

## *Juana Paula Manso e sua contribuição para o teatro brasileiro*

FERREIRA CARDOSO RIBEIRO AZEVEDO, Elizabeth /Universidad de São Paulo –  
bethazevedo@usp.br

*Eje: Problemas comparados de dramaturgia / Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: Juana Paula Manso – teatro en Brasil – teatro en Bueno Aires

Esa imagen inolvidable es la tuya,  
mi bello Rio de Janeiro, princesa de los valles!  
No volveré a verte,  
pero he cantado tu belleza y  
dejádote algo de mi misma  
como el solo recuerdo  
de mi peregrinación sobre tu suelo.  
JPMN

### Resumo

Em 2019, comemorou-se o bicentenário de seu nascimento, especialmente nos países de língua espanhola da América onde ela é bastante conhecida e sua obra estudada. “El nombre de Juana Paula Manso, viene resoando desde más de medio siglo atrás en las esferas del magisterio en ambas márgenes del Plata” (VELASCO Y ARIAS, 1937: p. [7]).

No Brasil, seu perfil circula nas áreas dos estudos da educação, em função de seu trabalho pioneiro na formação das meninas na Argentina, seu país de origem, e no meio jornalístico, por conta de sua iniciativa como editora do *Jornal das Senhoras*, o primeiro periódico nacional voltado às mulheres dirigido por uma mulher. Em ambos os campos se reconhece sua luta pelos direitos femininos e suas atitudes em prol da modernização da sociedade, colocando-a na dianteira do movimento feminista americano. No mais, as informações sobre sua estadia brasileira são praticamente desconhecidas, ignoradas ou relatadas sem fundamentação documental, o que leva os pesquisadores a incorrerem em vários enganos, sempre repetidos. Algumas biografias mencionam, muito brevemente, sua produção dramática, ainda que sem maiores informações ou interpretações quanto à sua inserção na história da cena brasileira, ou ao valor artístico de sua obra. Porém, a ligação de Juana com o Brasil é mais profunda

do que os estudos supõem, ainda que, talvez, não tenha deixado de ser uma grande aventura - uma aventura teatral.

## Apresentação

Juana de Paula Manso nasceu em 26 de junho de 1819 em Buenos Aires, filha de família espanhola radicada no Prata. Seu pai, engenheiro e liberal envolvido com a política argentina, procurou dar educação formal à sua filha, prática pouco comum na época, com o quê Juana desde logo interessou-se não só pelos assuntos de literatura, ciências e música, mas também pelas questões da vida pública.

Seu pai, José Maria Manso, militava no partido unionista, mais urbano e moderno, fazendo oposição aos federalistas, representante da oligarquia agrária. Com a vitória do governo autoritário do general Juan Manuel Rosas (1835 e 1852), toda a família Manso, passou a ser ameaçada.

Contudo, desde 1836, José Maria começara a trabalhar intermitentemente em Montevidéu e em 1838, juntou-se, com os demais membros da família, a outros exilados argentinos na capital uruguaia. No curto período que passou na cidade, Juana integrou a oposição a Rosas, confeccionado, por exemplo, a bandeira para os resistentes. Para manter-se, no início de 1841, fundou um pioneiro colégio para meninas, *El Ateneo de Señoritas*. Porém, pouco tempo durou a escola, pois, diante da repressão de um novo governo uruguaio mais alinhado com a ditadura Rosas, os unionistas foram expulsos do país.

A partir de meados de 1841, José Maria passou a vir ao Brasil e a prestar serviços de topografia ao governo da cidade do Rio de Janeiro.

(...) no dia 26 de dezembro [1841], eu embarcava com minha família para a capital do Império do Brasil, onde se achava meu pai, quase restabelecido de sua doença, e sentindo-se reviver nesta belíssima terra, onde no meio da profunda paz de suas instituições, ele recobrava a serenidade da alma (...). No dia 24 de janeiro de 1842 desembarcava com minha família no Rio de Janeiro (Diário do Rio de Janeiro, 16 e 18 de novembro de 1858, [eds. 305, 307], p.3).

Já no ano seguinte, Juana publicou na imprensa carioca chamadas para subscrições de seu livro *Poesias del Plata*, volume 1, através das livrarias Souza e Laemmert. Há notícias de que algumas dessas poesias - *Una tumba e Una lágrima para ella* - já tivessem sido publicadas no jornal uruguaio *El Nacional*.

Nesse mesmo ano, Juana Manso inaugurou um colégio para meninas, em junho, o Colégio Santa Clara, situado inicialmente na rua dos Arcos, n.8, e, depois, na rua da Ajuda, n. 213. Nos jornais, Juana referia-se à sua experiência desenvolvida em Montevidéu e à escolha de um método moderno de ensino, *à imitação do Politécnico graphiro, tão geral em Paris, e cujos resultados foram aplaudidos (Jornal do Comércio, 3 de junho de 1843, [ed.147], p.4)*. Como matérias básicas havia: leitura, escrita e aritmética,

gramática nacional, trabalhos manuais, moral e princípios religiosos. Como disciplinas optativas oferecia: geografia, cosmografia, história, desenho, línguas estrangeiras, dança, piano e “cantoria”. As aulas eram ministradas na casa da família, havendo inclusive acomodações para pensionistas. Tratava-se de lugar sossegado, *como requeria a dedicação aos estudos*, e que, ficando perto do mar, favoreceria a saúde das meninas. Embora se apresentasse como um curso bastante completo, a escola pouco durou. Em 1843, toda a família voltou para Montevidéu, permanecendo por cerca de um ano. Retornada ao Rio, Juana conheceu o violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha, com quem se casou em 1845.

Francisco de Sá Noronha nasceu em Guimarães, no ano de 1820. Havia chegado ao Brasil em 1838 e logo se destacou como exímio violinista (ou, como na época se dizia, rabequista). Foi mesmo chamado de o Paganini português. O ano de 1838 é fundamental na história do teatro brasileiro, pois marca o início da consolidação do teatro nacional, representado pelas estreias de dois textos fundadores: a tragédia *Antonio José, ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz da roça*, do comediógrafo Martins Pena. Ambos espetáculos foram encenados pela companhia do ator brasileiro João Caetano dos Santos.

Na pequena biografia que traça do marido, Juana o indica como o introdutor do vaudeville no Brasil, gênero para o qual não só ele compôs diversas melodias, mas igualmente escreveu as letras das canções. Esse foi, segundo ela, juntamente com seus concertos, seu sustento nesses anos. No entanto, Francisco ambicionaria mais, sua arte queria ser maior, mas o meio artisticamente mesquinho da corte, não lhe permitiam avançar em sua arte. Sozinho, cansado e melancólico ele teria encontrado em Juana, outra alma solitária e que, como irmãs, encontraram-se depois de longo tempo de separação. A partir de então, Noronha retomou a confiança em seus planos e sonhos de glória. Assim, logo após o casamento, em outubro de 1845, pelo vapor San Salvador, Juana e Francisco partiram para o Nordeste do Brasil e, de lá, para os Estados Unidos, para tentar promover sua carreira de músico. Chegaram à Filadélfia em abril de 1847. Juana espantou-se com o aspecto “civilizado” da cidade e com a maior liberdade das mulheres, bem diferente do que vivia na corte brasileira. Noronha tentou a sorte também em Nova Iorque e Washington, mas sempre com maus resultados, o que os mergulhou em uma profunda crise financeira.

Em outubro de 1846, ainda nos Estados Unidos, a primeira filha do casal, Eulália, e depois, Ermínia, em 1848, durante uma curta permanência em Cuba, antes de retornarem ao Brasil. Nesse período Juana, participou do trabalho de Francisco, acompanhando-o ao piano em seus concertos e adaptando seu antigo texto, *Cristobal Colón*, um oratório, escrito em espanhol em Montevidéu, com música composta por seu pai, para o também oratório, *Columbus*, com nova música de Francisco. Por outro lado, deu início ao

romance *Los misterios del Plata* (1846), na esteira do grande sucesso mundial da obra de Eugène Sue, *Os mistérios de Paris* (1841-1843), e escreveu um drama em versos, *El huérfano* (CYMBRON: p.71).

De volta ao Brasil em fins de 1848, Francisco retomou seu trabalho como músico e compositor de obras para a cena, fosse dramática fosse de bailados, enquanto Juana se dedicou à sua própria carreira, terminando seu romance platino e começando um outro, no início de 1853, este relativo à realidade brasileira, com a denúncia das crueldades da escravidão, chamado *A família do Comendador* (apenas os quatro primeiros capítulos) obra comparada ao romance *A cabana do Pai Tomás*, da norte-americana Harriet Beecher Stowe (1852), e o folhetim *A mulher do artista*, em 1852 (em dez capítulos), ambos publicados na revista *A Imprensa*.

Em 1852, fundou e foi redatora chefe do *Jornal das Senhoras*, trabalho pelo qual é mais conhecida no Brasil. Apresentou o periódico especializado dizendo que já era tempo de aparecer (...) *um jornal redigido por senhoras a exemplo do que se pratica em todos os países civilizados da Europa e América do Norte: a ilustração, em progresso, do homem brasileiro, deve também ser partilha da mulher, porque é ser que tem alma e alma, e pensa como ele* (*Jornal do Comércio* 21 de dezembro de 1851, [ed. 350], p.4). A publicação anunciava sessões sobre modas (com moldes e riscos de bordados), artes, literatura, economia doméstica, viagens, biografias, resenhas teatrais e de romances e sobretudo temas ligados ao lugar da mulher na sociedade. Destaquem-se a sessão teatral e a rubrica musical, a cargo de Francisco e de H. Ch. Stokmeyer, propondo-se a falar de modinhas brasileiras e lundus. Por diversas vezes, Francisco viria a publicar suas obras no jornal.

O *Jornal das Senhoras* chegou aos leitores em janeiro de 1852. Juana permaneceria na direção até junho do mesmo ano. Tratava-se da primeira publicação latinoamericana dedicada ao público feminino dirigida por uma mulher. Em vinte e dois números, Juana escreveu grande parte do que apareceu no jornal, defendendo os direitos femininos e refletindo seu posicionamento engajado, inclusive politicamente, por seu viés republicano.

No jornal houve uma sessão teatral, claramente identificada, nos primeiros seis números. Nela a opinião, ainda que sem assinatura dá a entender que era da própria Juana quem escrevia os texto, o que acrescenta à suas atividades de dramaturga e atriz também a de crítica teatral.

No entanto, apesar da importância da iniciativa editorial de Juana, ela não dá conta de todas as atividades da jornalista, escritora, dramaturga e atriz que no Brasil passou a ser conhecida como Joana Manso de Noronha, Joana de Noronha ou, simplesmente, Sra. Noronha. Acreditamos que é justamente por Juana Paula Manso ter “desaparecido” sob a apelação de “Sra. Noronha” se deve o pouco conhecimento de suas atividades no teatro da corte brasileira. De fato, ao realizarmos pesquisas sobre outro assunto

relativo à cena carioca nesse mesmo período foi que nos interessamos em conhecer melhor essa “sra.” tão envolvida na companhia do Teatro de São Pedro de Alcântara. E não foi sem surpresa que identificamos nela a figura tão excepcional de Juana de Paula Manso. Portanto, foi na intenção de contribuir para o melhor conhecimento de sua biografia e para que se possa começar a fazer uma apreciação sobre sua contribuição ao teatro no Brasil que nos propusemos a apresentar este relato, ainda que inicial, mas que, com certeza preenche uma lacuna importante na trajetória de uma personalidade tão excepcional e ilumina aspectos pouco conhecidos da cena nacional.

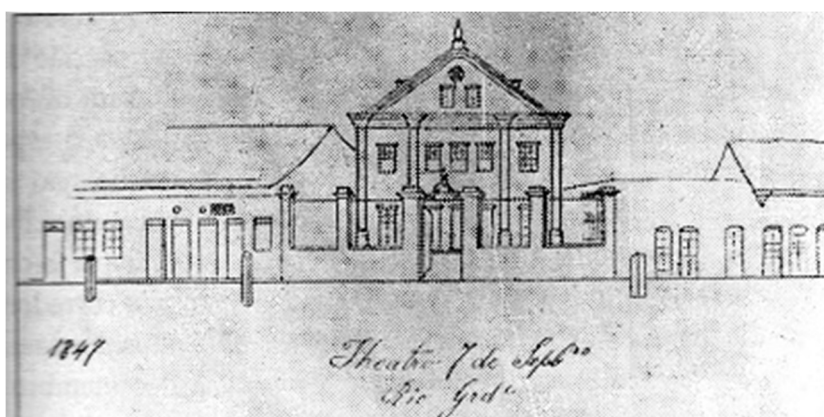
Em sua memórias de mocidade, Juana menciona o teatro apenas uma vez, para dizer qual era sua formação, em 1840, que avalia como pequena:

Minha instrução literária não ia além do conhecimento do teatro antigo e moderno espanhol: conhecia Racine e Molière, Walter Scott e Richardson, alemão Campfe e Ana Radchiffe, Bernardin de Saint Pierre e Staël, Mme Cottin e [?] Cooper, Balzac, Hugo, Lammartine, Dumas, George Sand, Espronceda. (...) Minha primeira estação de dois anos no Rio de Janeiro foi empregada em constantes leituras, que deram novas latitudes às ideias, outra têmpera mais forte à alma. (Diário do Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1858, [ed. 308], p.3).

Portanto, o que ela realizou no teatro, o fez a partir de uma vivência brasileira. Em resumo, as atividades de Juana no teatro brasileiro podem ser divididas em duas etapas. Na primeira, desde seu estabelecimento no país em 1844, o que se viu em cena foram uma tradução (pelo menos) e algumas composições - dramas e comédia. As obras foram apresentadas ao longo dos anos de 1840 em Salvador (BA), em Rio Grande (RS) e no Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro (na corte), pela companhia dirigida pelo principal ator brasileiro do século XIX, João Caetano dos Santos, e sempre em parceria com Francisco Noronha, formando uma verdadeira dupla artística. Depois disso, em seguida a um breve período de afastamento do país, Joana voltou ao teatro, mas como atriz; inicialmente, no novo Teatro Ginásio Dramático, a seguir com uma breve e tumultuosa passagem pelo São Pedro e, novamente, no Ginásio até sua partida definitiva do Brasil em 1859.

Até onde se sabe, o primeiro trabalho de Joana para o teatro no Brasil só pode ser identificado através do mais prestigiado ator cômico brasileiro, Francisco Correa Vasques, quando este anunciou, em 1871, sua participação na peça *O reinado das mulheres ou o mundo às avessas*, com tradução da Ex<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> Joana de Noronha. A peça não era uma novidade nos palcos cariocas, uma vez que havia estreado em 1844 no Teatro de São Pedro de Alcântara. Como era costume, o nome do tradutor(a) não foi mencionado. Tratava-se da tradução de *Le royaume des femmes, ou le monde à l'envers*, de Charles Desnoyer e Theodore Cognard, de 1833, um vaudeville em dois atos. A crítica classificou a peça como farsa: “(...) insípida, grosseira e asnática (ajuntem-lhe todos os sinônimos); palhaçada de uma estupidez que mete nojo (...)” (Diário do Rio de Janeiro, 19 ago. 1844, p.4).

De volta de sua viagem pelos Estados Unidos e Caribe, Joana permaneceu algum tempo na Bahia. Lá, teve oportunidade de apresentar sua primeira obra original, *A família Morel*. De Salvador, transferiu-se com a família, em 1850, para o Rio Grande do Sul, no outro extremo do país, onde trabalharam no Teatro Sete de Setembro, em Porto Alegre. Além de vaudevilles traduzidos, voltou a apresentar seu drama. A crítica o viu como o “episódio mais sublime do romance” (*Os mistérios de Paris*), tendo o segundo ato provocado uma comoção lacrimosa na plateia.



Provavelmente a fachada original do Teatro Sete de Setembro. Gravura de 1847 de autor desconhecido. Extraído de: Aspectos Brasileiros: meados do século XIX, Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 1937.

Retornados à corte, Francisco restabeleceu-se como compositor da companhia de João Caetano, musicando diversas novas peças e retomando antigos sucessos. A primeira obra dramática de Juana Manso de Noronha montada pela Companhia Dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara foi *A família Morel*, em 2 julho de 1851. A peça desenvolve um dos episódios da obra de Sue, *Os mistérios de Paris*, o qual, como já vimos, já tinham inspirado a autora a compor um romance similar. Portanto, Juana estava bastante bem inteirada da obra original e escolheu de seus episódios o mais interessante, conforme assinala a propaganda da peça, para compor seu primeiro trabalho teatral original. É bom lembrar que o romance de Sue já tinha sido transposto para a cena e apresentado pela mesma companhia em maio de 1850, sendo “A família Morel” o quinto dos onze quadros que compunham o espetáculo.

A obra de Manso é um drama-vaudeville em 4 atos, com músicas originais compostas e ensaiadas por Francisco de Noronha. As críticas sobre a dramaturgia foram na maioria favoráveis destacando a lição moral da obra: “É esse segundo ato um belo espelho de moral! Ele arrancou-nos lágrimas, e muito nos comoveu - é a pintura de muitos casos na sociedade” (D. M., *Diário do Rio de Janeiro*, 22-7-1851,



[ed.8748], p.2). Em sua obra dramática, como fizera em seu romance, Juana valorizou a protagonista feminina, Luiza Morel, e suas qualidades, virtude, amor, resiliência em contraste com as do vilão (típicos do melodrama) como a hipocrisia, o vício, luxúria, devidamente castigado ao final. As críticas foram boas, sobretudo quanto à música de Francisco, duros Juana de comentários mais duros, por tratar-se de uma *senhora*.

É a expressão da formalidade da época e de uma condescendência mal disfarçada. Diz ele: “Nossa opinião não é muito favorável ao drama; não achamos nele o desenvolvimento que se poderia dar a esse capítulo, não encontramos lances que se possam dizer dramáticos, notamos mesmo algumas incoerências; mas nada diremos porque a composição é de uma senhora, e portanto merece toda desculpa” (19 de julho de 1851, p.2).

Na sequência, no entanto, algumas críticas, assumindo uma posição mais modernizadora, chegaram a incitar outras mulheres a lançarem-se à literatura: “sentimos que não seja imitada pelas do seu sexo, ainda que isso serviria apenas como um embelezamento social, assim aformozeavam-se perante a sociedade” (*Periódico dos Pobres*, 9 de outubro de 1851, [ed. 115], p.2-3).

O sucesso, ainda que mediano, abriu a possibilidade para que Juana lançasse seu segundo drama, *Esmeralda*. Novamente, a obra inspira-se em um sucesso internacional da literatura francesa: *O corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo (1831). A figura da cigana, uma anti-heroína, no melhor estilo romântico, não chegou a sensibilizar a crítica que, novamente, deu mais destaque às músicas do espetáculo: “(...) uma dama, que na suas horas vagas, prepara a teia, que seu esposo deve encher de inspirações de seu talento (...) A música do sr. Noronha é das mais belas, e faz o único merecimento do drama. (...) É para admirar que um drama; produção de uma dama, seja tão escasso de paixões, quando o coração da mulher é o cofre delas, sobretudo do amor?” (*O Martinho*, 27 de julho de 1851, [ed. 18], p.3). A peça é longa com cinco atos e seis quadros e foi apresentada como vaudeville.

O público, no entanto, parece ter apreciado bastante. Contrariando a etiqueta dos dias em que o imperador estivesse presente no teatro, que coibia que o público aplaudisse (ou pateasse) antes que o monarca se manifestasse, “aplaudiu com entusiasmo, apesar de nisto se transgredirem as regras e estilos guardados nos dias de gala” (*Correio Mercantil*, 25 de julho de 1851, [ed. 175], p.1).

Depois de julho de 1851, as notícias sobre Juana desaparecem dos periódicos até novembro desse mesmo ano, quando se registra que ela chegou do Rio Grande do Sul com as duas filhas. Francisco não é mencionado entre os passageiros.

Entre 1851 e 1852, Juana está envolvida em fundar sua publicação, *O Jornal das Senhoras*. Paralelamente, lança outra peça, *A saloia*, em quatro atos e assunto da atualidade. A música é novamente

de Francisco. Como o texto ainda está desaparecido, conseguimos informações apenas pelos comentários nos jornais. O enredo parece desenvolver-se entre Portugal e Estados Unidos. O espetáculo estreou no Rio de Janeiro em maio de 1852 e foi levado a Recife em 1853, onde a imprensa resumiu a trama como: “(...) Maria, pobre filha ilegítima da nobre e perversa marquesa de Vila Nova com o estudante Pedro Paulo” (*Diário de Pernambuco*, 12 de dezembro de 1853, p.1). Curiosa foi a descrição da autora como “escritora americana”, para explicar uma escritora argentina, vivendo no Brasil e escrevendo sobre um tema português.

Mas foi somente em sua peça teatral seguinte que Juana Manso apresentou uma obra mais pessoal, relativa diretamente à política argentina e à denúncia dos desmandos do governo daquele país: *O ditador Rosas ou a Mashorca*. A peça de Juana, ainda que aborde assuntos da história recente da Argentina e do Brasil, não elege, além do próprio Rosas, figuras de primeiro plano no cenário político. Não é uma obra sobre os “grandes heróis”, mas dos pequenos resistentes. O drama apareceu pouco após a derrota definitiva do ditador argentino na batalha Monte Caseros em 3 de fevereiro de 1852. Foi escrita, portanto, no calor da hora. Já em novembro de 1852, aparecera um pequeno anúncio nos jornais pedindo subscrições para a publicação do drama *Três dias de um mês de Rosas*, uma primeira versão da peça que viria a ser encenada em meados do ano seguinte. Havia algum tempo, Juana vinha publicando nos jornais da corte artigos sobre a questão política argentina e com a denúncia específica contra a Mashorca, que ela incluía também em seu romance *Mistérios do Prata*, como um capítulo especial (*Jornal das Senhoras*, 30 de maio de 1852 [vol.22], p.165-67).

Do ponto de vista brasileiro, o drama pareceu ser impróprio politicamente naquele momento, ainda que a vitória estivesse do lado dos nacionais. O texto passou duas vezes pelo crivo do Conservatório Dramático para liberação. Não escapou, por outro lado, a um dos censores o fato de a obra ter sido escrita por uma mulher e, por isso, apoia com entusiasmo a encenação: *Avante! Avante!*, diz ele, conclamando outras escritoras. Afinal, a peça foi liberada em junho de 1853.

O drama, de grande complexidade cênica, tem seis quadros e um epílogo: *O noivado, O último adeus!, Rosas e Coutinho, A pobre mãe, O botequim da Federação, A mulher de Agostinho e Três anos depois*. Francisco Noronha compôs as músicas e o espetáculo foi em seu benefício e, posteriormente, para Juana. O *Jornal do Comércio* (6 de junho de 1853, p.2) apontou “sublimes inspirações”, “efeitos cênicos e linguagem apropriada”.

Vale ressaltar que o drama de Juana, escrito tão próximo aos acontecimentos, poderia ser considerado como o primeiro entre as obras argentinas que se dedicaram a retratar o regime despótico do general. Segundo o clássico livro de Luis Ordaz, *El teatro en el rio de la Plata*. Ordaz menciona a produção de





Pouco depois, Juana e Francisco saem do Brasil, cada um com um destino. Francisco para a Europa, com outra mulher, e Juana para Buenos Aires. Nos discretos comentários dos jornais, houve apoio à posição de Juana e o reconhecimento de seu esforço para manter-se independente e assumir a responsabilidade pela sobrevivência de sua família.

A ausência de Juana dos palcos brasileiros durou pouco. Em meados de 1855 há notícia de que ela tinha voltado à corte e se engajado em um novo e moderno grupo de teatro, a Companhia do Teatro do Ginásio Dramático, criado pelo empresário Joaquim Heleodoro, pela atriz Maria Velluti e pelo ensaiador franco-brasileiro Emílio Doux. De fato, o Ginásio foi responsável por ter sido o palco onde se fixou o teatro realista no Brasil. Os primeiros dois anos foram decisivos na apresentação da nova dramaturgia francesa e dos autores que pontificavam nos palcos parisienses como Dumas Filho, Émile Augier e Theodore Barrière, por exemplo.

A partir desse momento, Juana não se apresentaria mais como autora, mas sim como atriz e desse modo tomará parte dos espetáculos mais importantes do grupo. Esta parece ter sido, segundo a própria autora, a única saída viável para a situação financeira em que se encontrava. Escrevendo alguns anos depois, lembrava:

(...) arrastada pela necessidade imprescindível de dar o pão a duas filhas pequenas, assim como o dever de educá-las e amparar a velhice de minha mãe, viúva, e pobre como eu, e já na idade de 68 anos, negócios domésticos que não posso narrar, impeliram-me a entrar para o teatro, como a tábua de salvação a que o náufrago se abraça na hora do supremo perigo. (Diário do Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1858, [ed. 268], p.2).

Destaquem-se dentre os espetáculos dos quais Juana participou no Ginásio até meados de 1856, os dramas mais representativos e consequentes da estética realista: *Mulheres de mármore*, de Theodore Barrière, e L. Thiboust, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

A estréia de Juana se dera na peça francesa, de tradução de Maria Velluti, *A atriz, o teatro e os doidos*, de Clairville e Hostein pela qual recebeu uma nota de aprovação do crítico Machado de Assis, que considerava que não lhe faltava talento dramático, necessitando apenas apurar seu sotaque portenho em relação à pronúncia do português falado no Brasil: “a Sra. Manso tem seu lugar marcado no teatro” (*Correio Mercantil*, 22 de julho de 1855, [ed.201], p.1).

Além de Machado, outras críticas focalizaram Juana como atriz. Todas destacavam sua inteligência, mas deixavam transparecer, talvez, uma certa dureza, uma rigidez de sua personalidade que não abandonava nas personagens que interpretava: “Se a sra. Noronha tivesse outros elementos do cômico, como tem o principal - isto é, a inteligência e a facilidade de compreender e apropriar-se de seus papéis,

então a classificá-riamos sem receio de errar como uma artista de 1ª ordem” (*Diário do Rio de Janeiro*, 17 de maio de 1856, [ed. 137], p.1).

Em julho desse mesmo ano, Juana transferiu-se para o Teatro de São Pedro de Alcântara, juntamente com o ensaiador, e um dos ex-fundadores da companhia do Ginásio, Emílio Doux.

Joana permaneceu por cerca de um ano no São Pedro. Este teatro, que recebia financiamento público, tinha condições de encenar espetáculos de “grande aparato” e Juana participou de vários deles, bem como de alguns dos grandes sucessos pessoais (melodramas e peças neoclássicas) do ator João Caetano, como *A gargalhada*, do francês Jacques Arago, a tragédia portuguesa setecentista *A nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior, e a versão ducisiana de *Otelo*.

Ainda que tivesse sido chamada de volta para o São Pedro, a convivência com João Caetano tornou-se insustentável. Em meados de 1857, os desentendimentos tornaram-se públicos com troca de acusações mútuas pelos jornais. A questão de fundo era financeira. O contrato de Juana previa o direito a um "benefício" e ela encontrava dificuldades em efetivá-lo. Sendo assim, voltou ao Ginásio, mas conseguiu organizar seu espetáculo poucos meses depois da transferência. Juana permaneceu no Ginásio até sua partida definitiva do Brasil em 1859.

Desse período valem alguns registros. Primeiro, de cunho mais pessoal, é a presença de Francisco a seu lado. Chegado de Portugal, parece ter se reconciliado com a família ou, pelo menos, encontrado um modo de convivência profissional com a esposa. Na verdade, a família transformou-se numa trupe, o que era bastante comum, uma vez que as duas filhas do casal começaram a apresentar-se como atrizes também.

Em segundo lugar, é a participação de Juana nas primeiras peças brasileiras ligadas ao Realismo. Após os sucessos das peças realistas francesas traduzidas, autores nacionais passaram a escrever nesse modelo literário. Eram os “dramas de casaca”, como ficaram conhecidos, e estrearam no Ginásio Dramático. O primeiro autor foi José de Alencar com *Rio de Janeiro, verso e reverso*; e depois: *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*. Ainda que não fosse a protagonista, Juana teve papéis de destaque em todos eles. Sobre *As asas de um anjo*: *Cabem as honras da noite às senhoras Adelaide, Clotilde e Noronha*, com a descrição de um episódio curioso. Diz a matéria: “O cenário esteve completo, notando-se porém que as cadeiras que apareceram no penúltimo ato ou na casa da pobre Carolina, eram tão velhas que a sra. Noronha, a não ter lhe valido a cama que estava perto da cadeira em que ia sentar-se, teria ido ao chão” (*Correio Mercantil*, 1º de junho de 1858, [ed. 147], p.2).

Como atriz, participou também da primeira tentativa de se encenar no Brasil um gênero que viria ter um estrondoso sucesso nos palcos nacionais no último quartel do século XIX, mas que na década de 1850 foi um relativo fracasso. Hoje a peça é mais um marco histórico do que o efetivo começo de uma prática, tendo tido apenas seis apresentações: a “revista de ano (1858)” nacional *As surpresas do Sr. José da Piedade*, texto do brasileiro Justino de Figueiredo Novais e música de autor desconhecido. Teria sido de Francisco? Muito adequadamente, o papel de Juana na peça foi “A política”.

Juana manteve-se no Ginásio, apesar da crise que ele passou a enfrentar a partir do fim de 1858. Ainda houve tempo para um último “benefício” para Juana, em janeiro de 1859, que anunciava ser este o fim de sua carreira dramática. O espetáculo foi composto por uma abertura musical, *A despedida do marinheiro*, composição de Francisco, pelo drama *Por direito de conquista*, de Scribe e Ernest Legouvé, e por duas comédias (vaudevilles) em um ato: *A viúva das Camélias*, de Siraudin, Thiboust e Delacour, com tradução de Maria Velluti, e *A filha bem guardada*, de Labiche e Marc-Michel.

No mês seguinte, Juana e as filhas se prepararam para deixar o país, obtendo permissão da polícia. O documento registra, *Juana Paula Manso de Noronha, argentina, e suas filhas Eulália Noronha e Hermínia Noronha, brasileiras*. Segundo ele, Juana, ao contrário do que se costuma afirmar, não se naturalizou brasileira, mas, aparentemente, o fez para suas filhas.

Eulália chegou a ter um benefício em seu favor, em 17 de fevereiro. O espetáculo compunha-se de abertura musical, um drama, uma comédia e um monólogo final escrito por Juana e recitado por ela própria. Ainda que não tenhamos o texto desse seu adeus, há nos jornais uma pequena nota de despedida:

Joana de Noronha roga às pessoas de sua amizade, de quem não pôde despedir-se pessoalmente [que] admitam as suas despedidas e queiram dar-lhe às suas ordens em Buenos Aires. Aproveitando esse ensejo agradeço ao nosso amigo Francisco de Paula Brito a delicadeza e o cavalheirismo de sua generosa conduta. Assim como a todos os nobres corações que se disputaram penhorar a nossa gratidão e fazer-nos mais dolorosa a triste necessidade que nos impele em desagravo do nosso brio a abandonar o teatro e a deixar por esse motivo o Brasil.

Joana de Noronha (*Correio Mercantil*, 23 de fevereiro de 1859, [ed.54], p.2).

Triste despedida esta do Brasil e do teatro. Pelo visto, para ela a situação na cena nacional tornou-se insustentável. Desfez-se a partir daí sua ligação com o palco brasileiro. Na Argentina o destino de Juana seria outro. Ela voltaria a ser Juana Manso.

Neste artigo nos propusemos a traçar a trajetória de Juana Paula Manso de Noronha nos palcos brasileiros, sobretudo o carioca. Contudo, a investigação acabou por revelar também outros textos seus até aqui desconhecidos e que mereceriam análises individualizadas, como *As consolações*, *A mulher do*

*artista, Negócios do Rio da Prata* ou as primeiras versões de obras para um estudo de crítica genética, como *A família do Comendador*. Muito ainda está por ser conhecido e estudado, mas o que vimos até aqui nos permite avançar algumas análises na área do teatro.

Em primeiro lugar, e mais relevante para a história do teatro brasileiro, é o fato de que Joana pode ser considerada *nossa* primeira autora dramática. Ainda que estrangeira por nascimento, aliás como muitos de outros elementos que compunham o teatro brasileiro dessa época, ela adequou-se, interagiu e escreveu para a realidade da cena nacional. Mesmo em sua peça mais política e ligada à história de seu próprio país, *O ditador Rosas e a Mashorca*, não deixa de apresentar a relação dos acontecimentos com uma perspectiva brasileira, fazendo presentes os interesses das duas nações.

Até onde sabemos, outras autoras, brasileiras ou estrangeiras, escreveram peças para o teatro brasileiro apenas tempos depois de Juana já ter partido do Brasil, fazendo dela, portanto, nossa primeira dramaturga, encenada de norte a sul do país.

Sua parceria com Francisco de Sá Noronha foi longa, embora tumultuosa. Muito desse trabalho ainda está por ser mais bem analisado, sobretudo, identificando-se as primeiras traduções musicadas pelo artista português.

Coerente com suas convicções, Juana escolheu como protagonistas heroínas românticas ou situações onde a presença feminina fosse posta em destaque. A leitura de seus textos não dramáticos, iluminam-se e completam-se por seu trabalho no teatro.

A história de Juana Paula Manso de Noronha no teatro brasileiro apresentou-se à pesquisa quando um olhar mais detido e renovado se colocou sobre a cena nacional das décadas de 1840 e 1850. Sem dúvida, como em muitos outros aspectos de sua vida, ela soube se impor e conquistar um lugar que lhe deve ser reconhecido.

## Bibliografía

- Josiowicz, Alejandra Judith. “Juana Manso no Brasil: cidadania, educação e cosmopolitismo”. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 18, 2018.
- Velasco y Arias, M. *Juana Manso, vida y acción*. Porter Hnos Buenos Aires, 1937.
- Velasco y Arias, María. *Juana Paula Manso*. (S.l.) : (s.n.)
- Barbosa, Everton Vieira. *Páginas de sociabilidade feminina: Sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade), 2016.
- Cymbron, Luísa. *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: CESEM: Húmus, 2019.
- Lewkowicz, Lidia F. (2000). *Juana Paula Manso (1819-1875): Una mujer del siglo XXI*. Buenos Aires: Corregidor, 2021.
- Lobo, Luiza. “Juana Manso: uma exilada em três pátrias”. *Gênero*. Niterói, v.9, n.2, pp.47-74, 1.sem.2009.
- Remedios, Mataix. *Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso*. Snt.
- Miguens, Silvia. *Cómo Se Atreve - Una Vida De Juana Paula Manso*. Sudamericana & Año: 2004.
- Muzart, Zahidé Lupinacci. “Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1957.
- Prado, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Schpochnik, Nelson. “Edição, recepção e mobilidade do romance Les mystères de Paris no Brasil oitocentista”. *Varia Historia*. Belo Horizonte, Minas Gerais, vol.26, n.44, pp.591-617, jul/dez.2010.
- \_\_\_\_\_. “D’Os mistérios de Paris aos mistérios do Prata: tradução, imitação e invenção”. In: *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, São Paulo, v.35, n.71, pp.101-113, 2017.
- Southwell, Myriam. “Juana P. Manso (1819-1875)”. *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (París. UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXXV, n° 1, marzo 2005, 18p.

## Fuentes

- Catalogue Du Fonds De Musiques De Vaudeville Et De Mélodrames. Bibliothèque De Génève. Disponível Em: [http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user\\_upload/bge/sites\\_html/bge-vaudevilles/index.html](http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-vaudevilles/index.html)
- Coleção de Jornais (1830-1859). Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional Brasileira.
- Noronha, Juana Manso de. *Los misterios del Plata*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/71176.pdf>



- \_\_\_\_\_. “Mistérios del Prata”: romance histórico contemporâneo. In: *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1852, n.1 a 4 de julho de 1852, n.27.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a emancipação feminina”. In: *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro, 25 de janeiro, 8 de fevereiro, 24 de novembro de 1852.
- \_\_\_\_\_. “A família do Comendador”. In: *A Imprensa*. Rio de Janeiro
- \_\_\_\_\_. “A mulher do artista”. In: *A Imprensa*. Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. “As consolações”. Rio de Janeiro: Typographia Dous de Dezembro, 1856, 8º, 113p.
- \_\_\_\_\_. “Negócios do Rio da Prata”. Rio de Janeiro, *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de janeiro de 1858, ed. 17, p.2.
- \_\_\_\_\_. “Páginas da mocidade: memórias das guerras civis do Rio da Prata de 1838 a 1841”. *Diário do Rio de Janeiro*, edições de 294 a 308 de 1858.
- \_\_\_\_\_. *La Revolución de Mayo: 1810*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1864.
- \_\_\_\_\_. *La familia del Comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006, 168p.

<http://www.juanamanso.org/su-vida/>