais etc., em suma, o cotidiano dos indivíduos nos grupos sociais ou nos inúmeros espaços de socialização.

Dessa forma, Foucault analisa que não necessariamente "os poderes" possuem uma junção direta com o Estado e, se possuíam, havia uma ligação sempre realizada de forma particular e única. Para, Foucault não há uma característica universal em relação à noção de poder, pois é uma prática social construída historicamente. Ele avalia que, principalmente a partir dos setecentos, ocorreu uma dinâmica do poder que antes ficava restrito ao Estado ou à Igreja. Seria necessário agora que a coerção se expandisse por toda a sociedade, atingindo a realidade do indivíduo, seu corpo, penetrando na vida social e cotidiana das pessoas. A fim de se alcançar este objetivo, era necessário atingir o cidadão por veículos não-oficiais da política. O filósofo verifica que foi a Revolução Francesa um dos pontos principais para a

[518] MALERBA Jurandir, *A Corte no Exílio. Civilização e poder no Brasil às Vésperas da Independência. (1808 a 1821)* São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.93-97.

transformação dos saberes e poderes que dizem respeito aos vários setores da sociedade, como a medicina, as prisões, o lazer.[519] Aí é que entraria a importância do teatro. À primeira vista, o teatro não seria um local de expressão política, porém o Estado Imperial, ciente da necessidade de estender seus poderes por outros caminhos não-oficiais, viu no teatro um território possível para educar e orientar a população no que diz respeito ao poder monárquico, embora muitas vezes esse objetivo não fosse alcançado – o que torna seu espaço ainda mais interessante de ser estudado.

Ao final do século XIX, com o advento das idéias republicanas e abolicionistas, essas tendências dominaram os espaços teatrais. Em São João Del Rei, Minas Gerais, a apresentação de um drama republicano, *A Tomada da Bastilha*, levou a platéia ao delírio; os espectadores gritavam "abaixo a Bastilha" e escutavam emocionados a Marselha.[520] Aliás, movimentações de cunho político nos teatros não eram exclusividade do Brasil. Em alguns jornais locais, há traduções de conflitos sucedidos na França e na Argentina, demonstrando até que as desavenças ocorridas aqui poderiam ser consideradas "pequenas" se comparadas com os civilizados europeus. Aqui há a reprodução de um ruidoso conflito ocorrido na França:

> Realisou-se esta noite a segunda representação do Lonengria. Desde a primeira hora estava repleta a sala. Durante o segundo acto indivíduos postados nas galerias lançaram a orchestra glóbulos contendo um proctuto químico muito fétido.
> O commisario de policia preveniu aos espectadores de que mandaria evacuar a sala se o facto se reproduzisse. Os redactores da "revanche" já tinham feito barunho no escriptorio de aluguel, querendo entrar por força no theatro quando não tinham bilhetes regulares. No decorrer da apresentação a policia prendeu um anarquista, Merphy chefe da agitação contra o Lohengrin e um jornalista do "intransigente" ambos por barulho.
> Um espectador interpellou o chefe da orchestra, o sr. Lamoureux, e gritou-lhe: "Tenha a bondade de tocar-nos a marselha". Respondera-lhe os gritos a "porta" e a policia foi obrigada a manda-lo sahir. Também foi preso outro jornalista do "intransigente" que estava num camarote com uma mulher e não cessava de assobiar.
> Fora da opera só houve umas desordens sem importância. A policia tomara algumas precauções muito serias: Depois do meio dia a multidão enchia as cercanias da opera e as ruas visinhas. Todos os cafés regorgitavam de curiosos que esperavam os acontecimentos. O prefeito de policia mandou ocupar a praça por dezenas de homens da guarda republicana a cavallos; seis commissarios de policia estavam ali no caso de distúrbios.
> Por esse motivo é que pode considerar insignificante as desordens da noite. Houve contudo 680 prisões. (Na primeira representação, mais de mil pessoas foram presas, verificamo-lo na gazetas new yorkinas-R R).
> Pela volta da meia noite augmentava nos arredores do theatro e a policia deu uma avançada na cavallaria para dispersa-la.[521]

[519] FOUCAULT, Michel. *Microfisica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
[520] Theatro Contemporâneo. Sabará, n.59,15-nov-1890, p.4. apud. DUARTE, *op.cit*., p.186.
[521] DIARIO DE MANÁOS. Manaus: 13 Nov.1891.

Incrivelmente, o folhetinista do jornal estrangeiro considera que seiscentas e oitenta prisões foi um tipo de desordem insignificante; confusões no teatro observadas no estrangeiro não era questão incomum verificada e relatada nos jornais locais. Aqui, o teatro, novamente é verificado como local de encontro para protestos ou por motivos políticos, morais e religiosos, desta vez surgida na Argentina:

> No domingo dia 28 de fevereiro à 1 hora da tarde reuniu-se no theatro das variedades cerca de 3.000 pessoas, para formar um protesto contra a pastoral citada, à frente desta reunião puzera-se o Clube Universitário. Pronunciara-se vários discursos, mostrando eloquentemente todos que o espírito publico desta sociedade era hostil ao estabelecimento definitivo dos jesuítas em Buenos Aires. Leu-se o projecto, e como o numero de assistentes tivesse augmentado tão consideravelmente que não cabia mais no recinto do theatro, dirigiram-se todos para a praça da Victoria, aonde o meeting devia ser dissolvido. Nesta praça acha-se situado o palácio do arcebispo. Entre as 8 as 10 pessoas que então se achavam reunidas na praça principiaram a ser repetidos os motos e as inscripções das numerosas bandeiras desfraldadas: A igreja livre=separação da igreja do Estado=Abaixo os jesuítas.[522]

Percebe-se que o Teatro estava vinculado de uma forma ou de outra ao poder. Ao poder do Estado ou de uma elite, e mesmo porque não dizer ao poder da população é uma questão que antecede a República, a mudança é no discurso de cada época. Entretanto, ocorre que dentro desta imposição há um espaço nos quais as pessoas não assistem passivamente a ordem imposta, ou mesmo as assimilações de concepções artificiais vindas de fora. Sejam nas críticas as óperas, nos modos de comportamento nada "civilizado", conseguindo mesmo que dentro de certos limites a questionar e mesmo alterar os sistemas de usos do teatro de acordo com uma realidade mais concreta na qual viviam.

Deste modo, o teatro durante o império foi percebido pelo Estado e pela elite como um local não somente de recreação de uma sociedade, mas possuidor de conflitos sociais, jogos políticos, de crítica dos costumes da época. E por isso o teatro era visto como um forte veículo de informação, e de contestação, dependendo de como era utilizado. Diferente da leitura, e da produção literária o teatro poderia abranger inclusive os iletrados, um grande número de pessoas, devido a sua comunicação baseada em aspectos visuais, atingindo com mais facilidade os corações e mentes das pessoas.

Entretanto, havia muitos outros aspectos que faziam do teatro um palco de conflitos. A população jovem e masculina era, muitas vezes, o estopim de brigas dentro dos teatros. Moços em geral comportados e de boa origem familiar bastava colocarem os pés nos teatros para se transformarem e demonstrarem comportamento completamente diverso. Os motivos eram inúmeros para que ocorressem brigas entre os jovens, mas as causas dos conflitos eram

[522] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 21 Abr. 1875.

muitas vezes dirigidas às belas atrizes das peças ou a moças das platéias. Formavam-se também "partidos" de uma atriz em detrimento de outra, e isso bastava para que os tumultos ocorressem:

> Conflito no theatro: Os partidos que se tem levantado no theatro Variedade Comica derão em resultado o não concluir-se o espetáculo de Hontem. As Sras dd. Rozalina e Eufrásia tem seus admiradores, os quaes devião apenas concorrer para applaudirem-ás, mas nunca patearem-n'as. No entanto homtem os applaugistas da sra. D. Eufrazia tentarão caprichosamente patear a d. Rozalina; felizmente as pessoas, que aprecião o mérito desta atriz, repelirão prompta e energicamente a aggressão, triumphando desta sorte a sra Rozalina cujo merecimento e simpathia crearão-lhe um partido composto de cavalheiros distinctos e illustrados, que sabem considerar o seu mérito e talento. Se a sra. D. Eufrazia tem sido pateada deve ao seu merecimento. O conflicto tomaria largas proporções se a authoridade policial não suspende-se o espectaculo. Os apreciadores da sra D. Rozalina acompanharam-na a caza.[523]

No Maranhão também havia sérios distúrbios na platéia por causa de artistas. O público se dividia em prol de um e outro artista, e os admiradores se tornavam inimigos para proteger seus preferidos. Os partidos promoviam debates acalorados, cada qual exaltando as qualidades do seu ídolo, e tais contendas quase sempre acabavam em brigas.[524] E algumas vezes tais brigas eram retratadas pelos desenhistas da época.



Ilustração 37 - Charge de conflito no Teatro São Pedro no Rio de Janeiro, em um baile de máscaras 1868 – Fonte: Damasceno, Athos. Palco, Salão, Picadeiro.

[523] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 26 nov. 1869.
[524] JANSEN, José. *Op.cit.,* p.48.

Em Manaus, muitas vezes as agitações no teatro referentes a uma ou outra atriz acabavam se estendendo para confusões de outra ordem. Aqui novamente o motivo da confusão se relacionava às atrizes da Companhia do Sr. Penante, uma portuguesa e outra brasileira. A diferença de nacionalidade foi motivo para que os mancebos expressassem seu descontentamento político. Além disso, atacaram com vivacidade duas senhoras da platéia, não se intimidando com os guardas do pequeno teatro Variedade Comica:

> Dando noticia das exaltações d'espirito de alguns mancebos, o que he próprio d'uma mocidade cheia de viço e de esperanças, que não se quer lançar no materialismo das pescarias e das conveniências das cachoeiras, edepois de injurar os merecimentos das atrizes dd. Eufrazia e Rozalina, ferio a dignidade d'uma senhora, esforçando-se por marear a reputação d'um funccionario publico, que nos merece muita consideração pelos seus merecimentos intellectuaes e moraes, deprimio o caracter de grande numero de cidadãos com epitheto de mercúrios, e para completar a obra, quis levantar celeuma, e intrigar a duas nações amigas, a dois povos unidos porque o Amazonas, d'uma, renegou a pátria e d'outra, renegou a pátria e d'outra não pode ser amiga. " Ninguém, diz o illustre Delolme, póde ter duas mães, a pátria é uma mãe e o amor de mãe é um só". (...) Finalmente a nação portugueza, por certo, não aceitou a semente lançada no jardim de seus briosos sentimentos, por ser amiga dos brasileiros e estes d'ella. (...) Na noite de 28 applaudindo as atrizes dd. Eufrazia e Rozalina, fizerão ver na amizade d'ambas a união das duas nações. Ha verdade que a policia tomou todos os meios preventivos para evitar qualquer desgosto, mas estamos convencidos que o faz pelo negro quadro descripto pelo órgão subvencionado pelo governo.[525]

Em outros teatros ocorriam desavenças na platéia, não sendo a desordem exclusividade do teatro Variedade Comica. No Beneficente Portuguesa, também ocorria todo tipo de confusão, embora fosse um teatro particular. Gargalhadas fora de propósito, o "ataque" às senhoras, pouco ou nenhum constrangimento em atrapalhar a visão do colega da platéia – pelo contrário, a idéia era exatamente a de atrapalhar a visão do público –, questões hoje inconcebíveis, fizeram com que esse folhetinista demonstrasse toda a sua indignação:

> Na Noite do dia 2 do corrente teve logar o espectaculo em beneficio das obras da sociedade portugueza beneficente. (...) Seja nos permittido agora, fazer agora algumas reflexões sobre a platéa, mas isso sem ofensa a nenhum dos cavalheiros que a compunham: Si não causam bôa impressão os assobios e dicterios nos theatros públicos, máxime nos que tem caracter particular como o da sociedade beneficente, e quando esses dicterios e assobios levam em direcção a este ou aquelle espectador então elles deixam simplismente de causar má impressão e tornam-se condemnaveis. (...) No ultimo espectáculo houveram senhores que de propósito ou accidentalmente se collocavam na frente dos camarotes de 1 ordem e desta forma privaram algumas senhoras de ver o palco; outros entendiam ter o direito de incommodar os visinhos com umas garganhadas fôra de ordem davam-as sob qualquer pretexto. Este proceder nos theatros públicos não é bonito e é inadmissivel em theatros particulares nos quaes deve haver muita consideração para todos e muita ordem em tudo.[526]

[525] CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 02 dez. 1869.
[526] JORNAL AMAZONAS. Manaus: 05 jul. 1876.

Na verdade parece que, ao chegarem ao teatro, os jovens afrouxavam os rígidos laços sociais e a agressão vinha à tona. Os principais alvos de sua ira, dirigia-se para a platéia feminina, sempre protegida pelas convenções, ou as ofensas encaminhava-se às pessoas não-agraciadas por sua simpatia. A platéia exercia uma grosseria que nem, ou principalmente, as senhoras ficavam a salvo dos insultos. Se alguém da platéia da corte do Rio de Janeiro gritasse: *Cante! senhora fulana ou ciclana*, "as pobres indignadas não tinham remédio senão cantar, caso contrário ficariam expostas as mais grosseiros insultos do público compostos por caixeiros malcriados e entusiasmados pelas glórias da mãe pátria."[527]

No jornal *A Gazetinha* de Manaus, um periódico não-oficial descreve as mesmas confusões no interior do Teatrinho da Beneficente: os partidos entre as atrizes e o comportamento agressivo da jovem platéia masculina ficam em destaque. O folhetinista identificou esta parte do público a "potros", para descrever a falta de decoro dos espectadores, por isso a presença constante da polícia no teatro, a fim de que as confusões não chegassem a níveis extremos. A paquera com as raparigas, algumas das quais com reputação não muito recomendável, também fazia parte do cotidiano do teatro e às vezes este era o motivo das desavenças. É reconhecido que o teatro tornara-se naquela época local propício para o flerte entre jovens e raparigas, além de servir para comentários sobre a beleza das moças:

> Folhetim
> Meu caro F...
> Ora, até que finalmente eu vou cumprir minha promessa, que te fiz, moseando-te com este escretinho. Vou falar relativamente do espetáculo de domingo em beneficio do maestro Joaquim Franco. Estaes contente... Não pense que vou tratar somente das duas artistas Naghel e Genolina. Desempenharam como sempre maravilhosamente seus papeis, porém tratemos somente dos espectadores.
> É inútil dizer que todos os camarotes estavam rebletos de interessantes jovens, cujas as *toalhetes* faziam-nas ainda mais bellas, gentis e graciosas &... De fato , lá havia uma que por causa de seu vestido branco degotado, fez Abdon, Velloso e Simões ficarem verdadeiramente entusiasmados. Os Vellozo inebriado com a beleza d'ella e quazi fanático dizia ao Abdon-*Oh! Nunca, jamais outrora, em tempo algum vi uma formosura tão desnumbrante!*
> *Oh! Estou louco de amor Abdon*!... e deixava escapar de seus rubros lábios uma estrondosa gargalhada.
> Os olhares meigos, o aspecto refulgente da nec plus ultra attrahiram de tal maneira os três dandys, que, não satisfeitos em verem-na do seu camarote, sahiram e foram pescar junto do que estava (sic) Por ella.
> *Horror!!!* .... exclamaram elles, meu caro F; tinha reconhecido que *a coquete* era ...era...a *parrei....rinha!*.....
> Sahiram a rimrem-se de si mesmo.
> Agora passamos a platéa. A platéa como sempre estava incivivel: parecia não compando mal, com um curral de poltros....é verdade!
> Não nego tomei uma *vai de péu!...péu*... porque entrei com meu chapellinho na cabeça. Mas sim a platéa formava uma roda o P... do.... (do parache)Olibio Torque

[527] PAIXÃO, Múcio. op.cit., p.115.

> e outros rapazes faziam um espalhafato dos diabos!... Só moderavam-se quando viam assomar a cabeça do Gavinho no camarote da policia.
> Estes rapazes faziam parte dos partidos *Genolenista e Naghlista*. Uns diziam que Naghel é mais boa porque faz a gente rir, e muito principalmente no festejado *Buvens See*! Outros apoiavam que Genoline é melhor porque trabalha com seriedade e não faz artimanhos.
> Bem fiquemos aqui. *Adieu Jusquiautre fois*.
> Didier.[528]

Esse comportamento quase alucinado da platéia no teatro não era exclusividade somente da província do Amazonas; nas outras províncias esse tom também era evidente. Basta resgatar as teses de Regina Horta Duarte, que descreve o teatro em Minas no século XIX, ou de José Jansem, que analisa o teatro no Maranhão. Além disso, o uso da polícia para conter os ânimos do público era realizado de forma muito agressiva, sendo quase uma extensão do comportamento hostil do público: "Quem fizer barulho, mete-se o facão e bota-se na cadeia".[529] Este era o lema da polícia no período. Sobre a polícia nos teatros de Manaus, foram encontrados poucos registros, porém no Éden foi verificado que, em "época de paz", o policiamento podia ser reduzido a quinze policiais. Isto é, o número era maior em outros momentos da história do Éden:

> Dizeram-nos que nos corredores do theatro não seriam mais vistos os numerosos soldados que era de costume espalharem-se por ali. No tempo da companhia portugueza de operetas, lembra-nos um chronista registrara pacientemente o numero de policias que contara no theatro. Não sabemos si eram mais ou menos do que os que vimos ante-hontem, e que si não nos enganamos, chegaram a uns quinze. Ora quinze soldados ainda é muito. A despeito do que se propalara, a ordem foi perfeita, nem outra coisa de uma sociedade escolhida, como a que lá estava; mas mesmo asssim não fosse e o theatro precisasse de policiamento, não nos consta que em parte alguma a guarda ou ronda, tenha entrada na sala de espectaculo, onde não deviam penetrar tão somente as ordenanças das autoridades.[530]

Em outro momento, o Éden, foi palco de outra cena que demonstrava a agressividade do público. O caso em questão voltou-se para os atores, e empresário da peça, motivo comum para época. Se o público concordasse que o espetáculo era de má qualidade, ou se sentisse lubridiado, ou mesmo se fosse considerada imoral, não pensaria duas vezes para demonstrar todo seu descontentamento. No Éden, algo semelhante aconteceu: um grupo de trampolineiros apresentou na referida casa espetáculos uma apresentação que não agradou a platéia, esta, raivosa jogou "*rolhas"* em falta de "batatas podres". O folhetinista assim completa que cabia ao senhor chefe de polícia enquadrar tais artistas ao xadrez: "bem

[528] GAZETINHA. Manaus: 11 Out. 1885.
[529] HORTA, Regina Duarte. *op.cit*., p.180
[530] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 18 Dez 1890.

escoltados, afim de que não fiquem com o physico muito variado".[531] Isto é escolta servia para impedir que a platéia enfurecida e indignada não maltratasse demais os atores, a cadeia servia até para proteger os judiados artistas.

Além disso, as pessoas viam o teatro como uma extensão de suas casas. A separação entre a vida pública representada pelo teatro e a vida privada que deveria ser representada pela casa era praticamente inexistente. Se as pessoas sentissem fome, levavam comida, se frio muniam-se de cobertor, se as necessidades fisiológicas "falassem mais alto", carregavam o penico. O comportamento do público chegava às raias do cômico. Regina Horta Duarte descreve que, em Minas, os teatros transformavam-se em verdadeiros locais de piqueniques:

> "As mães de família passavam o dia fazendo panquecas, biscoitos, pastéis, frangos assados guardados em baús em que também se colocavam talheres, copos, guardanapos e palitos. Tudo era levado ao teatro e mantido em um lugar seguro até a noite. As mães carregavam ainda, bilhas de água, penicos, travesseiros e cobertores, pois o teatro não era fechado e as telhas deixavam passar o frio da noite."[532]

Mas não devemos pensar que esse tipo de comportamento era exclusividade das classes sociais menos favorecidas. Como sempre, a descrição dos viajantes nos relata a realidade da época. Maria Graham, que, ao participar das solenidades de D. Pedro em 1821, teve a pior das impressões da alta sociedade baiana, além da má-qualidade de interpretação dos atores, conclui: "Pior se comportaram damas e cavalheiros portugueses, alheios ao espetáculo e dispostos a conversar, comer e beber café, como se estivessem em casa". Com exceção do hino nacional, para o qual a platéia demonstrou respeito, o restante do espetáculo foi uma balbúrdia: batedores de carteira, linguagens imoderadas ditas entre os presentes, espadas roubadas de soldados foram alguns dos acontecimentos daquela noite.[533] Noites de espetáculo desse nível, não eram incomuns acontecerem como foi desenhado pelo chargista sobre um conflito ocorrido no teatro do Rio de Janeiro (ver ilustração seguinte)

Por outro lado, as pessoas levavam a sério a idéia do teatro como agente moralizador dos costumes e o exigiam, principalmente daqueles que tinham de dar o exemplo. Isto se deve a um episódio ocorrido com D. Pedro I. Um monarca distante de seu povo não cabia mais existir no século XIX; ele deveria além de bom monarca, e um competente administrador dos

[531] COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 23 nov. 1897.
[532] Costa, Lygia Teixeira da. Rua Direita- memórias. [s.e], [sd]. (fonte encontrada na seção Mineiriana da biblioteca pública de Belo Horizonte) apud HORTA, Regina Duarte .*op.cit.*, p.203.
[533] Graham, 1990, p.173. apud. MALERBA Jurandir, *A Corte no Exílio. Civilização e poder no Brasil às Vésperas da Independência*. (1808 a 1821) São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.95.

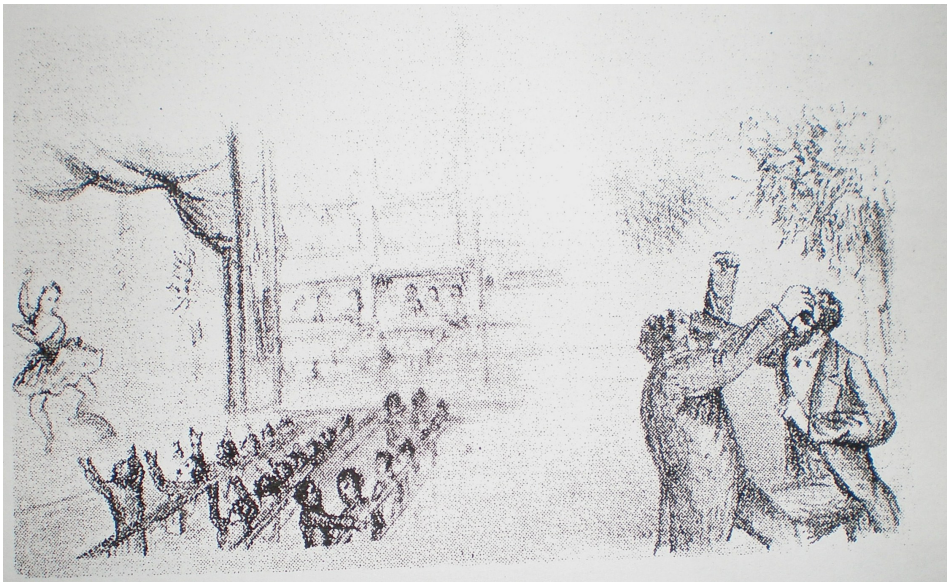


Ilustração 38 - Conflito no teatro São Pedro II, no Rio de Janeiro, durante a apresentação da peça Os Sinos de Corneville-1882-os espectadores que "lutam" entre si são exatamente dois "ditos calheiros"- fonte Damasceno, Atos. Palco, Salão e Picadeiro.

negócios do reino, ser bom pai de família. O rei com várias amantes, tendo uma vida distante de sua esposa, não mais era plausível. A família burguesa deveria ter sua harmonia familiar baseada no respeito e na fidelidade entre os esposos, e nesse período até os reis deveriam seguir este modelo burguês de comportamento.

Assim, segue-se o exemplo de um episódio ocorrido em um teatro particular localizado na Praça da Constituição, no Rio de Janeiro, o qual foi palco de um acontecimento que envolveu D. Pedro I. O ingresso nesse teatro só era permitido a pessoas conhecidas pela sociedade; os sócios fiscalizavam a entrada, porque era freqüentado pelas melhores famílias da cidade. Diz-se que certa vez o imperador mandara alugar dois camarotes para um espetáculo que ali se realizava. Um camarote D. Pedro reservava para si e outro para sua amante Domitilla de Castro, a qual, ao chegar à porta do teatrinho, foi interpelada na entrada. Ao perceber que sua favorita não se encontrava no teatro e ao saber do ocorrido, D. Pedro mandou adquirir o teatro em seu nome e colocar para fora dali a companhia de atores. As ordens imperiais foram cumpridas com todo o rigor. Desalojados e indignados com aquele que deveria dar o primeiro exemplo de moral, os atores romperam em vaias e assuadas tremendas e, antes que os meirinhos viessem executar o pedido de D. Pedro, os próprios artistas e pessoal da casa se encarregaram de atirar pela janela afora todo o material, lançando à rua espelhos, móveis, utensílios, adereços, vestimentas, que foram queimados sob uns cajuzeiros que havia ao lado da igreja.[534]

[534] Mucio da Paixão, *op.cit*., pp.113-114.

Os exemplos sobre o comportamento nada convencional do público poderiam se estender ainda mais. Percebe-se que existe uma discrepância flagrante entre as concepções dos idealizadores e as do usuário do teatro, sugerindo inicialmente que sistemas simbólicos diversos estão presentes nesta situação. O que ocorre é que os usuários transformam simbolicamente o local, redefinindo suas funções originais e adaptando as suas próprias necessidades. Consequentemente, o teatro como agente moralizador e civilizador, sonho idealizado por uma elite, muitas vezes se tornava um pesadelo, contrariando todas as intenções moralizadoras. O controle educativo feito através do teatro por parte da elite política e intelectual da época foi um objetivo perseguido por todo o século XIX e, com os exemplos citados, observa-se que muitas vezes não foi alcançado. A platéia passiva, educada e atenta aos espetáculos, capaz de formular opiniões sobre as peças, ideais perseguidos eram objetivos não concretizados, apesar dos esforços. O perfil do público que assistia às peças era aquele que usava o chapéu na cabeça, ficava com o cigarro na boca e com bebidas e comidas ao lado, devido às eventuais necessidades, que conversava em tom elevado, que utilizava o espaço teatral para resolver desavenças pessoais – isto era o que mais combinava com a realidade.



Ilustração 39 - "No Teatro" frequentador geral (desenho de João Afonso) publicado em "A Flecha". Fonte: Jansen, José. O Teatro no Maranhão.

Contudo, se tivermos um olhar mais atento, notaremos que na verdade esses esforços civilizadores não foram completamente em vão. Demorou mais que o esperado, mas de certa forma, a partir da República, o teatro, pelo menos no que diz a respeito ao comportamento do público, conseguiu atingir parte dos seus objetivos.

****

CONCLUSÃO

Sociabilidade e Cultura: a História dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900) teve por objetivo construir a história a partir da investigação dos pequenos teatros anteriores ao Teatro Amazonas, num estudo que revela a existência de uma vida cultural e teatral anterior à grande produção da borracha, quando os espaços da cidade e os costumes de seus moradores começavam evidentemente a se modificar.

O Teatro Amazonas, em sua magnitude e valor histórico, tornou-se um símbolo quando se descreve a cidade de Manaus. No entanto, como não era intenção da pesquisa realizar maiores análises sobre ele, se justifica o fato de a parte do trabalho sobre este espaço teatral ter sido restrita. Sendo assim, muito ainda está para ser investigado sobre o Teatro Amazonas, e talvez em trabalhos futuros isso possa ser feito. O que se pretendia, era contar a história dos chamados "pequenos teatros", tendo em vista que até então não houve um interesse efetivo da historiografia de resgatar suas trajetórias. Acrescenta-se que, embora o teatro do século XIX esteja relacionado às cidades, não foi centro da investigação da pesquisa retratar as mudanças estruturais do espaço urbano, porque isso acarretaria a procura de outras fontes e outros enfoques, os quais poderiam fazer esta pesquisa desvirtuar-se de sua preocupação inicial. Por outro lado, foram descritos e analisados os edifícios teatrais, pois, muitas vezes, sua construção interferia nas apresentações e englobava os interesses civilizadores da elite.

Para contar um pouco da história do teatro em Manaus anterior ao período da borracha, utilizou-se como fio condutor a vida do ator Joze Lima Penante, que, embora natural do Pará, teve atuação direta na construção da história do teatro na capital amazonense. Penante representaria um ideal civilizador de lazeres educativos descrito no teatro. Porém, aos olhos dos folhetinistas, o teatro erudito, moderno, realista estava longe de se concretizar com o desempenho de sua companhia. Em meio a alguns elogios às suas atuações, as críticas são mais evidentes, embora, aparentemente, o público gostasse das apresentações de Penante, visto que não era em número reduzido que as peças se repetiam. Penante procurava se integrar ao discurso da época sobre a necessidade da construção do teatro nacional, por isso escrevia suas próprias peças, embora poucas tenham sobrevivido à ação do tempo. Duas puderam ser resgatadas e, a partir destas, foi possível perceber que demonstravam como o autor estava inserido nos ideais da época: a descrição dos fundamentos principais de uma burguesia nascente – trabalho, família, educação – e as mudanças sociais e políticas de um Império com bases coloniais, às vésperas de tornar-se uma República. Em contrapartida, sobre a formação

deste teatro moderno, ou nacional, percebe-se nos jornais que havia controvérsias de como deveria ser estabelecido, qual realidade afinal deveria ser seguida: se conteúdos idealizados sobre o cotidiano burguês ou sobre os problemas da sociedade imperial.

Existem obras específicas sobre o aspecto político e econômico da região provincial, que acabam por não demonstrar interesse em retratar as expressões culturais da época. Com este propósito, estudou-se acerca dos bens culturais que eram distribuídos entre os habitantes locais, fossem eles de origem indígena, mestiça ou européia. Juntamente com o teatro, foram observadas as danças, as festas religiosas, a pesca, os banhos em igarapés, hábitos e costumes condenados por uma elite desejosa de educar e civilizar a população. Em contrapartida, foram analisados também os conflitos entre os primeiros aspectos civilizatórios que chegavam a Manaus, como as vestimentas europeizadas e os modos contidos de se portar em público. Procurou-se, no entanto, dar ênfase às manifestações teatrais, que buscavam entreter a população e, ao mesmo tempo, educá-la, seja no aspecto da moralidade baseada nos ideais burgueses de fidelidade entre os esposos, de formação da família, das relações trabalho, seja no comportamento comedido que a platéia deveria possuir em locais públicos.

Eis que o teatro emerge enquanto lazer civilizado e é representado pelos teatros Variedade Comica e Beneficente Portuguesa, e as companhias que ali se apresentavam sofriam severas críticas por parte dos folhetinistas que não cessavam de censurá-las. Embora os periódicos sejam espaçados e em número reduzido, foi possível observar estas características por parte dos críticos dos jornais. No Éden Teatro, a situação transformou-se um pouco. Como foi neste teatro que as óperas definitivamente começaram a tornar-se espetáculo corriqueiro, eram esperadas com ansiedade pela sociedade amazonense. Símbolo máximo de um lazer culto, geralmente recebia crítica positiva por parte dos folhetinistas. Os olhares críticos voltavam-se agora para as instalações físicas do pequeno ÉdenTeatro: as ações desleixadas dos funcionários ou o comportamento da platéia, considerado pouco educado. Quando se analisa o Teatro Amazonas, percebe-se que muitas dessas características se perpetuaram, como o comportamento pouco refinado da platéia e espetáculos populares presentes nos palcos, como o teatro de Revista e de mágica.

Ao abordar sobre o teatro, o trabalho não poderia deixar de oferecer destaque à profissão do artista do século XIX, que transitava entre "dois mundos": o mundo burguês civilizado e o mundo do artista com seu aspecto marginal. Concomitantemente, a elite apoiava e também desprezava essa profissão, pois o artista fazia parte de uma realidade distinta. Penate era um andarilho, com uma vida nômade, uma vida onde muitos dos preceitos morais burgueses deveriam assumir uma roupagem mais flexível. Adaptado às circunstâncias, o

artista era bem vindo ao desempenhar sua função civilizatória, mas não poderia romper com certas características relacionadas a sua profissão. Seu aspecto secundário dentro da sociedade é verificado quando percebemos que o artista vivia com dificuldades financeiras, o que fazia dos espetáculos em seu "benefício" sempre necessários para garantir sua sobrevivência. Penante, juntamente com outros profissionais, se enquadrava neste aspecto dúbio da profissão do artista. Quase sem patrocínio governamental, o artista andarilho não desanimava ante o desafio de levar cultura a diversos setores sociais, chegando à distante província do Amazonas com seu projeto empreendedor.

Aliás, o teatro que descrevemos aqui é aquele insipiente, inaugural, que não possuía patrocínio governamental. Embora o governo do Império, representado pela figura de D. Pedro II, incentivasse as artes como meio civilizatório da sociedade, não havia recursos para fazer vingar este "projeto". Diferente do período Republicano quando o teatro possuía patrocínios governamentais, não só para a construção de suntuosas casas de óperas, mas para trazer aos palcos peças e óperas estrangeiras. Assim, no momento aqui investigado, o teatro sobrevivia com recursos privados e com dificuldades. Com exceção da corte do Rio de Janeiro, e de algumas outras províncias, os teatros, de modo geral, apresentavam tanto em seu aspecto físico como em alguns enredos apresentados nos palcos características improvisadas, ao menos perante a opinião da elite local, como se pôde observar na realidade amazonense. E com recursos reduzidos, artistas e patrocinadores locais lutavam para concretizar este projeto civilizatório do teatro moderno e nacional perante uma orgulhosa elite local.

O teatro realista, principalmente a dramaturgia, era almejado pela elite da época como principal meio de educar a população, através de textos que refletissem a moral burguesa. Porém, muitas vezes, o que se sobrepunha nos palcos eram os melodramas e as comédias, para desprezo dos folhetinistas dos periódicos que, por sua vez, também acreditavam ter a nobre missão de orientar um público que, muitas vezes, aos seus olhos, era considerado inculto. Conseqüentemente, o que é transmitido pela observação dos cronistas dos jornais é que eles não iam ao espetáculo para procurar emoção, mas sim para comparar a capacidade expressiva e a interpretação dos atores e averiguar o conteúdo das peças. A "esses conhecedores da arte teatral" se opõem os despreparados que se deixavam levar pela ilusão, que choravam ou riam com "clichês" repetitivos, isto é: o público. O ideal desta elite é que houvesse uma sintonia entre os literatos (dramaturgos), os folhetinistas e o público e que esse triângulo pudesse se relacionar de modo harmonioso. O dramaturgo realizaria as peças de acordo com a tendência realista e retrataria temas nacionais; os folhetinistas estariam devidamente preparados para realizar as críticas e o público teria maturidade intelectual

bastante para a compreensão das peças, além é claro, de possuir um bom comportamento dentro do teatro.

Esse ideal estava muitas vezes longe de se concretizar. A realidade era outra, e mesmo oposta. A própria elite da época não sabia como poderiam ser retratados os acontecimentos do Brasil Imperial: a escravidão deveria ser um tema encenado nos palcos, assim como a prostituição? Além disso, o público estava longe (de acordo com a concepção da elite intelectual) de possuir discernimento bastante para apreciar uma peça de qualidade.

Para finalizar, cabe aqui lembrar que, se foram os periódicos que forneceram importantes informações para este estudo, faz-se necessário tratar sobre a dificuldade enfrentada pela pesquisa quanto ao acesso a esta fonte.

Ao terminar a pesquisa, percebe-se que muito ainda está para se fazer sobre o tema trabalhado, pois, nem de longe, pretende se esgotar o assunto. A pesquisa nos jornais revelou alguns reveses, como o fato de uma importante instituição de pesquisa, a Biblioteca Pública, ter sido fechada para reforma no início de janeiro do ano – 2007. Isso interrompeu os estudos em relação ao *Jornal Amazonas,* visto que era ali que o acervo sobre o documento estava completo, do ano de 1877 até 1910. Assim, embora dois meses fosse o tempo previsto para a pesquisa, esta se realizou em duas semanas, e a análise sobre o periódico acabou por ser deficiente. No entanto, os problemas não se limitam a esse caso. O IGHA, importante centro de pesquisa, foi também fechado em dezembro de 2006, e só reaberto recentemente. Lá estão muitos jornais importantes microfilmados. Entretanto, a máquina de micro-filme para a realização da pesquisa está com a tela completamente danificada, impedindo uma leitura eficaz. Dessa forma, foram problemas iniciais para a realização da pesquisa: periódicos irregulares, centros de pesquisa fechados, bibliotecas deficientes.

Percebe-se, no entanto, que as fontes têm muito a dizer sobre os hábitos e comportamentos dos habitantes da cidade de Manaus. Quando diante de indagações descrevia que o tema tratado para a pesquisa era sobre os teatros existentes antes da formação do grande Teatro Amazonas, não era incomum causar estranheza. O desprezo, às vezes evidente, por este período deve-se à pré-concepção de que a população era composta basicamente por indígenas, e seus descendentes, e de que, por isso, os lazeres não poderiam ter relevância: como se somente o lazer e os costumes europeus pudessem ser significativos. Porém, a partir da importância das informações organizadas neste trabalho, pode-se afirmar que esta visão precisa mudar. Com a certeza do não esgotamento do tema, outro aspecto sobre o qual é importante perceber a partir deste trabalho é a necessidade de que as pessoas da região se sintam sujeitos de sua própria história, e não mais reflexo de uma história escrita e definida

por aqueles que são estranhos ao território, buscando, desta forma, uma identidade esquecida. Assim, a Amazônia poderá traçar seu próprio destino, poderá construir sua história para sua gente.



LISTA DE TABELAS:

Tabela 1 **Programação da Companhia Thalia/Fonte: A Voz do Rio Negro Janeiro a Março de 1867**		
Data	**Autoria**	**Espetáculo**
25/01/1867	Sr. Lacerda (português)	Drama: A Coroa do Artista
	-	Comédia: os Dous Calvos
	-	1 ato arnado de música: Manda Quem Pode
19/01/1867	Sr. Lacerda (português)	Drama: A Coroa do Artista
16/03/1867	-	Drama: Santa Helena ou a Morte de Napoleão
	-	Drama: A Coroa do Artista
21/03/1867		Drama: Santa Helena ou a Morte de Napoleão
		Comédia: Um Marido para occasião

Tabela 2 **Programação do Teatro Variedade Comica ano: 1868/1869.** **Companhia de Lima Penante**		
Fonte: Jornal Rio Negro e Jornal Correio de Manáos		
Data	**Autoria**	**Espetáculo**
23/04/1868 (Estréia)	-	Espetáculo de Música regido pelo maestro Torres
	-	Monólogo Dramático realizado pelo Sr. Penante
	J. M. Dias Guimarães	Drama: A Cerração do Mar
	-	Comédias: Que Mundo é este!, Fui a Paris
	-	O Sr. Bento dos...
	Sr.Lima Penante	Comédia: Paixão e Trahiçaõ ou O Inglêz Machinista
26/04/1868	-	Espetáculo de Música regido pelo maestro Torres
	-	Drama: O Opulento
	Sr.Lima Penante	Comédia: A Morte do Amigo Bananeira
	Sr.Lima Penante	Comédias: Depois da Festa de Nazareth
	Eduardo Garrido	Comédia: Fui a Pariz
	Sr.Lima Penante	Paixão e Trahiçaõ ou O Inglêz Machinista
03/05/1868	-	Drama: O Filho Exilado
	-	Comédia: A Bengala
	Sr. Lima Penante	Comédia: Paixão e Trahiçaõ ou Inglêz Maquinista
	-	Comédia: Por um Triz
10/05/1868	-	Espetáculo de Música
	J. M. Dias Guimarães	Drama: Cerração do Mar
	Sr. Lima Penante	Comédia: Progressista ou
		O Defensor da Classe Caixeiral
	-	Comédia: Zé Cosme
	-	Comédia: O Varredor
	-	Canconeta: Boas Rasoes
17/05/1868	-	Espetáculo de Música
	-	Drama: O Sr. Joaquim da Costa Brazil
	Sr.Lima Penante	Comédia: A Morte de meu amigo Bananeira e
	Sr.Lima Penante	Amanha vou pedil-a
	Francisco Correia Vasques	Comédia: O Beberrão
	-	Comédia: Por um triz

21/05/1868		Espetáculo de Música
	Félix Xavier da Cunha	Drama: A Mendiga
	-	Comédias: O Prego, O Negra-Cor
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Progressista, ou o Defensor dos Caxeiros
	-	Canto: El Toreno Sivilhano cantado pelo Sr. Penante
24/05/1868	Félix Xavier da Cunha	Drama: A Mendiga
	Faustino Xavier de Novaes	Comédia: Um Devoto de Bacho
	-	Comédia: O Prego
	-	Canto: El Torero Sivilhano cantado pelo Sr. Penante
31/05/1868		Canto: O Hymno Nacional
	-	Drama: O Sr. Joaquim da Costa Brazil
	-	Ópera Bufa: O Sr. Simplicio da Paixão
	-	Comédia: Os Meus Defeitos
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Actor no Camarim
	-	Comédia: Neste Caso Não Me Caso
07/06/1868	Francisco Luís Machado	Drama: O Amor Filial
	-	Comédia: O Mascate Italiano
	-	Comédia: O Beneficiado
	-	Comédia: O Sor Manel d' Abballada
	Francisco Correia Vasques	Comédia: O Sr. Domingos fóra do Serio
14/06/1868	J. M. Dias Guimarães	Drama: A Cerração no Mar
	Antonio Duarte Mandacaru	Drama: O Enjeitado
	-	Comédia: Lamentação de um Empresário
	-	Comédia: O Sor Manel d' Abballada
	Francisco Correia Vasques	Comédia: O Sr. Domingos fóra do Serio
30/09/1869	-	Drama: Trabalho e Honra
	-	Comédia: A Visinha Margarida
03/10/1869	Rangel Lima	Comédia: A Penna e a Espada
	-	Comédia: O Tio Torquato
07/10/1869		Orquestra-Música
	Mendes Leal	Drama: Dôr e Amor
	-	Comédia: A Visinha Margarida
10/10/1869		Orquestra
	Mendes Leal	Drama: Dôr e Amor
	-	Comédia: Os Dois Surdos
21/10/1869		Orquestra-Música
	Aniceto Bourgeois e Adolpho D' Ennery	Drama: O Medico das Crianças
	-	Comédia: Os Dois Surdos
28/10/1869		Orquestra- Música
	Camilo Castello Branco	Drama: A Justiça
	-	Comedia: Ai! Que Chalaça!
	-	Comédia: Pequenas Mizerias
31/10/1869	-	Récita solene para comemorar o aniversário de S. M. o Sr. D. Luiz I, Rei de Portugal
	-	Recita dos Hymnos Brazileiro e Portuguez
	Sr. Garcia	Recita de poesia
	Aniceto Bourgeois e Adolpho D' Ennery	Drama: O Medico das Crianças

17/?/1869	Gomes do Amorim	Drama: Ghici
07/11/1869	-	Drama: Lucia Didier
	-	Comédia: Ai! Que Chalaça
11/11/1869	Aniceto Bourgeois e Adolpho D' Ennery	Drama: O Medico das Crianças
	-	Comédia: A Morte do Galo

Tabela 3

Programação de Teatro antes da Construção do Beneficente Portuguesa Fonte: Jornal Amazonas - ano:1874

Data	Artista	Espetáculo
17/06/1874	Sr. Rossi	Prestidigitação Physicas e Egypcias, Ventriculismo
21/06/1874	Sr. Rossi	Prestidigitação Physicas e Egypcias, Ventriculismo
28/06/1874	Sr. Rossi	Prestidigitação Physicas e Egypcias e espetáculos
		Musicais, final da Tragédia Lírica Lucia di Lammermor

Tabela 4
Teatro Beneficente Portuguesa- Espetáculos de Prestidigitação Fonte: Jornal Amazonas/1876

Data	Artista	Espetáculo
11/10/1876	Sr. Aj Wallace	Espetáculo de Prestidigitação e magnetismo
15/10/1876	Sr. Aj. Wallace	Espetáculo de Prestidigitação
18/10/1876	Sr. Aj. Wallace	Espetáculo de Prestidigitação e uma peça cômica: Ah!
		Como sou besta.
01/11/1876	Sr. Aj. Wallace	Espetáculo de Prestidigitação com espelho negro
		com o desaparecimento de uma pessoa da platéia
		Espetáculo cômico: Pomada e mais Pomada
08/11/1876	Sr. Aj. Wallace	Espetáculo de Prestidigitação com espelho branco, na qual
		fará aparecer os retratos dos defuntos que o público pedir.
		E grande pollorama com várias
		Aparições: vista da aldeia nos arrabaldes de Paris etc.
15/11/1876	Sr. Aj. Wallace	Repetição do espetáculo anterior

Teatro Beneficente Portuguesa-Espetáculos de Teatro Fonte: Jornal Amazonas
Companhia de Lima Penante/ 1877

Data	**Autoria**	**Peças**
12/05/1877		Drama: História de um Marinheiro interpretada por ator Genérico Silveira
	Faustino Xavier de Nova	Comédia: Um Devoto de Baccho
	Eduardo Garrido	Comédia: Eu Sou um Alho!,
	Sr. Lima Penante	Comédia: o Defensor da Classe Caixeiral
20/05/1877		Peça:Progresso e Caridade interpretada por José Francisco da Silve
	Grande Taborda	Peça: História de um Marinheiro
	-	Espetáculo de Música intitulado uma linda Phantasia-Maestro Raimundo João Carne
	Grande Taborda	Comédia: Efeitos do Vinho Novo
	Francisco Correia Vasques	Comédia: o Sr. Domingos fora do sério
Data	Autoria	Peças

23/05/1877	Castro Alves	Récita de Poesia: O Livro e a América de Castro Alves
	Sr. Lima Penante	Comédia: Fui ao Recife
	Sr. Lima Penante	Comédia: Amanhã vou pedi-la.
	Grande Taborda	Comédia: Mudanças com a Idade
		Comédia: O Sor Manel d' Abballada, sobre costumes portugueses.
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Rocombole
	Sr. Lima Penante	Drama: A Benção Materna
25/05/1877	Sr. Lima Penante	Repetição do espetáculo acima
31/05/1877	Francisco Luís Machado	Drama: O Amor Filial
	Eduardo Garrido	Comédia: Fui a Pariz
	Sr. Lima Penante	Comédia: Um Concerto de Rabeca e Realejo
	Sr. Lima Penante	Comédia: Um Actor no Camarim
06/06/1877		Drama: Um Soldado caçadores 5
	Sr. Lima Penante	Comédia: Paixão e Traição, ou o Maquinista Inglez
	Sr. Lima Penante	O Jesuíta na Garganta
	Sr. Lima Penante	Comédia: A morte de meu amigo bananeira
15/06/1877	J. M. Dias Guimarães	Drama: Cerração do Mar
	Francisco Correia Vasques	Peça Cômica: O Beberrão
	Francisco Correia Vasques	Peça Cômica: O Sr. Domingos Fora do sério
	-	Peça Cômica: O Sor Manel D' Abballada
	-	Peça Cômica: O Progressista, ou O Defensor da Classe Caixeiral
	Sr. Lima Penante	Peça Cômica: O Jesuíta na Garganta
19/08/1877	J. M. Dias Guimarães	Drama: Cerração do Mar
	Sr. Lima Penante	Comédia: Um Concerto de rabeca e realejo
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Maquinista Inglez
	José Romano	Comédia: Ferro e Fogo
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Casamento de Calembours
28/08/1877		Orquestra
	-	Recitação de Poesia de M. Soares de Medeiros
	-	Drama: Fraternidade e Luz
	Francisco Correia Vasques	Comédia: Sr. Domingos Fora do sério
	-	Comédia: FFF e RRR
26/08/1877		Orquestra
	M. Soares de Medeiros	Recitação de Poesia
	-	Drama: Fraternidade e Luz
	Sr. Lima Penante	Comédia: Amanhã vou pedil-a
	Francisco Correia Vasques	Comédia: Sr. Domingos Fora do sério
	-	Comédia: FFF e RRR
02/09/1877		Orquestra
	M. Soares de Medeiros	Recitação de Poesia
	-	Drama: Fraternidade e Luz
	Sr.Lima Penante	Comédia: Amanhã vou pedil-a
	-	Comédia: O Mascate Italiano
	Francisco Correia Vasques	Comédia: Sr. Domingos Fora do sério
07/09/1877	-	Orquestra com o Hynmo Nacional
	J.C Castro Lima	Recitação de Poesia
	Sr. Lima Penante	Drama: O Filho do Povo
	-	Comédia Antes do Baile
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Casamento de Calembours

16/09/1877	Sr. Lima Penante	Drama: O Filho do Povo
	Sr. Lima Penante	Poesia Cômica: Fui ao Recife
	-	Comédia: O Negra Cor
	-	Comédia: Sr. Bento Pontinhos
	-	Comédia: Antes do Baile
23/09/1877	Sr. Lima Penante	Drama: O Filho do Povo
	-	Comédia: O Priminho
	-	Comédia: Antes do Baile
	-	Dueto: A Volta do Marinheiro
	Domingues Monteiro	Comédia: O Amor Londrino
30/09/1877	Francisco Luís Machado	Drama: O Amor Filial
	Domingues Monteiro	Comédia: O Amor Londrino
	-	Comédia: Sr. Bento Pontinhos
	José Romano	Comédia: Ferro e Fogo
	-	Comédia: FFF e RRR
07/10/1877	-	Poesia Dramática: O Filho Exilado
	Sr.Lima Penante	Comédia: O Casamento de Calembours
	Sr. Lima Penante	Comédia: O Actor no Camarim
	-	Comédia: Por causa da Roleta
	-	Dueto: A Volta do Marinheiro
14/10/1877	-	Romance: Longa e Penosa Ausência
	-	Comédia: o Senhor está no Clube
	-	Comédia: Por Causa da Roleta
	-	Comédia: Não fumo sem fogo
	Sr. Lima Penante	Comédia: Viagem Directa por Linhas Tortas
		Dueto: Meirinho e a Pobre
23/10/1877		Drama: Progresso e Caridade
	Grande Taborda	Drama: História de um Marinheiro
	Grande Taborda	Comédia: Os effeitos do vinho novo
		Comédia: O Sr. Domingos fóra do Sério
25/10/1877	Sr. Lima Penante	Drama: O Filho Exilado
	-	Comédia: Não há Fumo sem Fogo
	Sr. Lima Penante	Comédia: Fui ao Recife
	-	Comédia: O Sr. está no Club
	Domingues Monteiro	Comédia: O Amor Londrino
Espetáculos da Empreza Camara/1880-Jornal Amazonas		
Data	**Autoria**	**Peça**
17/07/1880	Gomes do Amorim	Drama: Ghigi, ou o Quadro da Virgem
	Francisco Correia Vasques	Comédia: O Beberrão
		Comédia: Angu Musical
24/09/1880	Antonio J. de Araújo Pinheiro	Drama: Os Vampiros Sociais
	-	Comédia: O Pagem do Regente
26/09/1880	-	Drama: O Poder de Ouro
	-	Comédia: Cezar, o Estudante
	-	Comédia: O Morto Embargado
	-	
		Orquestra Hynno Nacional, cantado por todos os artistas da companhia

29/10/1880	Pinheiro Chagas	Recitação de Poesia As Duas Coroas, por Emilia Câmara
	Mendes Leal	Drama: Pedro
27/01/1883	Empresa Cerqueira Braga.&.C Sr. Lima Penante	Peça Gabriel e Lusbel ou os Milagres de Santo Antonio
Espetáculos da Associação da Dramatica Amazonense/1883- Jornal Amazonas		
Data	**Autoria**	**Peça**
28/11/1883		Hynno da Restauração de Portugal
	Mendes Leal	Recitação de Poesia: O Pavilhão Negro
	Napoleão Lavor	Recitação da orquestra com a musica Saudades de Minha Mãe
		Comédia: Olho Vivo
	Cezar Lê Lacerda	Drama: Cynismo, Sceptismo e Crença
02/12/1883		
		Hynno Nacional
	Dr. Cordeiro	Récita de Poesia: A Passagem de Humaytá
	Camillo Castelo Branco	Drama: A Justiça
	Diogo Sorômenho	Comédia: Marido e Mulher
Espetáculos da Companhia de Manuela Lucci/1885-Jornal Amazonas		
Data	**Autoria**	**Peça**
31/10/1885		Comédia/Drama A Mulher que Engana seu Marido
		Comédia: Os Sinos de Cornevaille
	Aristides Abranges	Comédia dramática: O Mestre Jerônimo
	Rangel de Lima	

Tabela 5 **Edén Teatro**		
Éden Teatro apresentação de ópera e opereta - ano final de 1890-1891 **Companhia Italiana dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco – Fonte: Jornal Diário de Manáos**		
Data	**Autoria**	**Ópera/opereta**
15/12/1890	G.Verdi	Ópera Il Trovatore
18/12/1890	G.Verdi	Repetição da ópera Il Trovatore
20/12/1890	G.Verdi	Ópera Ernani
21/12/1890	G.Verdi	Repetição da ópera Ernani
23/12/1890	G.Donizetti	La Favorita
27/12/1890	G.Verdi	Ernani
05/01/1891	G.Verdi	Ópera Cômica Crispino e La Comare
10/01/1891	G.Verdi	La Traviata/opereta bufa-Dom Checco Morto de fome
11/01/1891	G.Verdi	Repetição da ópera La Traviata
17/01/1891	G.Verdi	Ópera dramática Rigoleto
20/01/1891	G.Vincenzo Bellini	Ópera dramática Norma
22/01/1891	G. Rossini	Il Barbiere Di Seviglia
23/01/1891	G. Rossini	Repetição Il Barbiere Di Seviglia
24/01/1891	G. Donizetti	Lucia de Lammemoor
28/01/1891	G. Donizetti	Repetição Lucia de Lammemoor/ária bufa D. Checco/
	E.Audran	Opereta A Mascotte

01/02/1891	G. Donizetti	Repetição Lucia de Lammemoor
02/02/1891	G. Donizetti	Repetição Lucia de Lammemoor
04/02/1891	V.Bellini	Ópera Norma-Denorah
	-	C'Era uma Volta Um Príncipe
	-	Pietá Rispetto Amoré
05/02/1891	Il Guarany-Carlos Gomes	Il Guarany-
	F.Marchetti	Ópera Ruyblas
	E.Audran	A Mascotte
08/02/1891	F.e L.Ricci	Repetição da ópera Crispino e La Comare
10/02/1891	G.Verdi	Ópera Rigoletto
15/02/1891	-	Baile de Máscaras
19/02/1891	F.Marchetti	Ópera Ruy Blas
24/02/1891	G.Verdi	Repetição de La Traviata/
26/02/1891	G.Verdi	Ópera Ainda
28/02/1891	G.Verdi	Repetição de Ainda
01/03/1891	G. Donizetti	Estréia Linda de Chamounix
02/04/1891	*Troupe: O Garraux*	Espetáculo variado-dividido em três partes:
	Adivinho Pedro	Óperas de Verdi, predestinação, zarzuellas
	Vax	
12/10/1891	V.Bellini	Ópera Norma- A Força do Destino

Éden Teatro Apresentação de ópera e opereta – ano: 1892
Companhia Liryca Italiana dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco – Fonte: Jornal Commercio do Amazonas

Data	**Autoria**	**Ópera**
24/07/1892	G.Verdi	Maria Petiche e Baile de Máscaras
14/07/1892	P.Mascagni	Cavalleria Rusticana
07/07/1892	D.Auber	Fra-Diavolo
08/07/1892	G.Gounod	Fausto
02/07/1892	P.Mascagni	Cavalleria Rusticana
28/07/1892	G. Donizetti	Poliuto
22/06/1892	G. Donizetti	La Favorita
16/06/1892	G.Donizetti	Lucrecia Borgia
18/06/1892	G. Verdi	La Traviata
21/06/1892	G. Verdi	La Forza del destino
15/06/1892	G.Donizetti	Lucrecia
08/06/1892	G.Donizetti	Lucia di Lammermor

Éden Teatro apresentações de óperas e operetas - ano 1893
Companhia Italiana D. Pascuale dirigida pelo maestro Brasileiro Joaquim Franco – Fonte: Diário de Manáos

Data	**Autoria**	**Ópera**
23/02/1893	G.Donizetti	A Favorita
24/02/1893	G.Verdi	Hermani
26/02/1893	G.Donizetti	Lucia di Lammermor
15/03/1893	V. Bellini	A Sonnanbula
17/03/1893	D.Auber	Fradiavolo
22/03/1893	Flotow	Martha
24/03/1893	Verdi	Il Rigolleto
29/03/1893	Etorrio Bosio	Duque de Vizeu
04/04/1893	Etorrio Bosio	Duque de Vizeu

Éden Teatro - Espetáculo de prestidigitação fonte: Diário de Manáos-1893-1899		
Data	**Artista**	**Espetáculo**
08/04/1893	Companhia Russa	A Mulher Fantasma, ou a Vida Eterna, os Mistérios da
	Sr. Hermann Filho	Criação, A Mulher Impalpável
	Idem	Os Milagres da Bruxa da Sibéria, Sybilla de Cumes,
	-	A Sala Verde com a aparição e desaparição de fantasmas
09/04/1893	Idem	Viventes e Palpáveis
14/04/1893	Idem	A Somnanbula
16/04/1893	Idem	-
20/04/1893	Idem	Decapitação de Uma Pessoa Viva/Hermann e seus
	-	Espíritos
	-	
01/09/1899	Prof.Oliveira	Hipnotismo
	-	Comedias: Amanhã vou Pedi-la, e um Criado de Saias
	-	
27/09/1899	-	Esp. Prestidigitação
	-	

Éden Teatro – Espetáculo de Peças Teatrais – Companhia Tonica Dramatica -1891. **Empresa Maria Beatriz Rosália direção do Artista Comendador Cezar Ficarra/ Fonte: Diário de Manáos**		
Data	**Autoria**	**Peça**
23/07/1891	-	Opereta A Mascotte
26/07/1891	-	Drama: A Batalha de Ulma, ou o Velho Cabo Simão
27/07/1891	-	Drama: A Batalha de Ulma, ou o Velho Cabo Simão
30/07/1891	-	Drama: A Batalha de Ulma, ou o Velho Cabo Simão E a Canconeta Mamãe me Enganou
16/09/1891	-	Drama: Paixão e Morte de Jesus Chisto
19/09/1891	-	Repetição do Drama Paixão e Morte de Jesus Chisto
20/09/1891	-	Repetição do Drama Paixão e Morte de Jesus Chisto
	-	
01/10/1891	-	Drama:A Filha do Mar ou os Contrabandistas da Noruega
04/10/1891	-	Repetição de A Filha do Mar
08/10/1891	-	Repetição de A Filha do Mar
11/10/1891	-	Repetição de A Filha do Mar
16/10/1891	Alexandre Dumas	Drama: O Conde de Monte Christo
18/10/1891	Alexandre Dumas	Repetição de O Conde de Monte Chisto
22/10/1891	-	Drama: A Batalha de Ulma, ou o Velho Cabo Simão
24/11/1891	-	Opereta Ninice
25/11/1891	José Romano	Drama: Os 29 ou Honra e Glória
29/11/1891	-	Drama: Os Portugueses na África
Companhia não identificada		
Data	**Artista**	**Peça**
13/07/1888	-	Peça Portuguesa Moços e Velhos

Tabela 6 **Teatro Amazonas-1897 Peças Teatrais Fonte: Commercio do Amazonas e Diário de Manáos Companhia Dramática Dias Braga**		
Data	**Autoria**	**Peça**
14/09/1897	Gervasio Lobato (português)	O Comissário da Policia
18/09/1897	Barriére e Pluvier (Alemão)	Drama O Anjo da Meia Noite
21/09/1897	Pinheiro Chagas (português)	Drama O Drama do Povo
09/09/1897	A D" Ennery (Francês)	Drama A Graça de Deus
25/09/1897	A D" Ennery (Francês)	Drama As Duas Órfãs
26/09/1897	Furtado Coelho (Brasileiro)	Drama Remorso Vivo
28/09/1897	Gomes Gardiu (Brasileiro)	Opereta cômica Da Monarquia a República
03/10/1897	A Scalvini (Italiano)	D. Sebastião Rei de Portugal

08/10/1897	-	Drama O Grangaleoto
10/10/1897	Luiz Burgain (Português)	Pedro Sem (O que teve e agora não tem)
16/10/1897	D A D" Ennery	O Guia da Montanha
19/10/1897	-	A Filha do Mar
20/10/1897	Alexandre Dumas (pai)	Kean ou Desordem e Gênio
	Braz Martins (Português)	Os Milagres de Santo Antonio
28/10/1897	Literatura francesa	Comédia Piperlin Corretor de Casamentos)
19/09/1897	Luiz Pericond/Gaston Marot	Jack, O Estripador

Espetáculos de Teatro de de Revista/1897/1900		
Data	**Autoria**	**Peça**
12/10/1897	Argemiro Gabriel Figueredo Comimbra	O Bendegó
10/10/1900	França Junior	Petrópolis a Paris
15/11/1900	Demetrio de Toledo e Eduardo Victorino	A Roda da Fortuna
27/12/1900	-	Cobras e Largatos

REFERÊNCIAS

I Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Império: vida privada e ordem privada no Império". In NOVAIS, Fernando A. (direção). *História da vida privada no Brasil*. Império: A Corte e a Modernidade Nacional. São Paulo: Companhia das Letras, Vol II, 2001.

ANTONACCIO, Gaitano. *Entidades e Monumentos do Amazonas*. Fundação História, Importância. Manaus: Ed. Imprensa Official, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia Formação Social e Cultural*. Manaus: Valer editora, 1999.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BITTENCOURT, Ezio. *Da Rua ao Teatro. Os Prazeres de uma Cidade. Sociabilidades e Cultura no Brasil Meridional. Rio Grande*: Editora da Furg, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004.

BUARQUE, Sergio de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BUFFAULT, Anne Vincent. *História das lágrimas: séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BURDICK, Jaques. *O Teatro*. Alberty Ricardo. (trad e org.). São Paulo: Editorial Verbo, 1979.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*: quatro séculos de Teatro no Brasil. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify Edições., 1995.

COSTA, Francisca Deusa. *Cidades.* Programa de estudos pós-graduados em História. PUC/SP, vol 1, pp.85-127, dezembro. 2000.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador:* uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: ed. LTC- Livros técnicos e Científicos,1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes:* o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOFF, Le. *Memória e História*. Campinas: Unicamp Ed, 1996.

GOHN, Maria da Glória. *Movimentos sociais e educação.* São Paulo: Perdizes, 2005.

FALCON Francisco José Calazans. *A Época pombalina*. São Paulo: Ática, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Microfisica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2006

FREIRE, José Ribamar. *Bares, Manáos e Tarumas*. História em Novos Cenários. Manaus. v2, n. 2/3.p. 159-178, dez.1993/1994.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos:* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano: Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

HALL, Catherine. Sweet Home. ARIES Philippe, DUBY, Georges. (org) *História da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, vol 4, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-Fantasma:* a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras. 2005

HEMMING, John. *Os Índios do Brasil em 1500*. BETHELL, Leslie. América Latina Colonial. São Paulo: Edusp, 1998.v.1.

HESSEL, Lothar. RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil:* sob Dom Pedro II. Parte 1 e 2. Porto Alegre: Co-Edições URGS, 1979.

HOBSBAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios:* 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

_____. *A Era do Capital:* 1848-1875. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

_____. *A Era da Revolução:* 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JANSEN, José. *Teatro no Maranhão:* até o fim do século XIX. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1974.

LAPPON, José. *Hipnotismo e Espiritismo*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2002.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira Leite**.** *Livros de Viagem:* 1803-1900. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LEISH. Kenneth. *Cinema***.** Trad. Fernando Quintela, Antonio Lopes. São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

LOSANO. Mario G. *Histórias de Autômatos*: da Grécia Antiga a Belle Époque. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MACHADO, Humberto Fernandes; PEREIRA, Lúcia Maria Bastos. *O Império do Brasil*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

MALERBA Jurandir, *A Corte no Exílio:* civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal:* paradoxo do Iluminismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MAYER, Arno J. *A Força da Tradição. A Persistência do Antigo Regime***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, UNICAMP, 1999.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Amazonas. Vol I. 1965/1966.

_____ *Teatro Amazonas*. Manaus: Ed. Valer. 2006.

NEDEEL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical:* sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Lucia Maria Bastos. MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

KARL, R. Frederick.*O Moderno e o Modernismo*: a soberania do artista. (1885-1925). Rio de Janeiro: Ed Imago, 1985.

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

_____ *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAIXÃO, Múcio. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PÁSCOA, Márcio**.** *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910).* Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

_____. *Cronologia lírica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade***:** visões literárias do urbano (Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre). 2ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PRATT, Mary Loiuse. *Os Olhos do Império*. São Paulo: EDUSP, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve história do teatro português*. Portugal: Edições Europa América, 2000.

KUPFERBERG, Herbert. *Ópera.* Lisboa – São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.

_____. *Memorial da Cabanagem*. Rio de Janeiro: Edições Cejup, 1992

SALIBA, Thomé Elias. *As Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa América, 1979.

SCWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador D. Pedro I:* um monarca dos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. "A Capital Irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio de Janeiro". In NOVAIS, Fernando. (org). História da Vida Privada no Brasil: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo Companhia das letras, 1999.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosa & Naify Edições, 1995.

SOUZA, Cristina Martins de Silvia. *As Noites do Ginásio:* teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). São Paulo: Unicamp, 2002.

SOUZA, Jose Galante. *O Teatro no Brasil*: evolução do teatro no Brasil. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

VALE, Selda da Costa. *Eldorado das Ilusões:* Cinema e Sociedade: Manaus 1897/1935. Manaus. Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

VALLADARES, Clarival do Pardo. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

WILLIANS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

II Documentos diversos

CÓDIGO DE POSTURAS MUNICIPAES DE MANÁOS – 1893. Capítulo I. Artigo 18. Manaus: Typografia do Amazonas, 1893.

CÓDIGO DE POSTURAS MUNICIPAES DE MANÁOS – 1893. Capítulo VII. Artigo 13. Manaus: Typografia do Amazonas, 1893.

BOLLETIM OFICIAL. 05/02/1873. Falla que o S. M Imperador D. Pedro II pronunciou na sessão imperial d'abertura da 15 legislatura da assembléa geral legislativa, em 21 de dezembro de 1873.

REGULAMENTO INTERNO DO TEATRO AMAZONAS DE 1896 – Manaus – Imprensa oficial do Amazonas.

ANNAES DA ASSEMBLEIA PROVINCIAL DO AMAZONAS, Maio de 1882.

AZEVEDO, Arthur. *A Dona Branca*: Almanach Administrativo histórico, estatístico, comercial e litterario do Amazonas, 1896.

Drama recitado no Teatro do Pará ao principio das óperas e comédias nele postas pelo Doutor juiz presidente da câmara e vereadores do ano de 1793. Lisboa M.DCCXCIV na oficina de Simão Thadeo Ferreira.

III Endereços eletrônicos

ALLABOUTARTS. *Teatro Santa Roza*. Disponível em <http// www.allaboutarts.com.br/av/showpage.asp?code=0703a6&>. Acesso em 19 jan. 2008.

BIRILO. Teatro Lima Penante. Disponível em<http// www.birilo.blogger.com.br> Acesso em 15 jan. 2008.

BIO-BIBLIOGRÁFICO nos 180 anos do nascimento do autor. Disponível em www.cm.pvarzim.pt/biblioteca/franciscogomes do Amorim.pdf>. Acesso em 23 jan. 2008.

GHIGI. A Proibição/FGA. Disponível em <www.fl.ul.pt/Biblioteca-digital/teatro-monografias.htm> Acesso em 26 jan. 2008.

HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO NORTE. *A Tradição e a Renovação*. Fascículo 14 Educação e Cultura. Poetas Escritores e intelectuais. Disponível em <Tribunadonorte.com.br/especial/histm/hist_m14c.htm.30k> Acesso em 15 jan. 2008.

JOÃO CAETANO O APRENDIZ DO TEATRO BRASILEIRO. Portal Nosso São Paulo. Disponível em <http.www.nossosãopaulo.com.br>. Acesso em 26 jan. 2008.

NADIS, Fred. Encarando a Divisão: Apresentações do Racionalismo e do Oculto por Mágicos de Palco na Virada do Século. Disponível em: <www.ceticismoaberto.com/paranormal/houdini-htm-50K>. Acesso em 21 fev. 2008

AUTOMATOS. Disponível em: <www.automates-anciens.com/automatos-caixas/musica/caixas.automatos/htm.4k>. Acesso em 23 mar. 2008.

PÁSCOA, Márcio. Biblioteca Virtual do Amazonas. Amazonas em História. Série Memória.: <www.culturasecretariadoestadoamazonas>. Acesso em 02 fev. 2008.
Bibliografiadoteatrobrasileiro<http://www.dicinariocravolabin.com.br.> Acesso em 30 jan. 2008.
<http://nuevomundo.revues.org/document3676.html> Acesso em 30 jan. 2008.

IV Falas e relatórios dos presidentes da província

FALLA dirigida a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 1 de outubro de 1857 pelo presidente da província Ângelo Tomaz do Amaral.
FALLA dirigida a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 25 de Março de 1885 pelo presidente José Jansen Ferreira Junior.
RELATÓRIO apresentado a assembléia Legislativa provincial do Amazonas pelo presidente da província Dr. Adolfo Barros Cavalcanti de Albuquerque Lacerda em 1864.
RELATÓRIO apresentado a assembléia Legislativa provincial do Amazonas na 1 sessão da 11 legislatura no dia 25 de Março de 1872, pelo presidente da província Dr. José de Miranda da Silva Reis
RELATÓRIO apresentado a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 25/03/1883 pelo presidente José Lustosa da Cunha Paranaguá.
RELATÓRIO apresentado a assembléia legislativa provincial do Amazonas em 1889 pelo então presidente da província o Exmo. Sr. Manuel Francisco Machado.

V Periódicos

ESTRELLA DO AMAZONAS. Manaus: 1854, 1857, 1858, 1859, 1860.
A VOZ DO AMAZONAS. Manaus: 1866, 1867
JORNAL AMAZONAS. Manaus: 1868, 1870, 1874, 1875, 1876, 1877, 1880, 1883, 1893, , 1897, 1899, 1898, 1900, 1906.
JORNAL RIO NEGRO. Manaus: 1857, 1867, 1868.
CORREIO DE MANÁOS. Manaus: 1869, 1891, 1892, 1893.
DIÁRIO DE MANÁOS. Manaus: 1869, 1873, 1891, 1893.
COMMERCIO DO AMAZONAS. Manaus: 1890, 1891, 1892.
A PROVINCIA DO AMAZONAS. Manaus: 1888.

O EQUADOR. Manaus: 1888.
ECHO DO NORTE. Manaus: 1887.
O IMPARCIAL. Manaus: 1897.
O GUARANY. Manaus: 1900.
O GUTENBERG. Manaus: 1891, 1892
O HOLOFOTE. Manaus: 1905
O BEIJO. Manaus: 1897.
O THEATRO. Manaus: 1906.
O MAURIUAENSE. Manaus: 1897.
O FUTURO. Manaus: 1873.
O ARISTARCHO. Manaus: 1884.
O ARTISTA. Manaus: 1887.
A PLATÉA. Manaus: 1907.
A PROVÍNCIA DO AMAZONAS. Manaus: 1888.
O CANIÇO. Manaus: 1897.
GAZETINHA. Manaus: 1885.

VI Teses e Dissertações

ALMENDRA, Renata Silva, *Entre Apartes e Qüiproquós: A Malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847).* Dissertação, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Brasília, 2006.

ANDRADE, Regina Márcia de Jesus. *Delírios e Agruras do Látex*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense, 1991.

COSTA, Hideraldo Lima de. *Cultura trabalho e Luta Social na Amazônia*: discurso dos viajantes séc. XIX. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de ciências Humanas e Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 1995.

DAOU, Ana Maria. *A Cidade o teatro e o país das Seringueiras: Práticas e Representações da Sociedade Amazonense*. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Tese (Doutorado em Antropologia social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses. Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX.* Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras, UNICAMP. 1993.

MESQUITA, Otoni Moreira de. *La Belle Vitrine: O Mito do Progresso na Refundação da Cidade de Manaus. (1890-1900)*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense. 2005.

MORGA, Antonio Emilio. *Masculinidade, Economia e Sociabilidade: Nossa Senhora do Desterro no Século XIX*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de São Paulo. 2004.

PINHEIRO, Luciana Araújo. *A Civilização do Brasil Através da Infância*: *Propostas e Ações voltadas para as crianças pobre nos anos finais do Império (1879-1889).* Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras ,Universidade Federal Fluminense. 2003.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Folhas do Norte. Letramento e Periodismo no Amazonas* (*1880-1920*) Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Pontifícia de São Paulo. 2001.

VII Manuscritas

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil (1865-1866).* São Paulo: Itatiaia, 1979.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Vol.1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961

_____. *No Rio Amazonas.* Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980.

BATES, Henry Walter. *Um Naturalista no Rio Amazonas*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1979

HILAIRE, Saint, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

MARCOY, Paul. *Viagem pelo Rio Amazonas*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2001.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*: 1817 – 1820. Vol.2. São Paulo: Editora Itatiaia, 1981.

WALLACE, Russel Alfred. *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro.* São Paulo: Editora Itatiaia, 1979.

_____*Viagens pelo Amazonas e Rio Negro.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.