

APONTAMENTOS SOBRE JOANNA JANUÁRIA DE SOUSA BITTENCOURT OU “JOANNINHA CASTIGA”: atriz-cantora-dançarina do século XIX

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz (UNIRIO)¹

RESUMO

A intenção é dar visibilidade à existência de uma artista que começou dançando e cantando lundus no Recife: Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Conhecida como “Joanninha Castiga”, ela ganhou fama numa casa de espetáculos de reputação duvidosa, mas, com o passar dos anos, foi considerada “primeira atriz” requisitada a trabalhar em outras praças teatrais, na Bahia, Maranhão e Belém, atuando nas mais importantes peças e consagrando-se como artista itinerante sempre convidada a assumir papéis de destaque. Paralelamente, também foi desprezada por sua origem humilde no começo da carreira, executando requebros de corpo com canto e dança lascivos, até ser esquecida, abandonada e morrer paupérrima em Salvador, provavelmente no ano de 1881. Partindo de jornais e raras obras, sua história precisa ser vasculhada para conhecermos mais as agruras e as delícias de uma atriz-cantora-dançarina que soube provocar plateias até o seu limite.

Palavras-chave: história das atrizes; lundu; rotas comerciais do teatro; século XIX; teatro brasileiro.

ABSTRACT

The intention is to give visibility to the existence of an artist who started dancing and singing lundus in Recife: Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Known as “Joanninha Castiga”, she gained fame in a “dubious theater”, but, over the years, she was considered “the first actress” requested to work in other theaters (Bahia, Maranhão and Belém), present in the most important pieces and establishing herself as an itinerant artist always invited to take on prominent roles. At the same time, she was also despised for her humble origins at the beginning of her career, performing body movements with lascivious singing and dancing, until she was forgotten, abandoned and died very poor in Salvador, probably in 1881. Based on newspapers and rare documents, her story needs to be explored to learn more about the hardships and delights of an actress-singer-dancer who could provoke audiences to their limits.

Keywords: history of actresses; lundu; theater trade routes; XIX century; Brazilian theater.

¹ Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação do prof. Doutor Henrique Buarque de Gusmão; Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), também ator, crítico, organizador de acervos e autor de artigos e vários livros. E-mail: leidson.ferraz@gmail.com.

Cantando, dançando e atuando no Século XIX

Uma mulher que, em meio a requebros do corpo, pisa chapéus arremessados por homens eufóricos, excitados com o canto e a dança lasciva que ela executava no palco. Esta é a representação mais forte que se tem da “Joanninha Castiga”, como ficou celebrizada a atriz, cantora e dançarina Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Dizem que de origem baiana, mas há quem garanta ser ela pernambucana², a artista ganhou fama na Casa da Ópera, o primeiro teatro construído em Pernambuco, pois lá cantava e se remexia num lundu de título *Castiga, Meu Bem, Castiga*. É o pesquisador Samuel Campello (1924), em artigo escrito para a *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, quem nos dá notícia sobre a configuração do elenco que ali representava em 1824, quando rompeu a Confederação do Equador:

Dele faziam parte, entre outros cujos nomes ficaram esquecidos, um afamado “Ciry Gordo”, o baixo cômico Francisco, estabelecido com um botequim à rua do Queimado, e sua mulher que fazia de primeira dama – a insinuante Joanninha Castiga – espevitada e provocadora, que deveu seu epíteto a um aplaudidíssimo dueto que dançava e cantava com o marido e principiando assim: “Se quiser casar comigo há de ter segredo em tudo”. Tinha por estribilho: “Castiga, castiga, seu preto aqui está”. (CAMPELLO, 1924, p. 386-387)

Não se sabe se a “insinuante” Joanninha já fazia sucesso em terras baianas antes, nem se começou a carreira lá ou no Recife. O fato é que ela causou rebuliço nos dois lugares, tanto que, numa turnê à cidade de Salvador, foi proibida de continuar nos seus requebros, classificados por alguns de imorais. Tal exibição ocorreu em 1836, na cidade de Salvador, no Teatro São João (o primeiro de grandes proporções construído no Brasil, em 1812), quando o chefe de polícia, o desembargador Antônio Simões da Silva, quis cancelar os entreatos ali apresentados, com lundus cantados e dançados, para evitar que as famílias baianas assistissem àquelas contorções indecentes que chocavam a moralidade pública:

Tal determinação não agradou aos assistentes que, inconformados, em sinal de protesto, abandonaram o teatro, não mais voltando a frequentá-lo, dando lugar a que o empresário, face à intransigência da

² Até o momento, não obtive retorno de documentação do mais antigo cartório na Bahia, nem me foi autorizada a vasculha no acervo de duas antigas igrejas do Recife, única possibilidade de registro de pessoas àquela época.

autoridade e ameaçado de falência pelos prejuízos, encerrasse precipitadamente a temporada. (RUY, 1959, p. 36)

O lundu que “Joanninha Castiga” mostrava, em plena sociedade escravocrata, era uma dança de rua, folguedo de origem popular que, sem pudor, tinha a umbigada como um de seus movimentos característicos³. Numa dimensão nada puritana, a brincadeira popular exibia corpos de homens e mulheres em contato íntimo, explicitamente sexualizado, em meio a um pisar de pés e rebolado de barrigas, coxas e nádegas, instigando erotismo e acendendo desejos libidinosos principalmente nos ávidos olhos masculinos. Cantado e dançado, o lundu passou a fazer parte dos entreatos dos espetáculos variados que ocorriam no século XIX, às vezes integrado à representação de alguma peça, especialmente farsas ou comédias em sua maioria.

Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica [...]. (*Apud* CASCUDO, s. d., p. 524)

Foi assim a descrição feita pelo viajante francês Louis François Tollenare após ter assistido um lundu no teatro de Salvador, em 1818. Independente da repulsa que causava às famílias mais tradicionais, foi esta dança popular que deu fama à Joanna Januária, e mesmo ela já bem mais velha, ainda seria lembrada, por quem queria enaltecê-la ou aviltá-la, como aquela dançarina “espevitada e provocadora”. Suas exhibições, desde muito jovem (talvez uma adolescente, já casada com homem bem mais velho), foram registradas na Casa da Ópera⁴, o primeiro teatro construído na vila do Recife, que surgiu em 1772, no bairro de Santo Antônio. Segundo o historiador Pereira da Costa, aquele era “um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura

³ “Sua presença no Brasil é atribuída à vinda dos escravos africanos, em especial os de Angola, durante o período da colonização portuguesa [...]. Porém, alguns traços característicos desta dança, como o movimento dos braços e a marcação rítmica da ponta dos dedos [...] revelariam uma influência ibérica. Segundo [Mozart de] Araújo [...], a primeira menção ao lundu em documentos históricos é de 1780. [...] Sabe-se que o lundu se popularizou na corte portuguesa, tanto como dança quanto como canção, primeiramente sem letra [...] e, posteriormente, com a inclusão de versos quase sempre jocosos. [...] Nos dias atuais, o lundu ainda é praticado como dança de roda na Ilha de Marajó e em outras localidades do Pará [...]” (ALCURE, 2008, s. p.).

⁴ O nome do local referia-se a qualquer peça que intercalasse trechos cantados e falados, como era praxe na época.

alguma que indicasse o seu fim” (COSTA, 1958, p. 135), aparência que reforçava a má fama que ganhou no decorrer de quase toda a sua existência.

Funcionando por oitenta anos, até 1852, e sendo demolido em 1855, foi com a alcunha de “Capoeira” que o estabelecimento ficou conhecido, apelido dado pelo povo devido ao seu aspecto escuro e sujo. De acordo com os registros disponíveis na imprensa, a 3 de junho de 1827, Joanna Januária de Sousa participou no palco do Teatro do Recife, como agora era chamada a Casa da Ópera, de um benefício do ator Fortunato Antônio Ribeiro, programação que reunia o drama em 3 atos *A Sensibilidade no Crime*, do português Antônio Xavier Ferreira de Azevedo, seguido da jocosa farsa *Remédio Para Curar Desejos*, e com a pantomima *O Sapateiro* na finalização. Nos entreatos, ela cantou dois duetos, o já famoso *Castiga, Meu Bem, Castiga e Pela Boca Morre o Peixe*. De pequenas participações inicialmente, ela chegou à primeira dama daquele elenco.

A 18 de março de 1832 já vamos encontrá-la no papel da criada Bazília, no entremez sacro *São Martinho Exorcista*, produção assinada pelo ator-empresário e ensaiador⁵ Francisco de Freitas Gambôa, o então administrador daquela casa de espetáculos⁶. A 16 de agosto daquele mesmo ano foi a vez de um benefício da própria Joanna Januária, ou seja, a promoção de um espetáculo com renda para ela mesma, já assinando com o sobrenome final Bittencourt (teria se casado novamente?). O evento começou com a orquestra do teatro desempenhando a *ouverture* da ópera *Semíramis*, de Gioachino Rossini, seguida de um *Elogio ao Público* recitado pela beneficiada, complementando com um rondó com coros, composição daquele mesmo artista italiano. A inédita peça *O Órfão Adulterino*, do autor Luís José Baiardo, foi o destaque a seguir, concluindo com um dos atores cantando, junto a Joanna, o dueto italiano *Pipo e Ninetta*, da ópera semiséria *La Gazza Ladra*, também de Rossini.

Findou a programação a farsa *A Castanheira ou A Brites Papagaia*, do dramaturgo português José Caetano de Figueiredo. “Este espetáculo será, para mais

⁵ Como era chamado o agente responsável pela representação e ensaios de um espetáculo, herança da prática teatral luso-brasileira.

⁶ “Em 1827, quando Francisco Gambôa assumiu o teatro Capoeira, o fez em associação com um grupo de artistas preocupados com os rumos que as artes tomavam no Recife. O coletivo que se chamava *Companhia Cômica Regeneradora do Teatro de Pernambuco* era formado por homens e mulheres, e tinha por objetivo ‘reformular os abusos introduzidos [...] pelo desleixo dos empresários’ que até então empregavam ‘meretrizes’ em espetáculos que alimentavam ‘depravados vícios e paixões’” (SOUZA, 2018, p. 31). No entanto, somente a partir de 1830 o português Francisco de Freitas Gambôa experimentou empresariar, sozinho, o teatro, e se tornou o mais inquieto, produtivo e polêmico de todos os seus administradores.

brilhanismo, executado com iluminação dobrada, música aumentada e um decente vestuário e música militar que o tornará mais esplêndido e pomposo, com cujos esforços a beneficiada espera deixar satisfeitos seus beneméritos protetores” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 16 ago. 1832, p. 3), divulgou um anúncio. É importante registrar que nem todos os atores e atrizes podiam se dar ao luxo de promover um benefício.

No século XVIII, os benefícios ocorriam, esporadicamente, para ajudar algum artista acidentado ou em dificuldades financeiras, mas já no século XIX tornaram-se prática comum na vida teatral, prevista inclusive em contrato e considerada como uma forma de remuneração a mais dos artistas, técnicos e dramaturgos. Foi assim que o benefício ou festival se popularizou no Brasil, para socorrer aqueles que precisavam, ou então como festa para o artista beneficiado, nacional ou estrangeiro, em clara demonstração do seu prestígio junto ao público, à imprensa e aos seus pares. (FERRAZ, 2019, p. 124-125)

Além de estarem na organização do evento, conseguindo não só a liberação da casa de espetáculos por parte do administrador, mas também a parceria dos profissionais que trabalhariam de graça, como colaboração mesmo, os beneficiados tinham que ter carisma para angariar a adesão de espectadores comprando ingresso. Mas Joanna, ao que parece, já tinha isso de sobra, pois inúmeras vezes promoverá benefícios com sucesso.

Bem quista pelo público

Seja no Teatro do Recife, no Teatro de Olinda ou em turnê à cidade próxima de Ipojuca, era cantando duetos retirados de óperas, cavatinas (pequenos solos) e árias jocosas, ou dançando minuetos afandangados e lundus, que Joanna Januária começou a fazer ainda mais sucesso em Pernambuco, e ela deveria mesmo ter boa voz. Em setembro de 1832, no Teatro do Recife, a cantora-atriz interpretou, junto a Francisco de Freitas Gâmbôa, um dueto da ópera cômica em 2 atos *Italiana em Argel*, de Rossini, com libreto de Angelo Anelli, história jocosa sobre uma jovem que é sequestrada por terríveis berberes, mas sabe que graças à sua beleza pode fazer com eles o que quiser. A canção *Ai Cappricci Della Sorte*, cantada por ela, exige grande capacidade de coloratura vocal e tudo indica que a sua era mezzo-soprano.

Observando as raras pistas nos jornais da época, seja em notas curtas ou anúncios pagos, seu nome aparece aqui ou ali sendo destaque como atriz ou por ter cantado, ao final das representações, árias jocosas, a exemplo de *Quanto Estimo Mamãezinha*, ou cavatinas, como *Triste Coisa é Ser Escrava*. Vale um parêntese neste momento. Até esta etapa da pesquisa eu não confirmei qual a cor de pele de Joanna Januária. Não devia ser negra retinta, mas talvez “mulata”, como se dizia à época, de tez certamente mais clara, mas sem nunca deixar de dar sinais da sua condição de classe superior desde que conquistou a fama, tanto que nas notícias de jornais, quando ia circular pelo país em navios, nota-se a presença de uma escrava ou um escravo a acompanhando (Cláudio foi um deles).

A dúvida sobre se era uma mulher negra ou não aparece não só por ela ter executado, no seu início de carreira, uma dança ligada à cultura dos escravos – mesmo já adaptada para ser praticada nos salões e palcos de teatros –, mas também por ter incluído no seu repertório um cavatina sobre a tristeza de se viver escravizada ou dançado e cantado um dueto caracterizada em costumes das negras da Bahia. Refiro-me à composição do professor de música Domingos da Rocha Mussurunga, *O Amor do Marinheiro ou A Negra do Mungunzá*, na qual Joanna sempre fez sucesso com o público, principalmente junto ao ator baiano Silvestre Francisco Meira, com ele vestido de marinheiro. Ela também começou nos papéis de lacaías, provavelmente pela sua verve cômica⁷, mas será que se pintava, como era comum na representação de personagens negras, ou tinha pele mais condizente às divertidas serviçais?

Independente da sua cor, em agosto de 1839, Joanna Januária já brilhava na Bahia atuando novamente no Teatro de São João em peças de vários gêneros, como no drama em 2 atos *O Bom Amigo ou O Zeloso de si Mesmo* ou na farsa *Os Doidos Fingidos*. Os autores quase nunca eram divulgados. Mas também havia obras já consagradas no seu repertório, como *D. Maria de Alencastro*, drama histórico do português José da Silva Mendes Leal Júnior, e *Os Dois ou O Inglês Maquinista*, comédia do carioca Martins Penna. A 8 de agosto daquele ano, já chamada de “primeira atriz do teatro” (TEATRO..., *Correio Mercantil*, 7 ago. 1839, p. 3), ela convidava o público baiano a prestigiá-la no benefício que estava a organizar para a

⁷ A 2 de julho de 1835, no Teatro do Recife, por exemplo, Joanna Januária atuou em *A Restauração de Pernambuco do Jugo dos Holandeses*, montagem que trazia jocosas cenas com três lacaías, vivendo ela o papel de Taboca, uma lacaia brasileira. A sessão foi mais um dos benefícios que ela promoveu. Nos intervalos, visitou os camarotes para agradecer ao público e receber possíveis gratificações. Terminou a apresentação cantando a ária *Liberdade ou Morte*.

noite seguinte, com representação de um novo e heróico drama histórico, *O Duque de Bragança em Almoester ou A Queda da Usurpação Portuguesa em 1834*:

Será decorado de cenário e vestuário competente, e todo o aparato militar, música, tropa, cavalos, etc. [...] No fim do drama cantará a beneficiada o excelente dueto que se intitula *O Amor do Marinheiro ou A Negra do Munguzá*. Terminando o divertimento com a farsa intitulada *O Pax Vobis ou A Ratoeira de Amor*. A beneficiada, desejando de algum modo demonstrar a sua gratidão ao generosos habitantes desta cidade pela consideração que têm dado aos seus fracos talentos, escolheu este divertimento para entreter as suas atenções na precipitada noite, e aguarda ainda mais esta ocasião de poder conversar o quanto lhe é obrigada e agradecida. (TEATRO..., *Correio Mercantil*, 7 ago. 1839, p. 3)

Em 1849, ainda com contrato assinado na Bahia, Joanna foi a protagonista de uma nova peça, escrita há apenas quatro anos antes e que lhe daria muitos outros créditos junto ao público e à imprensa por vários estados, o drama em 5 atos e 6 quadros, de autoria dos franceses Adolphe d'Ennery e Julien de Mallian, *Maria Joanna, Mulher do Povo ou A Pobre Mãe*, com ação passada em Paris e tradução do próprio empresário àquela época, o também ensaiador e ator carioca Germano Francisco de Oliveira. Representando uma heroína que necessitava de extremo vigor dramático para impressionar e comover plateias, ela vivia uma mulher bela, inocente e rude que, com raro estoicismo, resignada ao destino, suportava um rosário de provações, sendo obrigada até a enjeitar um filho.

“É um drama com todas as condições para agradar às famílias que gostam de presenciar catástrofes, debruçadas dos camarotes, entretendo-se em ver a virtude vilipendiada em 5 atos para depois a aplaudirem triunfante no derradeiro” (AZEVEDO, *Jornal do Commercio*, 3 mai. 1880, p. 1), foi o comentário de um crítico anos depois. Detalhe curioso dessa sua permanência na companhia que ocupava o Teatro São João é que havia mais de uma “primeira atriz” como ela, a baiana Maria Leopoldina Ribeiro Sanches, revezando-se nas peças em que assumiam os papéis principais, aparentemente sem grandes distúrbios. Ambas trabalhariam mais à frente no Recife, novamente contratadas por Germano Francisco de Oliveira.

A chegada do astro maior e suas lições

Em maio de 1849, o mais afamado ator dos palcos brasileiros, João Caetano dos Santos, partiu do Rio de Janeiro e aportou em Salvador para cumprir uma

temporada. Pôde até ver o elenco local num benefício do ator Bernardino de Senna, quando foi apresentado um drama cheio de horrores, *Última Assembleia dos Condes Livres*, de autor não identificado, com cenas terríveis como um pai apunhalando seu filho e as maldades de um homem religioso com sede extrema de dinheiro, que chega a armar-se de pistolas, falsificar letras e raptar uma dama inocente. Não se sabe se no intuito de obter recursos financeiros naquela localidade, ou no interesse de colaborar com seus companheiros de tablado, João Caetano solicitou à administração da casa de espetáculos, na época com Reis Lessa à frente, participar de alguns espetáculos, como ele também como ensaiador, mesmo tendo Germano Francisco de Oliveira naquela função.

Logo ele que, depois de ser um de seus contratados no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, tornara-se seu maior rival desde dezembro de 1840. Tudo porque Germano o substituiu no drama *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal Júnior, assim que o grande astro foi afastado por insubordinação à administração da casa de espetáculos fluminense. A plateia acabou se dividindo em partidos, houve patedas e distúrbios durante algumas sessões, com gente exigindo a volta do ator mais admirado. Ou seja, o clima entre ambos não devia ser fácil. A pesquisadora Bruna Rondinelli (2017), na sua tese sobre as apropriações do melodrama francês no Brasil, gênero no qual os dois mais transitavam, nos lembra sobre as disputas entre eles:

A dominância de João Caetano na cena teatral do Rio de Janeiro obrigou os primeiros atores que ambicionavam a direção de companhias dramáticas a buscarem outros caminhos para se firmarem em um campo teatral ainda não autônomo. Cada artista se distinguiu de modo a apresentar um perfil específico de ator-diretor a explorar suas empresas teatrais. Germano Francisco circulou extensivamente pelo território brasileiro. Por duas décadas, fez o principal percurso da rota dos barcos a vapor, passando pelas principais cidades das províncias do Norte, tais como Salvador, Recife, Fortaleza, São Luís, Belém, e também do Sul, como Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. (RONDINELLI, 2017, p. 144)

A estreia daquela aclamada permanência na Bahia se deu no dia 3 de junho de 1849, com o drama *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin, e a despedida aconteceu no dia 6 do mês seguinte, com *A Dama de Saint-Tropez*, da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d'Ennery. Mas João Caetano esteve à frente de outras montagens, como *Dom César de Bazan*, de d'Ennery, e *Kean ou*

Desordem e Gênio, de Alexandre Dumas; além da tragédia *Othello*, o *Mouro de Veneza*, na versão de Jean-François Ducis, sua maior criação, com ele elogiado ao ponto de ser chamado de “um colosso de desmedida altura, que emparelha com as montanhas, e quase topeta com os astros” (*Apud* SILVA, 1936, p. 79). No seu benefício, há registro de que ele duplicou o salário de todos os trabalhadores do teatro.

A afluência de espectadores durante as sessões foi tão grande, que até os pretos vendedores de doces que andavam pelos corredores nos intervalos saíram contentes. Foi somente na tragédia de Ducis, com tradução de Gonçalves de Magalhães, que Germano e João Caetano dividiram o palco, a 30 de junho de 1849, provavelmente impulsionados por pedidos do público. Mas, para além do astro maior, a crítica também soube valorizar a presença daquele que ainda cointinuará ali, contribuindo para o desenvolvimento da arte dramática local. Quanto à Joanna, que contracenou com João Caetano e deve ter aproveitado ao máximo as lições daquele ator-autor do referendado livro *Reflexões Dramáticas* (1837), ela foi bem avaliada na imprensa, como reiteradamente já lhe acontecia:

Digna de elogios se torna quase sempre a sra. Joanna Januária e, principalmente, no seu papel de Madalena n'A *Gargalhada*. Receba, pois, esta senhora este nosso pensar desinteressado, e o com qual concordará o público, como um incentivo para progredir. (A SEGUNDA..., *Correio Mercantil*, 12 jun. 1849, p. 3)

A presença do primeiro grande ator brasileiro em palco baiano e a influência benéfica que exerceu sobre os seus colegas não só foi sentida pela plateia como muito bem avaliada nos jornais. Se à Joanna quase sempre se faziam elogios pela naturalidade da sua atuação, havia no restante da companhia – e daí parte das críticas negativas anteriores – uma declamação velha e forçada, que já vinha sendo lapidada por Germano Francisco de Oliveira. Com novos ensaios provisoriamente dirigidos por João Caetano, seus conselhos intentaram um aprimoramento do conjunto, mas, segundo o crítico Ambrósio Ronzi, aquele era um árduo caminho que necessitava de mais tempo, pois afastar-se dos vícios de uma falsa declamação, enraizada há anos como hábito, não era fácil:

E para fazer isto era necessário que certo mal-entendido orgulho se calasse em todos eles, e cada qual procurasse tornar-se melhor na sua arte, deixando de um lado todos esses mesquinhos mexericos de bastidores que são a verdadeira traça que destrói a ordem e a

harmonia na cena. Entretanto, é mister que o público anime a companhia em seus esforços, tendo dest'arte em conta o seu bom desejo de tornar-se melhor, o que não é pequena coisa no estado de mortal apatia em que ela achava-se. (RONZI, *Correio Mercantil*, 21 jun. 1849. p. 2)

Já que teatro não se faz sozinho, e sabendo que João Caetano realmente brilhou em terra baiana, é provável que todos os seus companheiros de cena tenham galgado créditos também, para além de certo acanhamento notado. Após tão efusivo período, novas notícias sobre Joanna Januária só apareceram por conta do seu retorno ao Recife, quando no dia 1 de maio de 1850, pelo vapor nacional Pernambucana que trafegava numa viagem de oito dias do Rio de Janeiro (com parada em Salvador), ela desembarcou na capital pernambucana como atriz principal contratada pelo empresário Germano Francisco de Oliveira, que fora estabelecer-se ali. Joanna chegou acompanhada por uma escrava e por dois de seus colegas do teatro baiano, Silvestre Francisco Meira e Raymundo José de Araújo.

Escriturada como eles para compor o primeiro elenco que ocuparia o Teatro de Santa Isabel, ela era quem mais ganhava: 150 mil réis por mês, enquanto que os dois recebiam, respectivamente, 80 e 70 mil réis. O ordenado das outras atrizes, todas locais, era bem abaixo do seu (Emília Matilde Valença, 70 mil réis; Rita Tavares da Gama, 50 mil réis; e Maria Soledade do Sacramento, 40 mil réis). Vê-se o quão estrela Joanna já se podia considerar àqueles tempos! Foi o presidente da província desde 1837, Francisco do Rêgo Barros (mais tarde conhecido como o conde da Boa Vista), quem estruturou a ideia de se construir um teatro com esplendor e nobreza artística ainda não conhecidos, inspirado em valores e padrões europeus e querendo intensificar a vida social e cultural dos habitantes do Recife com novos planos urbanísticos.

Da lei sancionada em 1839 até o início da construção em abril de 1841, para se chegar à abertura da casa de espetáculos foram onze anos de ferrenhas lutas entre conservadores e liberais e uma enxurrada de recursos financeiros gastos. Com seu nome em homenagem à princesa Isabel e prédio no estilo neoclássico, o Teatro de Santa Isabel – ainda hoje um dos patrimônios arquitetônicos culturais mais belos do Brasil –, serviu de inspiração para outras localidades no país e ampliou bastante as atividades artísticas e sociais da vida na capital pernambucana. Desde a inauguração, ocorrida a 18 de maio de 1850, um público bem maior se sentiu atraído a desfrutar

daquela novidade, ansioso para ver o que seu palco – agora um finalmente digno do progresso da cidade – traria como atração.

Era como se um novo tipo de sociedade e de cultura afluísse num Recife que, inevitavelmente, vinha se afrancesando no ideal eurocentrista. À frente do novo espaço estava o empresário carioca, ator e ensaiador Germano Francisco de Oliveira, financiado pela Assembléia Provincial. E ele chamou Joanna para participar daquela sua aventura como primeiro administrador de tão imponente casa de espetáculos. Tamanha novidade fez nascer, inclusive, a crônica/crítica teatral folhetinesca nos jornais recifenses, especialmente para cobrir toda a programação ali apresentada.

Sob olhares críticos ainda mais ferrenhos

O espetáculo de abertura do Teatro de Santa Isabel foi *O Pajem d'Aljubarrota*, do autor Mendes Leal Júnior, um drama histórico em 3 atos, datado de 1846, cuja ação decorre nas cidades de Sintra e Leiria, girando em torno da disputa do amor da jovem Beatriz, filha do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, por D. Afonso, Conde de Barcelos, e Mendo Vasques, o pajem de Aljubarrota. A obra insere-se no tipo de repertório dramático que, além do divertimento, com recursos do melodrama romântico, trazia algum ensinamento moral à plateia, punindo os vícios e premiando as virtudes. Não só foi a primeira peça a ganhar resenhas mais detalhistas na imprensa pernambucana, mas também fez surgir o primeiro crítico com atividade mais frequente nos jornais pernambucanos.

Tentando acompanhar o que se tinha de programação cênica a partir daquela inauguração, assim nasceu o incógnito O Klapa, do periódico *A União*, que era publicado sempre às terças, quintas-feiras e sábados. Na peça de abertura, sobre a dama do elenco, ele registrou que a formosa Beatriz, personagem apresentada pela “senhora” (seria uma reverência já à sua idade?) Joanna⁸, estava perfeitamente vestida e apesar dele ignorar se no reinado de D. João I já se usavam de tais sedas ou se os estilos das damas da Corte eram de tão irrepreensível talhe, o que importava era afirmar a ideia de beleza dela, não só por sua formosura, mas também pelo toalete. E assegurou:

⁸ Como era comum na época, apenas o primeiro nome ou sobrenome já identificavam a atriz ou o ator em questão. Raros eram aqueles que tinham o nome artístico completo divulgado.

Posto que o papel não fosse difícil, a sra. Joanna mostrou ser artista de mérito: vestiu-se bem, compreendeu o seu papel e o desempenhou com inteligência e perfeito conhecimento da cena. Contudo, não seria para desprezar, pelo contrário, seria para desejar, que essa formosa Beatriz, em cujas veias corria o sangue generoso de D. Nuno Álvares Pereira, tivesse um pouco mais de entusiasmo, mais transporte. (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 2)

Referia-se a uma movimentação de palco mais precisa e vívida. O papel do pajem Mendo Vasques, personagem principal, foi desempenhado por Germano Francisco de Oliveira, conhecido dele de há longo tempo, pois já teve muitas ocasiões de apreciar o seu talento no Rio de Janeiro e na Bahia, até bem melhor do que o viu desta vez. Mas a peça conseguiu agradar ao público recifense e o novato crítico reconheceu que os aplausos foram bem merecidos, além dele saudar efusivamente a abertura daquele belo prédio, há tanto tempo desejado e esperado. Um outro registro crítico, meses depois, foi feito em *A Imprensa: Jornal Político e Social*, periódico que nasceu sem receio de fazer queixas e teve vida curta no Recife.

Alguns anônimos que se intitularam “Os R. R.”, numa enxurrada de agressões principalmente pelo fato da companhia estar custando um subsídio anual de 15 contos de réis, tentaram descredibilizar não só o artista-empresário, mas todos os seus colegas da cena, principalmente por serem, em grande parte, egressos do palco da antiga Casa da Ópera, como a própria Joanna Januária: “Por primeira dama de um teatro que começava, apresentou-nos o sr. Germano uma atriz que só os velhos conheceram rapariga e que, habituada a representar papéis de criada pouca nobreza, tem para os de grande dama” (OS R. R., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 15 out. 1850, p. 2). Para além do descrédito à sua origem nos palcos como cantora e dançarina de lundu, a má-vontade em aceitá-la talvez acontecesse já por conta da sua idade avançada para continuar fazendo moçoilas.

Ainda assim Joanna seguiu como protagonista em várias peças. Somente nesse primeiro ano de atividade, vinte e nove textos puderam ser programados, entre tragédias, dramas, farsas e comédias em 1 ou 3 atos, com parte dos espetáculos em grande aparato. *A Pobre das Ruínas*, outro drama histórico de Mendes Leal Júnior, e *A Nova Castro*, tragédia do também lusitano João Baptista Gomes Júnior, foram alguns dos seus destaques. No entanto, mesmo bem recebidos por público e crítica, a equipe não deixou de receber dicas de um necessário aprimoramento interpretativo

e a indicação de que certas memórias precisavam ser apagadas, atingindo lembranças de Joanna nas suas primeiras exposições como artista:

Nunca tivemos uma escola [...] e [o público] aceitava resignado o que se lhe dava. Sempre ávido de distrações, procurando dar ao espírito certo alimento que lhe faltava, ele dirigia-se ao que então existia, essa capoeira do Gambôa [refere-se à Casa da Ópera, administrada por Francisco de Freitas Gambôa, com quem Joanna trabalhara tanto], verdadeiro patíbulo das melhores produções literárias, e aí o seu humor se excitava, seus olhos fatigavam-se como se vissem na cena o triste espetáculo de uma guilhotina [...] para apresentá-la [a arte] ao público desganhada, desfigurada, despida e nodosa [...]. (O KLAPA, *A União*, 20 jul. 1850, p. 1-2)

Quando o drama *D. Maria de Alencastro*, de Mendes Leal, foi apresentado na noite de 13 de julho de 1850, no Teatro de Santa Isabel, Joanna Januária de Sousa Bittencourt viveu mais uma protagonista: “D. Maria de Portugal (a sra. Joanna) nada nos deixou a desejar; se para sermos justos, devemos confessar que muito bem merecidos foram os estrondosos aplausos que recebeu” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 17 jul. 1850, p. 1). Na sequência, a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Penna, contou com ela interpretando a moça casadura Maricota. Essa maleabilidade em transitar da tragédia ao humor, numa mesma récita, sempre a fez receber louros, seja no Recife, em Salvador, São Luís ou Belém, cidades onde trabalhou como artista em contínua itinerância, sobrevivendo à mercê dos contratos que realizava.

Mas uma contradição a perseguiu: se por um lado foram inúmeras as louvações do público, dos colegas de cena e da própria crítica a considerando uma atriz dedicada, por outro, alguns não perdoavam sua origem como dançarina de lundu e derramavam preconceitos contra aquela mulher que, envelhecendo, deixou de lado as danças “lascivas” e optou por portar-se como intérprete de primeira linha nos dramas históricos melodramáticos bem próprios do período, assim como nas tragédias, comédias e farsas. Em 1853, por exemplo, o jornal *O Globo*, de São Luís, a chamou de atriz consumada: “Seu porte, suas maneiras, sua declamação justa e cheia de naturalidade a tornam, aos olhos dos entendedores, a primeira dentre as suas colegas, e nós afirmamos, sem medo de errar, que no Brasil se não conta outra de superior merecimento artístico” (O AMIGO..., *O Globo*, 20 jul. 1853, p. 3).

Em meio às consagrações, podemos imaginar o impacto que lhe causava certas referências preconceituosas à sua pessoa, no intuito de diminuir-lhe o valor

artístico, e especular que ela nunca se rebaixou, mesmo passando a ganhar personagens secundárias no fim de carreira, até ser esquecida. Sua provável morte, já pobre, aconteceu no ano de 1881, na cidade de Salvador, mas independente de final tão trágico – próprio à situação dos artistas que se dedicavam ao teatro itinerante – Joanna “Castiga” foi uma estrela. Tão querida que este artigo tenta reverter um pouco da sua invisibilidade na historiografia teatral brasileira.

Referências:

Livros

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

COSTA, F. A. Pereira da. **Anais Pernambucanos (1795-1817)**. Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça/Arquivo Público Estadual, 1958.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia**: séculos XVI – XX. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SILVA, Lafayette. **João Caetano e Sua Época** (subsídios para a história do teatro brasileiro). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

SOUZA, Felipe Azevedo de; PAULA, Karuna Sindhu de; DESLANDES, Sérgio. **Ópera no Recife**: vozes, bastidores, espectadores. Recife: Titivillus, 2018.

Artigos científicos

CAMPELLO, Samuel. Teatro em 1824. In: **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Vol. XXVI. Nº 123 a 126. Recife: Oficinas Gráficas da Repartição de Publicações Oficiais, 1924.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. In: **Arteriais**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA. Vol. 5, Nº 9, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9821>>. Acesso em: 9 out. 2023.

Trabalho de Conclusão de Curso

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. Lágrimas e Mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da

Universidade Estadual de Campinas, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/987325>>. Acesso em: 11 out. 2023.

Artigos de jornal

A SEGUNDA representação de A Gargalhada. **Correio Mercantil**. Bahia, 12 jun. 1849. Comunicado/Folhetim Teatral. p. 3.

AZEVEDO, Guilherme de. Crônicas lisbonenses. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 3 mai. 1880. Folhetim do Jornal do Commercio. p. 1.

O AMIGO dos bons artistas. Comunicado. **O Globo**. São Luís, 20 jul. 1853. p. 3.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 25 mai. 1850. Folhetim. p. 2.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 20 jul. 1850. Folhetim. p. 1-2.

OS R. R. O Teatro de Santa Isabel e o seu empresário. **A Imprensa: Jornal Político e Social**. Recife, 15 out. 1850. Comunicado. p. 2

RONZI, A. [Ambrósio]. Crônica Teatral. **Correio Mercantil**. Bahia, 21 jun. 1849. p. 2.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 jul. 1850. Folhetim. p. 1.

TEATRO do Recife. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 ago. 1832. p. 3.

TEATRO Público. **Correio Mercantil**. Bahia, 7 ago. 1839. p. 3.

Trabalho publicado em Anais

ALCURE, Adriana Schneider. O lundu de Maria Baderna: apontamentos de pesquisa. In: **Anais ABRACE**. V. 9. Nº 1. 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1355>>. Acesso em: 22 fev. 2022.