

MARCELO FARIAS COSTA

**ERA UMA VEZ UM GRÊMIO:
O TEATRO MUSICAL DE CARLOS CÂMARA E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO
CEARENSE**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DOUTORADO EM ARTES**

2014

MARCELO FARIAS COSTA

**ERA UMA VEZ UM GRÊMIO:
O TEATRO MUSICAL DE CARLOS CÂMARA E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO
CEARENSE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas:
Teorias e Práticas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

**Belo Horizonte
2013**

Costa, Marcelo Farias, 1948-

Era uma vez um grêmio [manuscrito] : o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense / Marcelo Farias Costa. – 2013.

282 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Carlos Câmara – Teses. 2. Grupo Grêmio Dramático Familiar – Teses. 3. Teatro – Ceará – Teses. 4. Teatro brasileiro – Teses. 5. Teatro musical – Teses. 6. Representação teatral – Teses. 7. Teatro – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.098131

MARCELO FARIAS COSTA

ERA UMA VEZ UM GRÊMIO: O TEATRO MUSICAL DE CARLOS CÂMARA E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO CEARENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – UFMG
(Orientador)

Prof. Dr. Antonio Barreto Hidelbrando – UFMG

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre – UFMG

Profa. Dra. Angela de Castro Reis – UNIRIO/UFBA

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior – UFSJ

Suplentes

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – UFMG

Prof. Dr. Paulo Sérgio Brito – IFCE

AGRADECIMENTOS

Em Belo Horizonte:

Antonio Hildbrando

Ernani Maleta

Luiz Otávio Carvalho

Marcos Alexandre

Maria Angélica Melendi

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Mariana Muniz

Maurilio Andrade Rocha

Patrícia Franca

Wanda de Paula Tofani

Em especial a:

Fernando Antonio Mencarelli

Lúcia Gouveia Pimentel

Em Fortaleza:

Danilo Pinho

Francisco Costa

Gabriela Reinaldo

Gilberto Machado

Gilmar de Carvalho

Gutemberg Albuquerque

Lourdes Macena

Marcelo Peloggio

Maximiano Arruda

Nonato Carvalho

Osmar Gonçalves

Ao DINTER.

*A boa escrita histórica dá visões excitantes e em perspectiva do passado, mas mesmo a melhor não pode recriar um evento inteiramente. Consequentemente, nenhum relato histórico está apto a satisfazer todos os leitores ou reter seus admiradores mais que uma geração ou duas, porque a história é um processo dinâmico no qual **o passado está constantemente sendo examinado na luz dos interesses do presente**; sua atração repousa em grande parte na sua relevância para nossa situação presente, e quando os interesses mudam, assim muda a interpretação dos eventos do passado.*

(Oscar Brockett)

Resumo

Nos anos de 1920 e 1930 surgiu em Fortaleza, Ceará, um grupo de teatro, o Grêmio Dramático Familiar, que revolucionou o movimento teatral, fazendo surgir o verdadeiro teatro cearense. Antes se pensava que a falta de atividade teatral e apoio do público se devia à falta de uma casa de espetáculos realmente bem instalada, mas isso se provou, na prática, não ser verdadeiro. Foi com o teatro de Carlos Câmara, encenando seus textos – *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*, *Zé Fidelis*, *O Calú*, *Alvorada*, *Os Piratas*, *Pecados da Mocidade*, *O Paraíso*, *Os Coriscos* – que a cidade consagrou o teatro, com sua presença e seu aplauso. Eram espetáculos musicais, do gênero burleta, apresentados num teatrinho improvisado fora do centro da cidade, mas que magnetizou seus contemporâneos, que se viram retratados em cena numa linguagem pitoresca e tipicamente do Ceará. Desprovido de ambições artísticas, Carlos Câmara seguia os passos de seu mestre Arthur Azevedo, e escrevia para um elenco certo, os talentosos componentes do seu Grêmio Dramático.

Abstract

In the 1920s and 1930s, a theater group named *Grêmio Dramático Familiar* (*Dramatic Familiar Guild*) was started in Fortaleza, Ceará, which revolutionized the theater movement, arousing the true theater from Ceará. Before that, one used to think the lack of theatrical activity and audience attendance was due to the lack of a well structured playhouse, but in practice, that proved not to be true. It was with Carlos Câmara Theater, staging his texts – *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*, *Zé Fidelis*, *O Calú*, *Alvorada*, *Os Piratas*, *Pecados da Mocidade*, *O Paraíso*, *Os Coriscos* – that the city consecrated its presence and applause. They were musicals, of the *burleta* kind, quick comic skits presented in an improvised little theater away from downtown, but which magnetized their contemporaries, who saw themselves portrayed on stage through a typically picturesque language from Ceará. Devoid of artistic ambitions, Carlos Câmara kept following the footsteps of his master Arthur Azevedo, and writing for a certain cast, the talented components of the *Grêmio Dramático Familiar*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NA TABA DE IRACEMA.....	21
1.1 Primórdios de um teatro	22
1.2 Teatros e grupos	25
1.3 Grupos e espetáculos	33
1.4 A Dramaturgia.....	44
1.5 O Teatro na corte e na província.....	52
2 ERA UMA VEZ UM GRÊMIO, DRAMÁTICO E FAMILIAR	60
2.1 Nasce o grêmio.....	61
2.2 <i>A Bailarina</i>	64
2.3 <i>O Casamento da Peraldiana</i>	66
2.4 <i>Zé Fidélis</i>	68
2.5 <i>O Calú</i>	69
2.6 <i>Alvorada</i>	72
2.7 <i>Os Piratas</i>	74
2.8 Intriga de bastidores	76
2.9 <i>Pecados da Mocidade</i>	77
2.10 Novos espetáculos.....	78
2.11 <i>O Paraíso</i>	79
2.12 <i>Os Coriscos</i>	81
2.13 Do palco para a história.....	82
2.14 Fases do Grêmio	83
2.15 A produção no Grêmio.....	86
2.16 Pilares de sustentação do Grêmio	88
2.17 Ensaios.....	96
2.18 Cenários e figurinos.....	99
2.19 Músicas	102
2.20 O Grêmio e seu público	105

3 UM TEATRO FALADO EM BRASILEIRO	109
3.1 O senhor da cena	110
3.2 O verdadeiro modelo: Carlos Severo	111
3.3 Essa tal de burleta.....	117
3.4 O conjunto da obra.....	119
3.5 <i>A Bailarina</i>	121
3.6 <i>O Casamento da Peraldiana</i>	125
3.7 <i>Zé Fidélis</i>	129
3.8 <i>O Calú</i>	134
3.9 <i>Alvorada</i>	140
3.10 <i>Os Piratas</i>	143
3.11 <i>Pecados da Mocidade</i>	146
3.12 <i>O Paraíso</i>	150
3.13 <i>Os Coriscos</i>	153
3.14 <i>Alma de Artista</i>	156
3.15 Uso da caricatura	160
3.16 Sotaque brasileiro	164
4 MONSIEUR CÂMARA: CRONISTA DE UMA CIDADE	166
4.1 Perfil	167
4.2 O Poeta e o cronista.....	175
4.3 Experiência anterior	177
4.4 Decadência	180
4.5 Criador e criatura.....	183
4.6 Oposição ao Grêmio	191
4.7 O Teatro paroquial.....	197
4.8 A Sobrevivência da burleta	199
4.9 Fim de um ciclo	202
5 ACTA EST FABULA	205
5.1 Um teatro sério	208
5.2 Do regional para o universal	210
5.3 Identidade singular.....	<u>212</u>
5.4 Um teatro para todos os tempos.....	216

5.5 Um pouco de arte na burleta	221
5.6 Pioneirismo	224
5.7 Cearensidade	227
5.8 Carlos Câmara e a posteridade	233
CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
REFERÊNCIAS	241
APÊNDICE	249
ANEXOS	258

INTRODUÇÃO

Este trabalho não é somente uma pesquisa, mas principalmente um trabalho ancorado na nossa vivência. Desde 1963, quando iniciamos na vida teatral, temos contato com a obra teatral de Carlos Câmara (1881-1939) e com o teatro cearense como um todo. Trata-se, portanto, de uma tese baseada em nossa experiência de vida.

Em 1970 começamos uma pesquisa que, após 2 anos, resultou no livro *História do Teatro Cearense*¹, no qual partimos da estaca zero. Antes deste, não existia nenhuma publicação ou estudo que enfocasse o teatro cearense em sua totalidade, desde seus primórdios à atualidade. O trabalho de garimpagem envolveu a pesquisa em jornais da época e entrevistas de campo com veteranos do teatro, além de buscas em livros que tratavam da história do Ceará, da literatura cearense, entre outros. A bibliografia era inexistente e as fontes precárias.

Dez anos antes, J. Galante de Souza, em seu livro *O Teatro no Brasil*² – no qual procura focalizar não somente o eixo Rio-São Paulo –, apresentou uma bibliografia do teatro cearense bastante indigente, enfocando o teatro em períodos isolados. Era o que existia até esta época. Assim, nosso livro, sem ter a pretensão de pioneirismo, é o marco inicial dos estudos da historiografia do teatro no Ceará. O livro é obra de um pesquisador inexperiente e autodidata, sem pretensões acadêmicas.

Na pesquisa daquele trabalho ficou evidente a importância de Carlos Câmara e a necessidade de preservar sua obra. Conseguimos isso com a publicação de *Teatro, Obra Completa*³, em parceria com Ricardo Guilherme, pela Academia Cearense de Letras, em 1979, reunindo num só livro os textos teatrais desse dramaturgo.

Também, com o lançamento da *História do Teatro Cearense*⁴, sentimos a necessidade de um estudo dedicado somente à dramaturgia cearense, que resultou

¹ COSTA, Marcelo Farias. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1972.

² SOUZA, J. Galane de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1960.

³ CÂMARA, Carlos. *Teatro, Obra Completa*. Organização de Marcelo Farias Costa e Ricardo Guilherme. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

⁴ COSTA, op. cit.

no livro *Roteiro da dramaturgia cearense*⁵, publicado em 1980, que relaciona autores dramáticos, nascidos no Ceará, ou que tenham vivência no teatro cearense, com ou sem temática local ou regional. Enfim, dramaturgos cearenses e dramaturgos do teatro cearense.

Nessas pesquisas tivemos contato com textos seminais, espalhados por livros de história sobre Fortaleza, com capítulos de memorialistas dedicados ao teatro do passado, enfocando curtos períodos, que constituíram valiosa fonte de pesquisa: assim nasceu a coletânea, *Teatro na Terra da Luz*⁶, organizada por nós e publicada em 1985.

Carlos Câmara merecia, mas ainda não tinha, um trabalho especialmente dedicado a sua biografia. Foi o que aconteceu com *Carlos Câmara: Mestre Cearense da Burlata*⁷, que, desde então, vem servindo de base aos estudos sobre o autor nos cursos de teatro em Fortaleza, em nível de graduação ou profissionalização, sem que os outros autores aprofundem e avancem a pesquisa.

A publicação de sua obra teatral salvou da sanha dos cupins manuscritos que fatalmente teriam o destino de muitos dos textos da dramaturgia cearense. Pelo que sabíamos, existia somente uma cópia em posse do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará da UFC. Na época de Carlos Câmara, os textos eram todos manuscritos, e existia somente uma cópia completa, que era a cópia do ponto. Quando procuramos por ela, fomos informados que esta última havia sido devorada pelos cupins. Felizmente uma outra cópia foi localizada junto à filha adotiva de Carlos Câmara, estando de posse de Ricardo Guilherme, e foi desses cadernos manuscritos que começamos a compilação de sua obra, trabalho que se estendeu por muitos meses. Em 1979, editado pela Academia Cearense de Letras, o livro ficou pronto. No capítulo 5 desta tese, “O Legado de Carlos Câmara”, detalhamos as montagens e estudos que se originaram dessa publicação.

Em 1963, estreamos no teatro pelo Conjunto Teatral Cearense, dirigido por J. Cabral, que foi ator do Grêmio Dramático, discípulo de Carlos Câmara. Portanto, consideramo-nos herdeiros diretos de Carlos Câmara, pois fazemos parte, através de Cabral, dessa linhagem, dessa tradição, dessa dinastia. Mas o fascínio por

⁵ Idem. *Roteiro da Dramaturgia Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1980.

⁶ COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985.

⁷ Idem. *Carlos Câmara: Mestre Cearense da Burlata*. Fortaleza: Secult, 1994a.

Carlos Câmara e seu Grêmio realmente nasceu quando, pela primeira vez lemos o artigo “Grêmio e comédia”, de B. de Paiva⁸:

Suas peças chegaram a alcançar tanto sucesso nesta cidade que, muitas vezes, a Empresa Ribeiro suspendia filmes de ator famoso de Hollywood para apresentar no “Majestic” os seus espetáculos. Tão importante era ele para sua cidade que o governador deixava os compromissos para assistir no Grêmio Dramático Familiar os personagens da cidade, da terra, viverem aos sons das músicas da época, que muitas vezes eram escritas por Silva Novo, o maior nome que guardamos de um momento de cultura musical do Estado.

Prossegue B. de Paiva, dando maiores detalhes do teatro, da assistência e do destaque que o Grêmio conseguiu naquela “Princesa do Norte” como era chamada a Fortaleza *belle époque*:

O teatrinho ficava entre muros, com um palco coberto de palha de coqueiro e o salão era de terra batida. A cadeira do governador J. Tomé de Sabóia enterrava-se tanto na areia que precisava o povo ir ajudar a retirá-la. O teatro do Grêmio era tão importante que, os bondes recolhiam-se em todas as linhas, para seguirem ao Joaquim Távora, levando os frequentadores, após o espetáculo, às suas casas. Era tão importante o Grêmio que, até o ensaio geral era cobrado. Nunca se falou tanto em teatro, nunca as figuras cênicas foram tão amadas...

O legado de Carlos Câmara para o teatro cearense é uma unanimidade na classe teatral. Seria nosso período clássico, se comparássemos com a história do teatro. Na história do teatro brasileiro, o teatro musical é visto como um apêndice, quase esquecido, valorizado somente recentemente, mas, no teatro cearense, este é o veio principal.

Carlos Câmara é figura cultuada e reverenciada. Mesmo assim, nas décadas de 1970 e 1980, seu nome vinha sendo esquecido, e mesmo desconhecido dos jovens que começavam a fazer teatro. A instituição do Troféu Carlos Câmara em 1987, pelo Grupo Balaio – dirigido por nós –, e concedido anualmente no Dia Mundial do Teatro, a três (depois duas) personalidades, por serviços prestados ao teatro cearense, veio recolocar seu nome em evidência. Desde então, surgiram novas montagens e estudos sobre ele.

⁸ PAIVA, José Maria B. de. Grêmio e Comédia. *Revista da Comédia Cearense*, Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 3, 1966.

Também com a inauguração do novo Teatro do IBEU-CE (1995), por nós dirigido e administrado ao longo de 11 anos, houve a oportunidade de dirigirmos e produzirmos uma peça de Carlos Câmara, com o Grupo Balaio, em 1966. A escolha recaiu sobre seu primeiro texto: *A Bailarina*.

O período da existência do Grêmio Dramático Familiar e da estreia dos textos de Carlos Câmara foi um período mágico do teatro cearense. Daí iniciarmos o título de nossa tese “Era uma vez...”, como começam os contos de fadas. Ficando assim o título completo: “Era uma vez um Grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense”.

Durante muito tempo se achou que o entrave ao desenvolvimento do teatro em Fortaleza (e Ceará) era a falta de uma casa de espetáculo importante (como aconteceu também no Rio de Janeiro, antes da construção do Teatro Real São João, em 1813), um teatro “de primeira ordem” e, assim, teatros precários foram surgindo até a inauguração do teatro oficial (Theatro José de Alencar, 1910) que pouca coisa alterou no panorama. A criação de grupos de teatro também foi outra alternativa que acreditava-se desenvolveria o teatro, mas esses grupos atuaram mais como atividade de lazer para seus componentes e de recreação para o público, com seus momentos pitorescos, desprovidos de maiores ambições artísticas.

Foi na dramaturgia de Carlos Câmara (1919-1939) que o teatro alencarino encontrou seu primeiro grande momento, vencendo a indiferença da cidade, e fazendo o cearense esquecer, por certo período, seu complexo de inferioridade, sua baixa autoestima. Aliás, foi também na dramaturgia (já em 1960-1969) que o teatro cearense teve seu segundo momento de glória, de afirmação de individualidade e diálogo com o público.

Essa dramaturgia foi apresentada por um grupo de periferia que fez tanto sucesso que passou para o primeiro plano. Sua sede também era precária, o que confirma que não é o edifício teatral que era importante. Para esse tipo de teatro foi adotado o modelo vigente na capital federal, com as devidas adaptações ao meio cearense, com suas características próprias, regionalidade e amadorismo. E um dado passou despercebido: o Grêmio, ao contrário do teatro brasileiro de sua época, não tinha um dono, era uma associação de amadores e aficionados e, portanto, seus espetáculos buscavam o brilho coletivo, eram encenações coletivas, de *ensemble*, ao contrário das companhias contemporâneas de Leopoldo Fróes,

Lucília Peres, Procópio Ferreira, Jaime Costa⁹, que buscavam o sucesso de seu ídolo individual, e nisso o teatro cearense estava adiante de seu tempo.

A tese de que o desenvolvimento do teatro no Ceará, especialmente em Fortaleza, dependia da construção de uma casa de espetáculos faz lembrar outra tese equivocada que perdurou por muito tempo, a de que a construção de açudes (acumulando água e que com sua evaporação) acabaria o problema da seca, que com o tempo se mostrou ineficaz. Assim também se achava que somente a construção de um teatro desenvolveria, por si só, o teatro cearense, ou mesmo que esse desenvolvimento seria baseado na atividade dos grupos, grupos que foram, pouco a pouco, tornando-se mais sérios, com seus membros, provenientes de várias classes sociais, deixando de encarar o palco somente como diversão, deixando essa parte para o público na platéia, e tendo uma postura de artistas cênicos.

Esse modelo de teatro só se firmou em Fortaleza, com alguma importância, a partir de uma dramaturgia autenticamente cearense. A cidade abraçou esse teatro, e consagrou os espetáculos do Grêmio Dramático Familiar, veículo para a dramaturgia musical de Carlos Câmara. Tal fato confirma que, além das correntes que acham que cearense gosta *muito* de teatro, ou que cearense não gosta *nada* de teatro (e é até mesmo hostil a ele), existe uma terceira alternativa, a de que a cidade (ou Estado) é indiferente e responde quando estimulada artisticamente, como veremos mais adiante. Essas correntes estão sintetizadas em:

Fortaleza **nunca foi uma cidade voltada para o teatro**. Mesmo nos tempos em que somente as representações teatrais e circenses constituíam diversões fora dos salões de baile ou festas familiares. A causa maior desse retraimento seria sem dúvida **a ausência de uma casa de espetáculos**.¹⁰

O Ceará, desde os primórdios de sua civilização cultural, se assim podemos dizer, a qual não atingiu ainda dois séculos, **manifestou inata vocação de sua gente para as coisas da arte cênica**.¹¹

Para os propósitos do presente trabalho, dividimos a tese em cinco capítulos. O primeiro trata dos antecedentes, o panorama do teatro no Ceará antes de Carlos Câmara e de seu Grêmio, a historiografia da luta para se construir um

⁹ Leopoldo Fróes (1882-1932), Lucília Peres (1882-1962), Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967), grandes atores-empresários da primeira parte do século XX.

¹⁰ ALENCAR, Edigar. O Teatro Amadorístico em Fortaleza. In: COSTA, 1985, p. 62. Grifo nosso.

¹¹ COLARES, Otacílio. Introdução. In: CÂMARA, 1979, p. 10, grifo nosso.

movimento teatral no Ceará, sem um planejamento consciente ou apoio governamental. O segundo capítulo é sobre o Grêmio Dramático Familiar e seus espetáculos, procedimentos, produção e suas estreias. Carlos Câmara no palco: é este o primeiro aspecto de sua obra. Nesses dois primeiros capítulos são dadas informações historiográficas relevantes para a compreensão do restante da tese. Em que pese sua forte base historiográfica, ambos servem como contraste e informações, embasando os capítulos seguintes.

O terceiro capítulo trata da dramaturgia de Carlos Câmara, e enfoca seus textos como autor. Procuramos dar uma pequena sinopse e comentários sobre esses textos, seu modelo, suas características como autor, dentro do gênero em que atuou.

O quarto capítulo é um desdobramento do terceiro, visto sob a ótica da *persona* de Carlos Câmara, seus críticos e opositores. No quinto e último capítulo, focamos o legado de sua obra dramaturgica para a posteridade e como ela tem sido encenada, publicada e estudada. Finalizamos com o apêndice e anexos.

Nos anexos, achamos importante trazer na íntegra dois artigos do próprio Carlos Câmara: (1) *Inquérito Literário*, publicado no jornal *O Nordeste*, de 11 de maio, 1923; e (2) *O Teatro no Ceará*, publicado na *Gazeta de Notícias*, de 10 de julho, 1935, suplemento que finaliza nosso trabalho.

Carlos Câmara e sua obra, o Grêmio e a dramaturgia que escreveu para ele são nosso objeto de estudo. Esse teatro que nasceu num bairro fora do centro da cidade, no final da primeira década do século XX, numa cidade de 100 mil habitantes, onde os bairros tinham vida cultural e social própria, com quermesses, folguedos populares e atividades da paróquia.

Pelo grande envolvimento com o tema desta tese e pela riqueza deste capítulo da história do teatro cearense, acreditamos que ele ainda possa e deva continuar sendo objeto de pesquisas futuras.

Diversos intelectuais e artistas abordaram **a obra de Carlos Câmara**. Os estudos mais extensos foram publicados em dois livros: o primeiro, de nossa autoria, um biografia de Carlos Câmara, o homem e a obra; o outro, uma dissertação do curso de especialização em artes do IFCE, por Caio Quinderé:

1994	COSTA, Marcelo Farias. Carlos Câmara : mestre cearense da burleta. Fortaleza: Secult, 1994.
2008	QUINDERÉ, Caio. A poética de um tempo : estudos sobre o teatro de Carlos Câmara. Fortaleza: Premius, 2008.

Em artigos curtos apareceram, por ordem cronológica:

1922	VIANA, Renato. Teatro Nacional. Almanaque do Ceará . Fortaleza: Tipografia Gadelha, 1922. pp. 619-622. Publicado por seu irmão Sófocles, editor do Almanaque. Como Renato Viana é autoridade em teatro em nível nacional, seu artigo foi importante para o reconhecimento do trabalho de Câmara.
1923	CÂMARA, Carlos. Inquérito literário. O Nordeste , Fortaleza, 11 maio, 1923. p. 1. Única entrevista conhecida de Carlos Câmara. Documento importante. Reproduzido integralmente nos anexos.
1935	CÂMARA, Carlos. O Teatro no Ceará. Gazeta de Notícias , Fortaleza, 10 jun. 1935. p. 6. Suplemento. Depoimento importante da lavra do próprio Carlos Câmara. Também integralmente nos anexos.
1935	RODRIGUES, José Martins. A Obra de Carlos Câmara do ponto de vista social. Gazeta de Notícias , 18 set. 1935. p.7. Interessante abordagem da obra de Carlos Câmara.
1943	CARNEIRO, Adolfo. Fortaleza de ontem e de hoje. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). Teatro na Terra da Luz . Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985, p. 45-61.
1966	PAIVA, José Maria B. de. Grêmio e comédia. Revista da Comédia Cearense . Fortaleza, n. 3, pp. 16-17, 1966. Sintetiza com muita habilidade a obra de Carlos Câmara. Excelente.

1972	COSTA, Marcelo Farias. História do Teatro Cearense . Fortaleza: Imprensa Universitária, 1972. pp. 97-113. Capítulo do livro que aborda o Grêmio Dramático Familiar e os textos de Câmara.
1979	GUILHERME, Ricardo; COSTA Marcelo. Introdução. In: CÂMARA, Carlos. Teatro, obra completa . Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. Introdução da publicação de seu teatro completo.
1979	COLARES, Otacílio. De Martins Pena a Carlos Câmara. In: CÂMARA, Carlos. Teatro, obra completa . Organização de Marcelo Farias Costa e Ricardo Guilherme. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. p. 7-11. Também constante da publicação de seu teatro completo, procura comparar Câmara a Martins Pena. Sem grande interesse.
1980	ALENCAR, Edigar. O Teatro Amadorístico em Fortaleza. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). Teatro na Terra da Luz . Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. Historiografia da época, vivida por Edigar de Alencar.
1980	SERAINÉ, Florival. Teatro Cearense. O Povo , Fortaleza, 31 jul. 1980. p. 19.
1981	CAMPOS, Eduardo. Carlos Câmara e sua exaltação bucólica. Revista da comédia Cearense . Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 8, p. 5-8, 1981. Artigo de grande interesse principalmente por chamar atenção para a visão que Câmara tinha da natureza cearense.
1981	GUILHERME, Ricardo. Uma atriz de 1919. O Povo , Fortaleza, 8 dez. 1981. Esclarece procedimentos do Grêmio Dramático Familiar.
1981	GUILHERME, Ricardo. O Teatro em Carlos Câmara. O Povo , Fortaleza, 9 dez. 1981. Outro estudo de Guilherme importante para a compreensão do autor.
1985	DOMINGOS, José. Fortaleza no início do século. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). Teatro na Terra da Luz . Fortaleza: Imprensa Universitária,

	1985. p. 98-114. Domingos se revela crítico feroz do teatro de Carlos Câmara.
1990	MELO, Hélio. Carlos Câmara, símbolo do teatro cearense . Fortaleza: Edição do autor, 1990. Publicação de palestra proferida no IFCE.
2008	GUILHERME, Ricardo. A cearensidade do teatro. Diário do Nordeste , Fortaleza, 13 jul. 2008. p. 8. Segundo Caderno.
2008	LIMA, Magela. Quando o Ceará cabia numa rua. Diário do Nordeste , Fortaleza, 13 jul. 2008. p. 1. Segundo Caderno.
2008	TÚLIO, Demitri. A invenção da <i>Belle Époque</i> . Revista Enredo . Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, n. 1, p. 15-17, 2008.

Pesquisar sobre o teatro cearense, quando se começa do zero absoluto, é um trabalho de garimpagem¹². Você está sempre de antenas ligadas e passa a vida toda lendo sobre assuntos diversos e pinçando aqui e acolá, quando descobre algo sobre teatro. É uma pesquisa sem fim. Muitas vezes o trabalho já está publicado,

¹² A bibliografia existente anteriormente à nossa pesquisa sobre o teatro cearense, que constava no livro de J. Galante de Souza, *O Teatro no Brasil* (1960), é bastante precária e de pouca valia. Ela é composta, por ordem alfabética, de: BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1º tomo, 1948; 2º tomo, 1951; 3º tomo, 1954. O livro é sobre a literatura cearense e trata o teatro de maneira periférica e incompleta, por um autor que não é do ramo. O teatro nunca figura nas antologias ou livros de história da literatura cearense, devido a sua especificidade, alegam os autores. CAMPOS, Eduardo. O Teatro-Escola do Ceará. In: *Almanaque do Ceará*, Fortaleza, 1953. p. 101-103. A obra focaliza um importante grupo dos anos 1950, não dando uma visão geral do teatro. FONSECA FILHO, Júlio César da Costa. *Teatro José de Alencar*. Fortaleza: *Almanaque do Ceará*, 1922. Discurso inaugural do Teatro José de Alencar. Não tem grandes informações historiográficas, nem mesmo sobre o teatro que está sendo inaugurado. FROTA, D. José Tupinambá. *História de Sobral*. Fortaleza: Pia Sociedade de São Paulo, 1953. p. 552-555. Capítulo trata da construção e inauguração do Teatro São João de Sobral. É importante porque existem muito poucos relatos enfocando o teatro no interior do Estado, e este serve como atestado de batismo do teatro São João. LINHARES, Augusto. *Coletânea de Poetas Cearenses*. Rio de Janeiro: Editora Minerva Ltda, 1952; LINHARES, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro: 1948. Esses dois livros estão na mesma situação do livro de Dolor Barreira. STUDART, Guilherme. *Dicionário Biobibliográfico Cearense*. Fortaleza: [s.n.], 1913. 3 volumes. Não localizado. TEODORICO FILHO, Antônio. *Projeto de um Teatro para a Cidade de Fortaleza* (apud Guilherme Studart, Dic., I, 137). Não localizado. VICTOR, Hugo. *Sonetos Cearenses*. Fortaleza: Imprensa Oficial CE, 1938. Hugo Victor escreveu peças de teatro, mas sua coletânea de sonetos não é história. Infelizmente, Galante de Souza não teve contato com o livro *Geografia Estética de Fortaleza*, de Raimundo Girão (Fortaleza: Imprensa Universitária, 1959), publicado um ano antes de sua *História do Teatro Brasileiro*, de 1960, quando sua pesquisa já deveria estar concluída.

quando se descobrem fatos novos, relevantes, ou que contradizem pesquisas anteriores. Além do mais, existem divergências de fontes, datas conflitantes, anotações equivocadas etc. Esta tese é apenas uma contribuição a mais, e não definitiva, sobre a obra de Carlos Câmara, no palco e na estante, na sua cidade, na sua época e no teatro cearense.

1. NA TABA DE IRACEMA

*A história da arte dramática no Brasil não pode ser feita exclusivamente à base da história do teatro no Rio de Janeiro.*¹³

A chegada de D. João VI e a posterior inauguração do Real Teatro São João (1813) deram realmente início ao desenvolvimento do teatro brasileiro que se arrastava na fase colonial. A capital do reino unido passou a se divertir com as companhias francesas, italianas e portuguesas. Fortaleza era ainda chamada de “deserto cultural”, na opinião de alguns críticos. Comparativamente, perdia mesmo para outras cidades do Nordeste como Recife, que já tinha sua Faculdade de Direito, e atividade cultural respeitável; e que tinha também o Teatro Santa Isabel onde Castro Alves declamava para sua amada Eugênia Câmara. São Luiz do Maranhão era a Atenas Brasileira. Fortaleza era um cidade de pernoite. Oficialmente, a colonização do Ceará começou em 1603, quando se libertou da capitania de Pernambuco:

Fortaleza era pouco mais que uma vila, um grande areial no dizer de Henry Koster. Cidade pobre, sem sobrados, em 1848. Pouco antes, 1845, tinha sido fundado o Liceu do Ceará. A iluminação era feita com lampiões de azeite de peixe. Não havia ambiente para um importante movimento teatral. Isto numa época em que o teatro era o centro da vida social. Mas a cidade cresceu: 16.000 habitantes em 1867; iluminação a gás carbono. Em 1872 são 21.372 habitantes. Já tem 35.000 em 1880. O Instituto do Ceará, a Academia Cearense de Letras, são pouco depois fundados.¹⁴

A presença do teatro não foi tarefa fácil. Para qualquer companhia que quisesse se arriscar nessa vila de 35 mil habitantes, havia a dificuldade de desembarque no porto de Fortaleza, e assim as companhias que se dirigiam a Belém e Manaus na fase da prosperidade econômica da exploração da borracha, evitavam a capital cearense. Depois havia a falta de uma casa de espetáculos realmente digna do nome, o “teatro de primeira ordem”. Esse era o principal motivo alegado para a falta de um movimento teatral expressivo. A princípio, esse teatro

¹³ SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1960, p. 6.

¹⁴ COSTA, Marcelo Farias. *Teatro em Primeiro Plano*. Fortaleza: Grupo Balaio, 2007b, p. 39.

teria que vir de fora, porque o preconceito e o provincianismo prejudicavam qualquer amadorismo: “o que vinha de fora é que era bom”. E começou daí um círculo vicioso: não tinha teatro porque não tinha público e não tinha público porque não tinha teatro – teatro nos dois sentidos, casa e espetáculo.

1.1 Primórdios de um teatro

Ao se falar em teatro brasileiro, entende-se o que acontece somente no Rio de Janeiro, no máximo estendendo-se até São Paulo. Daí o excelente título do livro de Fernando Peixoto, *Um Teatro fora do Eixo*¹⁵, isto é, fora do eixo Rio-São Paulo, tratando do teatro em Porto Alegre. Assim, o teatro cearense seria também um teatro fora do eixo, um teatro no exílio, insular, porque distante do grande centro produtor, sem projeção nacional de suas produções, embora reproduza, em tamanho menor, o modelo da metrópole.

As demais capitais formam, portanto, o teatro regional, o teatro da província. J. Galante de Souza, em seu livro *O Teatro no Brasil*¹⁶, já dizia que “a história da arte dramática no Brasil não pode ser feita exclusivamente à base da história do teatro no Rio de Janeiro”.

Timidamente, o restante do Brasil teatral começa a aparecer nos livros de história, embora, às vezes, como neste caso específico, que vamos relatar agora, desperte gargalhadas em sala de aula, para quem estuda no Ceará. Falo do livro de Mário Cacciaglia, *Pequena História do Teatro Brasileiro*¹⁷. Cônsul da Itália em São Paulo, esse autor escreveu seu trabalho para apresentar o teatro brasileiro ao público italiano. Em duas ocasiões ele se refere ao Ceará e a José de Alencar nos seguintes termos que destacamos em negrito. Na primeira, na página 82:

A segunda metade do século [XIX] viu também florescerem *companhias* de amadores, em todo o país, até nos Estados mais remotos, como o Piauí (onde em 1897 foi fundado em Teresina o Clube União Quatro de Setembro), **o longínquo Ceará** e Alagoas.

Antes, na página 61, Cacciaglia, referindo-se a José de Alencar, comenta:

¹⁵ PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro fora do Eixo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

¹⁶ SOUZA, 1960, p. 6.

¹⁷ CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1986. p. 82.

Outro autor que aderiu ao Realismo, mas sem a versatilidade e a *vis cômica* de Macedo, foi o grande romancista José de Alencar (1832-1877). Nascido em Messejana, **no longínquo Ceará**.¹⁸

Em sala de aula, os alunos não deixam de reagir ao ouvir o termo **longínquo** com relação ao Ceará, tão próximo de sua realidade. Mas é assim que ele, Ceará, deve parecer, não geográfica, mas sociologicamente, para o autor europeu, com uma visão que vai da Itália para São Paulo, e só daí para o Nordeste brasileiro. Ou mesmo em comparação com a capital teatral, Rio de Janeiro, que, por muitos anos, dominou o panorama.

O mesmo problema de que fala Galante de Souza com relação ao Brasil, também se aplica quando se fala em história do teatro cearense, enfocando somente o teatro de Fortaleza. Mas então aqui não é uma questão somente de dominação cultural ou preconceito, mas a dificuldade de fontes, quando não a ausência ou mesmo a inexistência destas.

Atualmente, além de Fortaleza, com o desenvolvimento do teatro no interior do Estado, destacam-se os núcleos de Sobral e Cariri (Juazeiro, Crato), além das cidades de Aracati, Russas, Icó, Limoeiro e Itapipoca.

O teatro cearense, portanto, seria esse teatro regional, uma ilha, inserida no arquipélago cultural, segundo o modelo de Viana Moog¹⁹ para a literatura brasileira. Como um país continental, o Brasil tem uma cultura diversificada, que Moog chamou de “arquipélago cultural”, dividindo-o em sete ilhas ou núcleos culturais. “São estes sete núcleos, os da Amazônia, do Nordeste, da Bahia, de Minas, de São Paulo, do Rio Grande de Sul e da Metrópole, as sete chaves da literatura brasileira, não só da literatura, senão de toda a nossa sociogênese.” Embora escrito há bastante tempo (em 1943), o modelo de Viana Moog já indicava a necessidade de observar-se a grande diversidade cultural do país. Assim, como o teatro cearense, além de Fortaleza, teria essas cidades citadas como destaque, estas seriam ilhas dentro desta ilha.

Outra questão interessante é a da própria existência desse teatro (cearense) além do envolvimento da cidade com ele e de sua vocação para o palco. Duas

¹⁸ Ibidem, p. 61. Grifo nosso.

¹⁹ MOOG, Viana. *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983, p. 43.

opiniões divergentes, ditas com leviandade, sem nenhuma base, fundadas na visão pessoal de Alencar e Colares, estão dispostas a seguir:

(1) Fortaleza **nunca foi uma cidade voltada para o teatro**. Mesmo nos tempos em que somente as representações teatrais e circenses constituíam diversões fora dos salões de baile ou festas familiares. A causa maior desse retraimento seria sem dúvida **a ausência de uma casa de espetáculos**. Singularmente o interior do Estado contou com teatros antes de Fortaleza: Icó e Sobral. O teatro oficial do Estado somente seria inaugurado em 1910. Mas, curiosamente, sempre houve na cidade certa animação de pequenos grupos pela arte dramática, isto é, pelo palco. E é principalmente esse teatro amadorístico que relembramos aqui.²⁰

(2) O Ceará, desde os primórdios de sua civilização cultural, se assim podemos dizer, a qual não atingiu ainda dois séculos, **manifestou inata vocação de sua gente para as coisas da arte cênica**, na capital da província, depois, bem depois de estágios pioneiros nos dois polos litorâneos: a leste o Aracati e, ao oeste, não fronteira mas não muito distante do mar, a cidade de Sobral, uma e outra dessas aglomerações demográficas, realmente coloniais, ao lado de Icó, possuidoras de casas oficiais de espetáculos, antes da cidade de Fortaleza, a capital.²¹

Além das correntes que acham que cearense gosta *muito* de teatro, ou que cearense não gosta *nada* de teatro (e é até mesmo hostil a ele), existe uma terceira alternativa, que a cidade (Estado) é indiferente e responde quando estimulada artisticamente. Na verdade, o que existe é a diferença entre teatro **no** Ceará e teatro **do** Ceará, isto é teatro que se faz no Estado por companhias profissionais de fora, e o teatro dos grupos amadores locais, o teatro cearense. O teatro feito por companhias que visitam Fortaleza raramente tem problemas de público, justificando a segunda afirmativa. O preconceito é quanto à qualidade do teatro dos grupos amadores locais. A questão se resumiria em teatro **no** Ceará *versus* teatro Cearense. O que propomos é uma terceira alternativa: a cidade, o Estado se envolvem quando motivados pelo que é oferecido como repertório no palco.

Cronologicamente, propomos a divisão da história do teatro cearense em cinco fases e suas subdivisões, como apresentadas em *Um Teatro sempre em Recomeço* ²². A primeira fase (1830-1910) dos primórdios, que vai da inauguração do primeiro teatro, o Concórdia, até a inauguração do Teatro José de Alencar. A

²⁰ ALENCAR, 1985, p. 62. Grifo nosso.

²¹ COLARES, 1979, p. 10. Grifo nosso.

²² COSTA, 2007b, p. 34.

segunda fase (1910-1950), quando o teatro atinge nova etapa de desenvolvimento. Então, despontam Carlos Câmara e o Grêmio Dramático Familiar. As duas primeiras fases têm como características o teatro do ponto, o teatro do ensaiador. A terceira fase (1950-1970) se dá com o início do Modernismo e o seu fim, quando Fortaleza vira repetidora das estações de televisão do sul do país. Neste ciclo, no palco, surgem a descoberta de Stanislavsky e a encenação moderna. A quarta fase (1970-2000) é caracterizada pelo movimento federativo e inauguração de importantes teatros, como o do IBEU-CE. A quinta e última fase, já no século XXI, é a contemporaneidade. Para os nossos propósitos sobre a construção do teatro cearense, são de interesse somente as duas primeiras fases.

1.2 Teatros e grupos

Em rápido retrospecto, vejamos como era o teatro cearense, antes e durante a atuação de Carlos Câmara, com relação a casas de espetáculos, companhias visitantes, grupos amadores, espetáculos apresentados, e a dramaturgia produzida por esse tipo singular de teatro. Começamos com as casas de espetáculos, porque a falta delas foi o primeiro motivo alegado para o entrave do desenvolvimento do teatro em Fortaleza e no Ceará, como um todo.

O marco inicial do teatro cearense é considerado ser o início do funcionamento do Teatro Concórdia, inaugurado em 1830, em Fortaleza, quando se construíam, em todo o Brasil, as *Casas de Ópera*. Era um estabelecimento particular, localizado na rua Guilherme Rocha, esquina com rua General Bezerril, no centro da cidade. Para que fosse aberto um teatro, provavelmente deve ter havido algum tipo de atividade teatral ou a necessidade dela, mas isso a história não registrou. Em 1842, esse teatro se transferiu para a Rua Barão do Rio Branco, com o nome de Teatro Taliense, mantendo suas atividades até 1872.

O Taliense era de propriedade da colônia portuguesa. Era um teatro para a elite social e econômica da cidade. Vitoriano Augusto Borges era um dos animadores culturais do Taliense. Nascido em Lisboa, em 1817:

No seu tempo era o homem mais elegante de Fortaleza, de longas suíças, a trajar pelo último figurino, cartola parda, e fraque cinza,

botão a lapela e bengala de castão de ouro. Culto e viajado, era um encanto ouvi-lo, tornando-se figura indispensável nas reuniões elegantes.²³

O Taliense era, portanto, frequentado, principalmente, pela colônia portuguesa que durante muito tempo dominou os elencos e as plateias do teatro brasileiro. Se a independência política veio em 1822, a dependência teatral continuou até as primeiras décadas do século XX.

Quase 20 anos depois da inauguração do Taliense, em 1860, foi construído um teatro na cidade de Icó, imponente (para o local) edifício de linhas neoclássicas ainda existente. A inauguração do teatro entrou para a história de maneira curiosa, como conta Gustavo Barroso:

No tempo de suas grandezas, o Aracati, cidade rival no extenso Vale do Jaguaribe, lhe disputava a primazia. Nesse teiró se originaram as piadas que os aracatienses, gente de fino espírito, contra os icoenses. A do teatro que nunca foi inaugurado, por exemplo. Esse teatro de linhas clássicas, obra do engenheiro Théberge, era, para o tempo e o lugar, edifício de certa elegância e de real valor. Preparou-se grande baile para inaugurá-lo, mas as famílias matutas, cada qual com receio de ser a primeira a chegar e se expor sozinha à curiosidade maliciosa do *sereno*, vestiram-se, prepararam-se e puseram-se alerta em casa, mandando as mucamas e moleques espionar o teatro iluminado festivamente, com ordem de vir comunicar a entrada dos primeiros convidados. Nessa espera a noite foi-se passando, ninguém querendo ser o primeiro a entrar, não se realizou o baile inaugural por ausência completa de convidados.²⁴

Eugenia Câmara lá se apresentou em 1864, pela Companhia de Furtado Coelho. Furtado Coelho (1831-1900) era um dos homens de teatro de maior projeção em sua época, e também se apresentou no Teatro Taliense em Fortaleza. Já em Sobral, funcionou, nessa época, o Teatro Apolo Sobralense (1867 a 1880), anterior ao atual Teatro São João.

Nessa fase, Fortaleza, com seus cerca de 22 mil habitantes, teve ainda os teatros São José (1876), localizado na rua da Amélia (atual rua Senador Pompeu), e o Teatro Variedades (1877), que se situava na esquina da Rua Formosa com a rua da Misericórdia (hoje ruas Barão do Rio Branco e João Moreira) e era ao ar livre. Os

²³ GUIMARÃES, Hugo Victor. *Deputados Provinciais e Estaduais do Ceará*. Fortaleza: Ed. Jurídica, 1947.

²⁴ BARROSO, Gustavo. *A Margem da História do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962, p. 138.

espetáculos só ocorriam se não chovesse e os frequentadores deviam levar suas cadeiras se quisessem ficar sentados. No lugar do Variedades foi construído, depois, o primeiro teatro de certa importância em Fortaleza, o Teatro São Luiz.

Essa sequência de pequenos teatros quase improvisados, de iniciativa de particulares, vinha suprir uma necessidade diante da ausência e falta de ação do poder público em construir um teatro, pelo qual a cidade ansiava. Assim, no tempo em que o teatro era o centro da vida social, Fortaleza queria ter um local decente para suas reuniões comunitárias e artísticas. O melhor deles, até então, foi o São Luiz.

O Teatro São Luiz, de propriedade de Joaquim Feijó de Melo, tabelião público de Fortaleza, foi inaugurado em 1880, quando a cidade já contava com 35 mil habitantes. Lá se exibiram algumas companhias que se dirigiam a Belém e Manaus na época áurea da borracha. O Teatro São Luiz foi palco de inflamados discursos a favor da abolição, onde José do Patrocínio fez conferência; e local de uma homenagem a Carlos Gomes de passagem por Fortaleza que, do camarote presidencial, ouviu a *ouverture* do *Guarani*, por uma orquestra improvisada. Portanto, o São Luiz foi o teatro mais importante, antes da inauguração do teatro oficial, o José de Alencar:

Funcionou nos fins do século passado. Foi a fase rutilante do teatro em Fortaleza. No palco deste primeiro teatro público contracenaram os mais célebres artistas brasileiros e portugueses daqueles tempos, companhias que demandavam o Pará, então o foco da arte no Norte, faziam uma temporada no “São Luiz”, para um público exigente, representando óperas, operetas, dramalhões, dramas e comédias, montadas caprichosamente. [...] *Sinos de Corneville, Dama das Camélias, Naná, Hernani*, quase todo o repertório português até Garrett, passaram pela ribalta do São Luiz para deleite da sociedade de Fortaleza, naqueles tempos em que, no intervalo, damas e cavalheiros saboreavam pés-de-moleque, bolos e doces, vendidos em tabuleiros, por autênticas baianas, estacionadas em frente ao teatro, regados com profusos copos de aluás e gengibra.²⁵

O Teatro São Luiz também ficou conhecido pelo comportamento inadequado da plateia, pelos fumantes, pelas conversas durante a representação, pelas senhoras que, com seus chapéus, atrapalhavam a visão dos espectadores, pela baderna que faziam os alunos do Colégio Militar, sediado ali perto, o que ocasionou

²⁵ CARNEIRO, Adolfo. Fortaleza de Ontem e de Hoje. In: COSTA, 1985, p. 46-47.

finalmente o seu fechamento. Ainda não era o teatro de que a cidade de Fortaleza precisava, era mais um paliativo. Vozes se levantavam pedindo um teatro melhor, só assim a cidade teria um movimento teatral importante. Só assim seria menor o contraste com Recife e São Luiz, principalmente Recife com seu Santa Isabel.

Neste ano de 1880, também foi inaugurado o Teatro São João de Sobral, construído segundo o modelo (somente da fachada externa) do Teatro Santa Isabel, de Recife, e um dos mais antigos teatros do Brasil ainda existentes. Foi uma iniciativa de jovens cearenses que frequentavam a faculdade de Direito de Recife, e passavam as férias na cidade natal, entre eles o romancista Domingos Olímpio.

No final do século XIX, foi construído o teatro Variedades (1898 a 1904), o segundo com esse nome, localizado na Rua Senador Pompeu, quase esquina da rua Liberato Barroso; e, logo no início do século XX, o Teatro João Caetano (1904) e o Cineteatro Rio Branco (1908). Desses três, o mais importante foi o João Caetano. O Teatro João Caetano estava localizado no mesmo local onde funcionou o Teatro Variedades, e foi organizado pelo Clube Atlético:

[...] um salão com cerca de 400 cadeiras, cercado de grades, para maior conforto dos espectadores do teatrinho. No fundo da sala um palco, onde se desenrolavam os espetáculos de companhias de arte dramática que visitavam Fortaleza. Para efeito de acústica havia, por debaixo do palco, no centro, um poço, para melhor repercutirem os sons do palco.²⁶

Entre as companhias que visitaram Fortaleza e se apresentaram neste teatro, destacamos a presença de Apolônia Pinto em 1907. Além disso, o Teatro João Caetano foi um dos primeiros locais a exhibir filmes na cidade:

O Teatro João Caetano foi oriundo de uma sociedade esportiva que se chamava Clube Atlético. Era uma sociedade de moços do comércio, caixeiros a quem saindo do balcão às 19 horas, além dos estudos a que aplicavam, ainda sobrava tempo para as competições atléticas e jogos de cena nos dramalhões em que tomavam parte, desempenhando papéis trágicos ou dramáticos com a segurança de atores conscientes de seu papel. [...] Uma noite pegou fogo a serraria do Sr. João Lopes, vizinha ao teatro, e com ela o Clube Atlético e o João Caetano ficaram em cinzas.²⁷

²⁶ DOMINGOS, José. Fortaleza no Início do Século. In: COSTA, 1985, p. 99.

²⁷ CARNEIRO, 1985, p. 47-48. Grifo nosso.

Mesmo precários, e sendo um recurso paliativo, esses teatros exerciam um papel importante antes de Fortaleza ter seu grande teatro oficial, o José de Alencar:

Depois do incêndio do João Caetano, **Fortaleza ficou sem teatro popular**. O Messiano instalou, na rua Barão do Rio Branco, um cinema, tendo a habilidade de montar nele um palco. Por falta de um teatro popular as companhias, quando aqui chegavam, iam para lá. O palco era pequeno para espetáculos dramáticos explorados naquela época. Só mesmo o popular Brandão Sobrinho, que montou diversas peças, de preferência revistas, sabia aproveitá-lo bem.²⁸

A cidade ansiava por um teatro imponente. A primeira tentativa oficial de se construir esse teatro foi em 11 de fevereiro de **1864**, quando o presidente José Bento de Figueiredo Júnior assentara a pedra fundamental marcando o início simbólico da construção do futuro Teatro Santa Tereza, nome dado em honra da Imperatriz do Brasil. Já empreitadas haviam sido as obras com o engenheiro Antônio Gonçalves da Justa Araújo, mas a iniciativa ficou somente nisso.

Depois, em **1872**, a Assembleia autorizou a construção de um teatro, no valor de até 100 contos de réis (lei nº 1509), e que também não alcançou seu objetivo. Em **1891** foi constituída a Companhia Cearina, com esse fim, mas sem nenhum resultado prático. Assim, diante das dificuldades, esses pequenos teatros particulares, mesmo funcionando precária e temporariamente, tiveram sua utilidade e seu papel histórico. Como bem ressaltou Décio de Almeida Prado:

No Rio de Janeiro que concentrava praticamente toda a atividade cultural do País [...] **Fora dali, o teatro parecia mais como aspiração do que como realidade efetiva**. Construir um edifício destinado a representações teatrais e musicais era dever cívico de toda cidade que se prezasse como tal. **Mas raramente as condições econômicas permitiram que as suas portas continuassem abertas.**²⁹

Fechado o São Luiz, mais por força de atitudes hostis e irreverentes dos alunos da Escola Militar, novamente pensaram as autoridades em construir um teatro oficial condigno. Em 24 de maio de **1896**, o presidente Bezerril Fontenele

²⁸ DOMINGOS, op. cit., p. 102-103. Grifo nosso.

²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edups, 1999, p. 144. Grifo nosso.

plantou a pedra fundamental do edifício do novo teatro na Praça do Patrocínio, hoje Praça José de Alencar³⁰.

O São Luiz, apesar de ser o teatro mais importante de sua época, também despertou reações a favor e contra. Para João Nogueira³¹, o São Luiz era “pequeno e acanhado”; para *A República* (22 de março 1896), era um “pardieiro, abafadiço e feio, sem ar, sem estética.” Mas Adolfo Carneiro dá um depoimento positivo sobre o São Luiz:

Conheci por tradição o Teatro São Luiz. Dele sempre me falava com ufania Pápi Júnior. Funcionou nos fins do século passado. Foi a fase rutilante do teatro em Fortaleza. No palco deste teatro contracenaram os mais célebres artistas brasileiros e portugueses daqueles tempos. Companhias que demandavam o Pará, então o foco de arte no Norte, faziam uma temporada no São Luiz para um público de gosto exigente, representando óperas, operetas, dramalhões e comédias, caprichosamente.³²

Em 1908, finalmente o governo do Estado iniciou a construção do teatro oficial, na época da odiosa oligarquia de Pinto Nogueira Acioly, longa e pelos desmandos, sem apoio popular. Ataques pela imprensa denunciavam as falhas do projeto e a falta de competência dos “arquitetos” executores da obra. Mas finalmente teríamos um grande e bom teatro, o “bolo confeitado”, um teatro-monumento, para mostrar ao mundo “nosso” grau de civilização, na opinião de muitos em Fortaleza. A cidade tinha, então, 80 mil habitantes.

Essa casa oficial de espetáculos foi concluída em 1910, e inaugurada, com uma solene festa, em 17 de junho, em homenagem ao presidente da província, seu construtor, Antônio Pinto Nogueira Acioly, com um concerto da Banda Sinfônica do Batalhão de Segurança, regida pelo maestro Luigi Maria Smido. Mas a primeira representação teatral seria da Companhia Lucília Perez, com *O Dote*, de Arthur Azevedo (1855-1908), a 23 de setembro do mesmo ano. Foi um grande alívio para o complexo de inferioridade da cidade, afinal Recife já tinha seu teatro desde 1850 (o referido Teatro Santa Isabel); Belém, desde 1878 (Teatro da Paz) e Manaus, desde 1896 (Teatro Amazonas). O teatro jardim de estilo eclético, misturando seu

³⁰ GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1959, p. 215.

³¹ NOGUEIRA, João. *Fortaleza Velha*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1981.

³² CARNEIRO, 1985. p. 46.

frontispício de linhas neoclássicas com seu interior em *Art Nouveaux*, era uma realidade.

Construído pelo governo do Estado, com projeto do engenheiro militar Cap. Bernardo José de Melo, e com autorização da Assembleia Estadual (lei nº 768, de 20 de setembro de 1904), o Teatro José de Alencar é atualmente – por iniciativa do arquiteto Liberal de Castro – patrimônio artístico nacional. O teatro destaca-se por sua arquitetura eclética, a armadura de aço e ferro das frisas e camarotes fundidos, na Escócia, pela firma Max Farlane & Co. Sarracen Foundry, de Glasgow.³³

Depois disso, o teatro passou por várias restaurações que mantiveram, sem grandes alterações, seu feitiço arquitetônico, hoje tombado. A primeira delas foi em 1918; a segunda, em 1937, por iniciativa da Sociedade de Cultura Artística, liderada por Paurillo Barroso, depois que o teatro havia sido interdito pelo Departamento de Saúde, tal o estado deplorável de conservação. As outras seriam em 1957, no governo de Paulo Sarasate; em 1960, quando se comemorava o cinquentenário do teatro; e, em 1974-1975, no governo de César Cals.

A última e a mais importante reforma (1991) ocorreu no governo de Tasso Jereissati, promovida pela secretária de Cultura, Violeta Arraes. Preservando o patrimônio, o teatro foi dotado de modernos equipamentos, foi ampliada a caixa cênica, corrigindo possíveis defeitos, e foi realizada a construção de um anexo.

A inauguração do Teatro José de Alencar não trouxe de imediato o retorno que se esperava. Não houve um aumento significativo de companhias aportando na cidade, as que vieram tiveram público irregular (umas, com sucesso de público, e outras, sofrendo com a ausência dele), e a direção do teatro não aceitava os grupos locais que só em 1915 se apresentaram pela primeira vez. Portanto, inicialmente, o José de Alencar foi hostil ao movimento de teatro amador de Fortaleza. Se a cidade ganhou um teatro, o teatro cearense ainda estava desabrigado.

Por que o Teatro José de Alencar foi fechado para os grupos amadores de Fortaleza nos seus primeiros anos? Segundo o regulamento deste Teatro³⁴, em seu

³³ Ligados à memória do teatro estão para sempre os nomes de seus pintores: Jacinto Matos, José Vicente, Antônio Rodrigues, Gustavo Barroso (o escritor), Ramos Cotoco – que pintou o grande painel do forro, considerado a maior obra artística do Estado. O painel sobre a boca de cena é de autoria de Rodolfo Amoedo.

³⁴ No jornal *A República*, de 20 de setembro 1910, iniciou-se a publicação do primeiro regulamento do Teatro, ali sendo publicado o primeiro dos dez capítulos. Depois reproduzido em: COSTA, 1972, p. 29-32.

Capítulo 1, “Do teatro José de Alencar e sua Administração”, artigo 3º, “A Administração do Teatro está confiada a uma Inspeção, composta de três membros e a um diretor nomeado pelo Presidente do Estado e conservados enquanto bem servirem.” Competia aos três inspetores (parágrafo 1º, do artigo 5º) “Visar as peças que devam ser levadas à cena, aprovando-as, reprovando-as ou declarando, afinal, as alterações com que consentem a apresentação.” Ao diretor do teatro (artigo 8º com dez parágrafos), competia atribuições administrativas, ficando assim os inspetores com a função de direção artística, como poderíamos definir hoje. O primeiro diretor foi Faustino de Albuquerque³⁵ e os inspetores eram os homens de teatro Pápi Júnior³⁶, Antonio Fiúza Pequeno³⁷ e Hermínio Barroso³⁸. Teriam esses homens do teatro cearense barrado a entrada dos grupos locais nos primeiros anos do grande templo recém-inaugurado?

O Teatro José de Alencar, do tipo italiano, apresentava, em sua sala de espetáculo, setores obedecendo nitidamente a uma divisão de classes. Na plateia ficava a classe média; nas frisas e camarotes, a elite burguesa; nas torrinhas, a classe mais humilde, que não podia nem mesmo adentrar ao teatro pela parte principal. Para ela, havia uma entrada lateral. O preconceito de classe sempre foi mais forte que o preconceito de cor em Fortaleza. Não podemos esquecer que se ia ao teatro não somente para ver, mas para ser visto também.

Em 1910 também foi inaugurado o Cineteatro Politeama; e, em 1914, um teatrinho improvisado que serviu de sede ao grupo Admirados de Talma. Em 1915 era inaugurado o Teatro São José, do Círculo de Operários Católicos (ainda hoje em funcionamento). O Majestic Palace, na Praça do Ferreira, foi inaugurado em 1917 com uma apresentação da transformista Fátima Mires e abrigava principalmente companhias de fora da cidade, mas, depois da década de 30, funcionou somente

³⁵ Faustino de Albuquerque e Sousa (Pacatuba, 1882 - Pacatuba, 1961) era bacharel em Direito (1910), professor, juiz, desembargador e governador do Estado do Ceará (1947-1951).

³⁶ Pápi Júnior (1854 -1943) será enfocado com mais detalhes posteriormente.

³⁷ Antonio Fiúza Pequeno nasceu em Icó, a 11 de outubro de 1875. Estudou as primeiras letras no Icó e em Fortaleza, estudou na Fênix Caixeiral. Comerciante com escritório de representação e comissão desde 1903, representando importantes casas europeias. Autor de monografia sobre a borracha. Atuou no Clube de Diversões Artísticas (1897) com Pápi Júnior. Foi um dos primeiros inspetores do Teatro José de Alencar. Atuou em *A Ceia dos Cardeais* 1923. Era centro cômico, de extraordinária queda para a arte teatral” (Raimundo Girão). Escreveu a peça *A Afilhada de sua Alteza*, encenada no Clube de Diversões Artísticas, em 1896.

³⁸ Hermínio Barroso (Canindé, 1867 - Fortaleza, 1932) era bacharel pela Faculdade de Direito do Ceará. Residiu na Alemanha onde aprendeu o idioma, tendo sido professor de alemão do Liceu do Ceará e, por três vezes, seu diretor; foi deputado estadual e federal e Secretário de Estado.

como cinema e foi incendiado em 1968. Suspeita-se de incêndio criminoso. Esse era um teatro que rivalizava em beleza com o Theatro José de Alencar e seu incêndio representou um dos crimes culturais da cidade, famosa pelo descaso com seu passado.

Outros teatros foram construídos já no período em que o Grêmio e Carlos Câmara estavam atuantes, são locais que vão se afastando do centro da cidade de Fortaleza, a pequena Fortaleza de então: o Grêmio Pio X, inaugurado em 1923, na Praça do Coração de Jesus, e, em Sobral, no mesmo ano, o Teatro Glória, depois transformado em Cineteatro Rangel, que desabou em 1982.

Inúmeros são os cineteatros e salões paroquiais da década de 1930: Salão São Vicente, Cineteatro Merceeiros (1931-1935), Cineteatro Luz (1932), Cineteatro Nazaré (1933), Grêmio Navegantes (1935), Cineteatro União (1936), Cineteatro São Gerardo (1939) e Centro Artístico Cearense (1931).

O mais importante dessa década foi o Teatro Santa Maria (1937), transformado em 1965 no atual Teatro Universitário, sede do Curso de Arte Dramática da UFC, e posteriormente denominado de Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno.

1.3 Grupos e espetáculos

Com relação aos grupos amadores, esses também foram surgindo espontaneamente e sem uma programação de conquista de público, ou formação de plateia e de repertório. Eram organizações recreativas para seus componentes e para divertir um círculo de amigos e espectadores em potencial. Um público difícil de conquistar até para atores consagrados como Xisto Bahia que, em 1864, segundo Mencarelli, experimentou o fracasso no Ceará³⁹.

Quanto às atividades cênicas, os primeiros grupos de teatro que se tem notícia, e dos quais sabemos muito pouco, foram:

³⁹ MENCARELLI, Fernando. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1, p. 262.

- 1) O Clube Dramático Cearense, de 1866: estreou com *Orgulho Abatido*, de José Hermínio Olímpio da Rocha, apresentada em 2 de dezembro deste ano;
- 2) A Sociedade Particular Recreio Dramático, de 1867: apresentou as peças *Dalila* e *Casar sem saber com quem*. Como diretor, o Recreio Dramático tinha Lesko Belmiro de Souza;
- 3) A Sociedade Grupo das Musas, também de 1867: montou *Punição* e a cena cômica *Recreio na Corte*;
- 4) Em Sobral estava em atividade, ainda em 1867, o Clube Melpômene: apresentando-se no Teatro Apolo Sobralense e tinha, no elenco, o filósofo Farias Brito, adolescente, que interpretava papéis femininos.

Estes são os primeiros grupos registrados pela historiografia, mas muito provavelmente antes existiram outros, como os amadores que se apresentavam no Teatro Concórdia (a partir de 1830) e no Teatro Taliense (a partir de 1842), onde comerciantes portugueses promoviam festas cívicas e peças do repertório português, “cujas récitas, graças ao impulso animador de Vitoriano Augusto Borges, se intercalavam, nos intervalos de verdadeiros saraus literários, gostosamente apreciados por assistência sempre numerosa e mais seleta.”⁴⁰ O Taliense era frequentado pela elite, cujas senhoras com seus cocós e altos pentes de tartaruga constituíam o ponto alto de elegância.

O espetáculo *O Gênio do Brasil*, apresentado pelo Taliense, foi assim descrito por João Brígido no seu jornal *Unitário*, primeiro capítulo do anedotário do teatro cearense:

Era um dia de festa nacional; o teatrinho regurgitava de diletanti e, antes do dramalhão, um prólogo ou antecena era do programa, rememorando o fato glorioso. O gênio do Brasil, vestido de anjo, descia das alturas, envolto em uma nuvem, para deitar falação ao respeitável público, em termos felicitários. O papel do “gênio do Brasil” deveria ser representado pelo português, alferes do exército, esguio e leve, Francisco Edwirges de Souza Mascarenhas, conhecido por alferes Castiga. Quando o apito deu o sinal, o Gênio do Brasil desceu do teto escarranchado em sua nuvem e à meia altura trovejou o verbo. Todos os olhares se fitaram em cousa tão feérica. O final, porém, devia ser no palco, pede calcante. Quando Castiga quis pular no tablado, tentando um salto, não conseguiu

⁴⁰ GIRÃO, 1959, p. 209.

desembaraçar-se da nuvem, ficando pendurado nela. No esforço o calção, que era de meia, muito colado as pernas, partiu-se... As mulheres voltaram a cara, e o apito tocou para descer o pano de boca, mas o maldito engasgou também, ficando em exibição aquela marmota. Por causa desse incidente Castiga ganhou outro apelido: “Anjo Penca”.⁴¹

Em 1876, foi fundada a Sociedade Recreio Familiar (31 de março), atuando no Teatro São José. Estreou com *O Cego e o Corcunda* de Anicet Bourgeois. Nesse grupo o romancista Pápi Júnior (1854-1934), carioca de nascimento e cearense por adoção, iniciou suas atividades no teatro cearense. Em 1894 o grupo Fênix Dramática estreou com a peça *Gigi*.

Os espetáculos do Recreio Familiar eram apresentados no Teatro São José, Nesse teatro, segundo João Nogueira⁴², houve:

[...] espetáculos de agrado geral, entre as quais o das ‘operetas burlescas’ *De Baturité à lua*; *Madame Angot na Monguba* e *Sinos de Corneville em Arronches*, de Frederico Severo (f.1906), poeta e teatrólogo de acentuada vocação, irmão de Carlos Severo, que mais tarde também se evidenciaria autor imaginoso e fecundo.

O mais importante grupo cênico do século XIX foi o Clube de Diversões Artísticas (1896), criado pelo já mencionado Pápi Júnior, com sede no Clube Iracema, do qual era um departamento. Deste grupo saiu a atriz Maria Castro (1886-1961), que depois se tornaria uma das maiores atrizes do teatro brasileiro do começo do século XX, chegando a ter companhia própria, com temporadas na Argentina e Uruguai. Na companhia de Maria Castro, Dercy Gonçalves iniciou sua carreira de atriz.

O Clube de Diversões Artísticas funcionava nos fundos do Clube Iracema, onde foi construído o Teatro Iracema. O famoso pano de boca do teatro foi pintado por Luís Félix de Sá (“de grande efeito e que representava as estátuas de Menon em Tebas”⁴³). O Grupo era formado por um corpo cênico e um orquestral: o primeiro, dirigido por Pápi Júnior, e o segundo, pelo General Francisco Benevides, e depois por Henrique Jorge.

Pertenciam ao grupo cênico: Antônio Fiúza Pequeno (centro cômico) que encenou sua peça *A Afilhada de sua Alteza*, Gabriel Fiúza (galã), Antônio Pereira

⁴¹ BRÍGIDO, 1884 apud COSTA, 1972, p. 12-13.

⁴² NOGUEIRA, 1981, p. 90.

⁴³ STUDART, Guilherme. *Dicionário Bio-bibliográfico Cearense*. Fortaleza: [s.n.], 1913.

Braga (cômico), Jorge Fiúza (galã), Antônio Martins Vieira, Francisco Horácio Vieira Costa, Guilherme Souza Pinto, Valente de Andrade, Dr. Artur Amaral de Assis (ponto), João Castro Ramos, João Guilherme da Silva, Dr. Antônio Meireles. E mais: José Marçal, **Carlos Câmara**, Prisco Cruz, José Padilha, **Carlos Severo** (importante dramaturgo cearense do qual nos ocuparemos muitas vezes), **Gérson Faria** (cenógrafo) e outros. “O ponto era um homenzinho de pouco mais de um metro de altura, a quem mesmo por isso chamavam de ‘Mississippi’. Foi o melhor ponto que teve o Ceará.”⁴⁴

Em 1895, o Diversões apresentou (18 de março) o drama *Gaspar, O Serralheiro*, de Batista Machado:

Já se nós vão arrefecendo um pouco mais as saudades do São Luiz. Esse pardieiro, abafadiço e feio, sem ar, sem estética, foi prodigamente compensado pelo teatrinho Iracema, em cujo pátio ajardinado a gente sente-se plenamente feliz. Em vez da nuvem de fumo e das exalações ante higiênicas que nos ministrava o velho São Luiz, respira-se, no simpático teatrinho do clube, o mais saudável ambiente, saturado de finas e inebriantes essências; em vez dos ditos picantes da desenfreada plateia, a distinção, a mais perfeita ordem de um auditório seleta, composto da primeira camada social. Quanto ao desempenho das peças, confiado a rapazes inteligentes e de aprovada vocação para o dramático e para o cômico, também não nos faz ter saudades das últimas companhias que por ali passaram. O drama *Gaspar O serralheiro* – levado ontem por meia dúzia de exímios amadores, teve o mais cabal desempenho. Os rapazes e a gentil mademoselle, na interpretação da conscienciosa e nítida de seus papéis houveram-se com uma perícia digna dos maiores elogios. Nos intervalos ouviram a diversas pessoas esta exclamação: Oh! quem nos dera uma diversãozinha desta todos os sábados. É revoltante, é pena que não tenhamos^(sic).⁴⁵

Nesta peça aparece, pela primeira vez, a presença feminina no palco amador cearense.

Os papéis femininos como de praxe no amadorismo de então, tinham que caber aos marmanjos, pois mesmo em clube fechado era mortal o preconceito contra o teatro. Por muito tempo senhora ou senhorita que ousasse representar em palco, mesmo de teatro familiar, pesava a ser ‘falada’. Seria no mínimo uma desfrutável.⁴⁶

⁴⁴ CARNEIRO, 1985, p. 48.

⁴⁵ *A República*, 20 de março 1896 apud COSTA, 1972.

⁴⁶ ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de Ontem e Anteontem*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1980, p. 106.

Por isso, em alguns dos espetáculos, o Diversões teve no elenco atrizes especialmente contratadas: Isabel dos Santos e Maria Castro. Maria, como já vimos, foi depois para o Rio de Janeiro, onde se tornaria uma das maiores atrizes do Brasil, em sua época. Isabel era esposa de Frutuoso Alexandrino, ator radicado em Fortaleza. Outra moça, Consuelo Hull, a quem Edigar de Alencar (1901-1993) chama de “moça de coragem” era amadora e ousou enfrentar os preconceitos, aparecendo nos espetáculos do Diversões.

Também, em 1896, os amadores do Diversões apresentaram (23 de maio) a peça *Herança de Marinheiro*, da qual a imprensa destacou as interpretações de Antônio Fiúza Pequeno e Gabriel Fiúza. A 14 de julho foi a vez da peça *Divina de Honra*:

Os inteligentes rapazes do Teatro Iracema estão sempre a proporcionar ao nosso público e as nossas mimosas patricias que ali se ostentam com brancos nenúfares. A representação da *Divina de Honra* fez as delícias da noite de ontem. Via-se que os moços amadores esforçavam-se por dar uma verdadeira interpretação ao belo dramazinho. Notava-se uma certa frieza nos lances mais arriscados da peça, uma espécie de vacilação nas cenas que exigiam mais calor. No mais tudo correu bem. O Sr. Meireles (Antônio Meireles) deu um marinheiro as dereitas. Os demais agradaram. Também não se poderia exigir mais de quem não faz do palco um meio de vida. O que porém mais agradou pela expressão com que foi representada, foi a comédia final. O Sr. Antônio Fiúza revelou-se um cômico de muito espírito, e arrancou do público ruidosos aplausos e gostosas gargalhadas.⁴⁷

No seu Clube de Diversões Artísticas, Pápi Júnior também montou suas peças *O Corisco* (1899, adaptação da peça francesa *Jorge, o Grumete*), *A Maçã*, *Último Pecado*, *La Garçonne* e *No País da Troça*.

O Grêmio Taliense de Amadores⁴⁸ foi fundado a 14 de julho de 1898, e rivalizava com o Diversões, de Pápi Júnior. Era também um grupo que reunia a fina flora dos rapazes de Fortaleza. Seu primeiro espetáculo foi *Nódoas de Sangue*, de Mallaian e Boulé, drama; e a comédia *Um Quadro de Casados*, estreando a 28 de agosto do mesmo ano. Nesta última contaram com a participação da atriz Virgínia Gadelha. O Grêmio tinha como sede o teatro Variedades, que deu origem, em 1904, ao Teatro João Caetano, pertencente ao Clube Atlético:

⁴⁷ *A República*, 15 junho 1896 apud COSTA, op. cit.

⁴⁸ Não confundir o Grêmio Taliense (1898-1904) com o Teatro Taliense (1842-1872).

O elenco de amadores ensaiados por Francisco Higino Barbosa se compunha de Ágabo Teófilo, Campos Júnior, João Araújo, José Marçal, Pedro Frota, Benjamim Carneiro, Leonidas Mota, com a colaboração preciosa da atriz Virgínia Gadelha. Mais tarde outros elementos reforçariam o corpo cênico Francisco Esteves, Padilha Negreiros, Francisco Padinha, Francisco Negreiros, Antônio Capibaribe, a atriz Isabel dos Santos e a amadora Neném Ramos. [...] A entusiástica agremiação, que logo se fez conhecer apenas pela sigla GTA, além de reforçar sempre seu corpo cênico possuía valorosa retaguarda: João de Alencar Araripe, seu dinâmico presidente e grande animador; Carlos Câmara, que muitos anos depois ganharia alto relevo no teatro da terra como autor consagrado; Joaquim Accioly, Francisco Esteves, Otávio Gonçalves da Justa, Antônio Rodrigues e Ramos Cotôco; os dois últimos artistas do pincel. Vários desses elementos além de figurarem no corpo cênico desempenhavam funções de direção.⁴⁹

A exemplo do Diversões, o Grêmio Taliense também tinha seu grupo orquestral, dirigido por Américo Lima. Editou um periódico intitulado *O Theatro*, dirigido por João de Alencar Araripe, tendo seu primeiro número circulado em 16 de março de 1899 – não sabemos quantos números ao todo foram publicados.

O grupo viveu “gloriosamente” até 1904. Quanto ao repertório, além das peças de estreia *Nódoas de Sangue*, de Malian e Boulé, e *Um Quadro de Casados*, apresentou *Belecho* (1898), de Álvaro Martins (1868-1906), e *Lopes Veiga & Cia* (1898), também do mesmo autor. Além disso, *Os Dois Irmãos*, primeira peça de Carlos Severo (1864-1926), que foi apresentada pelo Grêmio Taliense de 18 a 23 de março de 1899, era um *vaudeville* de 3 atos com música de vários autores. Essa mesma peça comemorou, em 1902, o quarto aniversário do Grêmio Taliense.

Outras peças apresentadas foram: *Me ceda...*, de Álvaro Martins, que estreou em 1903; *Ladrões de Paris*, *Rocamboles* (peças de autoria não creditada); *Rosas de Nossa Senhora*, de Eurico Celestino Silva; *Salvo pelo Amor*, de Maurício Hemold (uma das récitas de maior sucesso, segundo Edigar de Alencar); além de *Jorge, o Grumete*, de Pápi Junior, e outras. O Grêmio Taliense:

[...] atuando na mais elevada esfera da sociedade cearense, realizou mais de trinta espetáculos, alguns com peças de autores cearenses, ou especialmente escritas para seu corpo cênico [...] e deve ter sido, até o surgimento em 1918 do Grêmio Dramático Familiar sob a

⁴⁹ ALENCAR, 1980, p. 107.

direção de Carlos Câmara, a mais aguerrida e atuante organização do teatro amadorístico cearense.⁵⁰

O Recreio Dramático Familiar de Fortaleza (1903) foi fundado por Frutuoso Alexandrino que instalou um teatrinho na rua Sena Madureira, em frente à praça General Tibúrcio. De seu corpo cênico faziam parte: Joaquim Cafumba, Leopoldo Fontoura, Astrogildo Fontoura, Felipe Hugo, Pedro Francês, José Sidney, Antônio Pinto, João Cunha, Carlos Severo, João Fonseca e as atrizes Isabel Barroso e Isabel dos Santos – esposa de Frutuoso Alexandrino. Entre os espetáculos, apresentaram: *Brasileiros e Portugueses*, de Segundo Wanderley, *O Tio Padre* e *Casamento no Matadouro*, estas últimas de Carlos Severo.

Frutuoso Alexandrino ficou conhecido por mambembar pelo interior do Ceará e Piauí, com sua esposa numa companhia que debochadamente chamavam de “Eu e Ela, Ela e Eu”, como satirizou, anos depois, Carlos Câmara na burleta *O Casamento da Peraldiana*. Eles representavam em qualquer lugar. A mulher vendia os ingressos; ele, como ator trágico, declamava *Otelo*, de Shakespeare, com voz possante. Os dois interpretavam cenas de *Os Sinos de Corneville*, de Robert Planquett, e *O Chateau Margot*. Com isso ele viajou durante 15 anos pelo interior do Estado.

Em 1914, foi fundado o grupo Admiradores de Talma, com jovens de classe média e contando com bons elementos, como Hercílio Costa, José Domingos, Virgílio Costa, Joaquim Santos, Alberto Menezes, Eurico Pinto, Josué Correia Senna⁵¹, José Pimenta e Francisco Encarnação. O cenógrafo era Gerson Faria (1898 - ?). Um dos mais importantes grupos do século XX, os Admiradores de Talma deram origem ao corpo cênico do Grêmio Dramático Familiar, para onde foram, a convite de Carlos Câmara, em 1918.

Edigar de Alencar destaca a participação de Sinhá Medeiros, moça esforçada, que ousou enfrentar o preconceito e aparecer em cena. Nesse aspecto o teatro cearense não evoluíra um passo. Alencar ressalta, também, a dedicação dos amadores que faziam de tudo no teatro:

⁵⁰ ALENCAR, 1980, p. 108.

⁵¹ Josué Correia Sena. Gráfico. De 1914 a 1918 atuou no grupo Admiradores de Talma, não indo, posteriormente, para o Grêmio Dramático Familiar, mas para o Grêmio Pio X. Teve sua peça *Meu Sertão* encenada em 1928 por esse elenco.

Os amadores faziam tudo: eram cenógrafos, pontos, contra-regra, porteiros, bilheteiros, carregadores e ainda arcavam com as despesas. Porque a bilheteria do teatro era indigente. Os ingressos a preço de bananas (da época evidentemente) e o teatrinho se enchia de três quartos de carona, entradas de favor, convites, etc.⁵²

Os Admiradores de Talma estrearam com *Pena de Morte* e logo depois, fariam *Branca de Deus*, de Felipe Hugo. Seus maiores êxitos foram *Nódoas de Sangue*, de Mailan e Booulé, *Um Erro Judiciário*, sem indicação de autor, e *O Tio Padre*, de Carlos Severo. O grupo durou até 1919, tendo inaugurado os teatros de Pacatuba e Maranguape e encenado também as peças de Carlos Severo: *A Chegada do General*, *Hotel do Salvador*, *As Vaias*, *Os Mata Mosquitos*, *Os Irmãos da Bélgica* e *Casamento da Moqueca*. Nessas burletas já se destacavam os atores José Domingos, Joaquim Santos e Eurico Pinto, antes de brilharem no Grêmio Dramático Familiar:

José domingos fazendo em *travesti* a Moqueca, personagem das duas primeiras burletas, obteve merecidos aplausos. Observe-se que o drama dos personagens femininos não existia nas representações de burletas e comédias de grande comicidade, porque seus papéis exigindo fôlego maior eram entregue a amadores. Também foram destaque nessas peças Virgílio Costa, no *Varejão*, barbeiro da freguesia; Joaquim Santos, centro de qualidades evidentes e Eurico Pinto, o melhor cômico amador do Ceará durante muito anos. Eurico revelou-se no gênero fazendo o protagonista do entreato *Dormir sem rressonar*.⁵³

Também em 1914 surgiu outro grupo de destaque: A Sociedade Recreativa e Dramática Arthur Azevedo que reunia quase 50 jovens estudantes, bacharéis e bacharelados. O título do grupo procurava homenagear Arthur Azevedo, mas não se dedicava a encenar seu repertório. A sociedade, diante de outros grupos formados por gráficos ou comerciários, era composta por diletantes, rapazes de uma elite cultural e social:

Geralmente as organizações amadorísticas eram formadas por gráficos, pequenos funcionários públicos ou empregados do comércio. Desta vez não. O grosso era de bacharelados e bacharéis. Comandava-os o Dr. Vicente de Arruda Gondim, que era o diretor-

⁵² ALENCAR, 1980, p. 111.

⁵³ Ibidem, p. 112.

encenador e que já dera mostras de seu entusiasmo pelo teatro em outros grupos e pelas letras em revistas e grêmios literários⁵⁴

A Sociedade estreou com o drama *O Mistério do Quarto Amarelo*, de Gaston Leroux (1914)⁵⁵. Edigar de Alencar, que em menino assistia aos ensaios do grupo, deu seu depoimento sobre essa estreia:

Espectáculo fraco e maçante. A peça era difícil e longa. Principalmente longa. Havia mais de trinta personagens. Revelou dois intérpretes, nos principais papéis masculinos: José Faria Lemos, no repórter José Rouletabille e Mozart Catunda Gondim, num duplo papel [...]. A Sociedade Recreativa e Dramática Artur Azevedo, ressentida das durezas do primeiro espetáculo resolveu dar a sua segunda récita com uma comédia voadivilesca, de autores franceses, em adaptação de Vicente de Arruda Gondim – *O Senhor de Champignon*, espetáculo apenas regular, despertando pouco interesse.⁵⁶

Num momento histórico, em 22 de abril de 1915, apresentava-se o Grupo Dramático João Caetano no Teatro José de Alencar, sendo o primeiro grupo cearense de amadores a pisar naquele palco, já que a direção do teatro só aceitava espetáculos profissionais do sul do país. Apresentaram as peças de um ato *A Raiz Maravilhosa*, de Nando Luna, *O Vasques em Maxabomba* e *Os Últimos Momentos de Tiradentes*, as duas últimas sem indicação de autor, com Mozart Catunda no papel-título e direção de Adacto Filho:

O espetáculo terminava com uma apoteose em que Tiradentes, vestido de alva com que marchara para o patíbulo, ficava no alto cercado por 20 meninos que representavam os Estados. O autor deste trabalho, com 13 anos, representou o Rio de Janeiro. Na noite houve pequeno senão no final apoteótico. O pano subiu antes que Tiradentes estivesse colocado no alto. Seu intérprete ainda caminhava no palco, mas não se perdeu e subiu sobranceiro para o

⁵⁴ ALENCAR, 1980, p. 112-113.

⁵⁵ Contando no elenco com Isabel dos Santos, Nenem Ramos, Sinhá Medeiros, Mozart Catunda Gondim, José de Arruda Gondim, Vicente Coelho de Arruda, Hildebrando Diogo de Siqueira, José de Faria Lemos, José Evandro Lopes, Paulo Domingos, Francisco Colares Rocha, Oscar Guilherme, Ignácio Gaspar de Oliveira, José Mendonça Nogueira, José de Almeida, Carlos Cunha, José Ramos Torres de Melo, Luís César de Carvalho, Milton Studart, Manuel Guilherme, Aníbal Calmon Costa, dentre outros.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 113-114.

alto onde deveria ficar cercado pelos meninos. A apoteose que geralmente é fixa, imutável, teve esse instante movimentado.⁵⁷

Na avaliação do jornal *Unitário*, de 23 de abril de 1915: “Para uma estreia de amadores, as representações estiveram boas. Todos conduziram-se, não diremos corretamente, o que não era de se esperar, mas com o desembaraço que é lícito exigir de pessoas que pisam o palco pela primeira vez, ainda assim por diletantismo.”⁵⁸

A Companhia Juvenil Cruz Branca, dirigida por Adacto Filho, era um curioso grupo diletante de jovens senhoritas da sociedade de Fortaleza que apresentou a opereta *A Gueixa*, de Sidney Jones, em 1915 e 1920 no Teatro José de Alencar, com elenco totalmente feminino. Era uma maneira de reunir moças da sociedade para lazer, cultura e diversão de seus pares. Era um espetáculo típico da Fortaleza *belle époque*, com fins beneficentes. Sobre a primeira apresentação, assim escreveu o *Unitário*, de 21 de setembro de 1915, em longo comentário que assim se inicia:

Com uma enchente à cunha, realizou-se sábado último (dia 18), no Teatro José de Alencar, mais um brilhante festival, organizado em benefício dos flagelados, por um grupo de pessoas filantrópicas, tendo à frente Da. Maria Cristina Gondim e Adacto Filho. A assistência seleta do nosso *people of fashion*, entre a qual estava a distinta oficialidade do navio escola Benjamim Constant, saiu encantada com a facilidade e o vigor de interpretação dos papéis artísticos feita pelas mais graciosas representantes do belo sexo cearense. Efetivamente, se torna embaraçoso selecionar quais as que mais se distinguiram. O espetáculo começou às 21 horas por uma parte de variedades que teve boa execução em “*Eva*” – marcha da Primavera; *Conde de Luxemburgo* – valsa dos beijos, habilmente interpretada pelas senhoritas Laís Lopes e Nazareth Fortes, valendo um *bis*. “*Eva*” – Terceto, Primellas e Dagoberto, pelas senhoritas Clea Barroso, Sylvia Milfont e Odete Barroso; *Conde de Luxemburgo* – canção de Julieta pela senhorita Carmem Freire e coro; *Amor de um Príncipe* – valsa das Rosas pela senhorita Maria José Barroso, que cantou com mais perfeição que as outras, sendo aplaudida com uma estrondosa salva de palmas. [...] Depois de um intervalo que achamos por demais longo e que fez terminar o espetáculo tarde, a 1.30 horas da manhã de domingo, foi levada à cena a *Geisha*, interessante opereta em três atos, de Sidney Jones, cuja ação se desenvolve no original país do sol nascente. Apesar de sermos leigos em matéria de arte, ousamos afirmar que difícil seria dar uma melhor representação a essa bela opereta pelas nossas gentis

⁵⁷ ALENCAR, 1980, p. 114.

⁵⁸ *Unitário*, 23 abr. 1915.

patricias, que todas se portaram com naturalidade e inteligência digna de encômios.⁵⁹

Na apresentação de 1920, realizada em 28 de janeiro, também dirigida por Adacto Filho e Maria Cristina Gondim, estiveram no elenco: Idelzuite Galvão, Vanderley Gondim, Eurico Pinto, Adacto Filho e J. J. d'Almeida. Os papéis masculinos dessa vez foram feitos por atores.

Originário de divergências entre os numerosos elementos da Sociedade Recreativa e Dramática Artur Azevedo, é o Grupo Dramático João Caetano, cujo primeiro espetáculo foi *O Dote*, de Artur Azevedo, junto com o entreato *Um Marido das Palminhas*. O espetáculo não foi bem:

Uma das razões talvez do insucesso da bela peça de Artur Azevedo foi a falta de uma dama para o papel principal. A atriz Maria Leal não tinha *le physique du role*. Era uma artista de algum mérito mas já fazendo papéis de caricata. Era ela esposa do cenógrafo Adélio Couto. Na representação de *O dote* talvez o melhor intérprete tenha sido Paulo Domingos na pele do velho criado.⁶⁰

Depois de seu grupo no Clube Iracema, Pápi Júnior fundou, em 1917, um grêmio formado quase que exclusivamente por seus familiares que se apresentava no teatrinho da avenida do Imperador, o mesmo que serviu de sede aos Admiradores de Talma. Com a colaboração desses amadores, Pápi montou em 1919, no Teatro José de Alencar, sua peça *O Corisco*. A crítica já chamava atenção para “o rigor” da direção de Pápi:

A protagonista, Zilá Pápi, sua filha, que teria então 12 anos. Era um dramalhão de cenas da vida dos homens do mar, requintado de costumes de pessoas afeitas às tramas de homens rudes e de almas limpas. O amador Hercílio Costa fazia um fidalgo distinto, nobre, finamente educado. Hercílio entrava várias vezes até aprender a se sentar num divã, como um fidalgo daqueles tempos. Foi duro ele afinar com o outro personagem com quem ia dialogar. O espetáculo apesar de se tratar de uma peça marinha, entre homens do mar e ser intensamente dramático, causou surpreendente sucesso pelo rigor da encenação, comandada por Pápi.⁶¹

Com a criação do Grêmio Dramático Familiar (1918-1939), o teatro cearense teve seu período mais brilhante. No dizer de B. de Paiva, “nunca se falou tanto em

⁵⁹ COSTA, 1972, p. 37-38.

⁶⁰ ALENCAR, 1980, p. 114.

⁶¹ DOMINGOS, 1985, p. 107-108.

teatro no Ceará, nunca as figuras cênicas foram tão amadas.”⁶² Talvez não seja coincidência que os dois períodos mais brilhantes do teatro cearense sejam aqueles em que despontaram seus dois dramaturgos mais destacados: Carlos Câmara nos anos 1920 e 1930 e Eduardo Campos (1923-2007) nos anos 1950 e 1960.

Também foram grupos de destaque na década de 1920: o Grêmio Pio X, funcionando no teatro do mesmo nome, com repertório de peças sacras; o Grêmio Dramático São José, do Círculo de Operários Católicos, e a Troupe Recreativa Cearense. No Grêmio Pio X é que foi encenada a maioria das peças de outro teatrólogo importante: Silvano Serra (1904-1983), que obteve sucesso com *Meninas de Hoje*, *Por Causa de Você*, *Trinca de Damas*, *Almas de Aço* e muitas outras. O Pio X, com seu teatro paroquial por excelência, era o oposto do Grêmio Dramático Familiar com suas peças “maliciosas”, assim como o grêmio de Pápi Júnior, com sua direção “rigorosa”, opunha-se aos “improvisos” do Grêmio.

Os grupos desse período inicial do teatro cearense devem ser vistos não somente num contexto artístico, mas principalmente num contexto sociológico. Enfrentando todo tipo de dificuldades e limitações, também eram uma prova inconteste de amor à arte.

1.4 A Dramaturgia

Uma análise completa e mais profunda da dramaturgia cearense é praticamente impossível, por um motivo muito simples: não se conhece a maioria dos seus textos. Daí decorre uma reação em cadeia: não dispondo dos originais, é impossível montá-los, publicá-los e divulgá-los⁶³. Se acontecia no passado o que ainda acontece hoje, a negligência se deve principalmente aos próprios autores que perdem seus escritos logo depois da primeira temporada. Além do mais, escrever para teatro, no Ceará, foi considerado por muitos autores um passatempo, atividade secundária, brincadeira sem consequência, uma atividade de lazer desprovida de consciência teatral e pretensão à imortalidade. Também os historiadores e críticos

⁶² PAIVA, 1966, p. 17.

⁶³ Numa estimativa muito provável, cerca de 800 textos pertencem à dramaturgia cearense, dos quais cerca de 400 estão definitivamente perdidos; outros 200 podem ser encontrados e os 200 restantes estão disponíveis.

da literatura cearense deixam o teatro de lado, provavelmente devido às especificidades próprias do gênero:

Talvez porque seja no espetáculo que o texto se completa e comunica, é que os historiadores e críticos da literatura cearense têm se importado tão pouco com nossa literatura dramática. O palco é realmente o fim e o teste definitivo de toda peça. Setor de capital importância para o teatro, essa dramaturgia sempre foi vista, mesmo pelos próprios autores, como passatempo, atividade secundária, desprovida de consciência teatral. Raramente se publica uma peça para livrá-la da coisa efêmera que é espetáculo. Tudo isso, acrescido das limitações do meio, contribuiu para o quase total desconhecimento dos poetas dramáticos do Ceará.⁶⁴

Considerado gênero menor, a dramaturgia não recebeu no Ceará a mesma avaliação dada à poesia, à prosa de ficção, ao ensaio e outros gêneros. É certo que o destino principal de toda peça seja o palco – e não a publicação – e a impressão serve para sua preservação, para que a posteridade possa julgar e remontar esses textos.

Portanto, chegamos assim, a uma questão. Quem pertence à dramaturgia cearense? Aqui não vamos falar de autores cearenses (José de Alencar, Franklin Távora, Oscar Lopes, R. Magalhães Júnior e outros), mas de “autores do teatro cearense”, da dramaturgia produzida por esse teatro paroquial e de província, não necessariamente teatro de temática cearense. E incluir aqueles que, mesmo não tendo nascido no Ceará, tiveram vivência teatral e produziram sua obra no Estado.

Outra questão importante é: que tipo de peças o teatro cearense produziu? Identificamos nove tipos principais de peças, como consta em *Panorama do Teatro Cearense*⁶⁵. Essa dramaturgia foi: (1) de imitação; (2) de um gênero ligeiro, subdividindo-se em comédias e peças musicais; (3) peça paroquial ou piegas; (4) dramalhão; (5) drama romântico; (6) denúncia social; (7) infantil; (8) peças feitas por encomenda; (9) drama histórico.

As peças de imitação são as verdadeiras paródias dos sucessos das companhias que visitaram Fortaleza no século XIX. Assim, *Sinos de Corneville*, de Robert Planquette, vira *Sinos de Corneville em Arronches*, na pena de Frederico Severo, em 1880. Arronches era como se chamava o atual bairro da Parangaba. No

⁶⁴ COSTA, 2007b, p. 163.

⁶⁵ Idem. *Panorama do Teatro Cearense*. Fortaleza: Grupo Balaio, 1994b, p. 23-25.

mesmo ano, Severo transformou *Madame Angot* em *Madame Angot na Monguba*, um outro bairro de Fortaleza.

Outros textos, como as adaptações ou peças inspiradas em filmes, podem entrar nessa categoria. No primeiro caso (adaptação), está *Jorge, o Grumete* (1889), de Pápi Júnior; no segundo (inspirado), está *O Mestre Paulo* (1924), de Carlos Severo. Nessa categoria poderiam também entrar as “coincidências” (as peças acusadas de plágio), como *Alvorada*, de Carlos Câmara, coincidentemente parecida com *A Juriti* (1919), de Viriato Correia (1884-1967). E as peças com correspondência em âmbito nacional, como *O Casamento da Peraldiana* (1919), de Carlos Câmara, similar do teatro cearense para *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo; e o caso de *O Demônio e a Rosa*, de Eduardo Campos, com relação a *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

O gênero ligeiro que se subdivide em comédia e musical é abundante e sem maiores compromissos. Nele entram como musicais a opereta *A Valsa Proibida* (1941), de Silvano Serra e Paurillo Barroso (1894-1968); *O Calú* (1920), de Carlos Câmara; *O Dia que Vaiaram o Sol na Praça do Ferreira* (1982), de Gilmar de Carvalho (1949). Na comédia está *Por Causa de Você* (1939), de Silvano Serra.

O gênero de peças para o teatro paroquial nasceu com o Grêmio Pio X (fundado em 1923), conjunto que se opunha à malícia do Grêmio Dramático Familiar e se fortaleceu quando os grupos começaram a abandonar o centro da cidade e se refugiaram nos salões paroquiais, patronatos e auditórios de colégios de freiras (Círculo São José, Salão São Vicente, Cineteatro União, Colégio Cearense e muitos outros). Seus elencos eram orientados por padres e contavam com uma plateia fervorosamente católica. As peças deste gênero são: *Justiça de Deus* (1930) e *O Milagre de Santa Terezinha* (1930), de Hugo Victor Guimarães⁶⁶, e *A Vida de São Francisco de Assis* (1939), de José Júlio Barbosa (1898-1963). De forte tradição, o gênero paroquial sobreviveu à fase da burleta, imperando nos anos 1930-1940 e

⁶⁶ Hugo Victor Guimarães (Florianópolis-PI, 17 de novembro 1898 - ?) estudou no Liceu do Ceará. Bacharelou-se em Direito em 1933 e foi funcionário dos Correios. Um dos fundadores da Sociedade Cearense de Geografia e História. Pertenceu ao Instituto do Ceará, colaborou na imprensa, foi redator de *O Nordeste* e *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias*, *Unitário*, *O Povo*. Pesquisador, deixou obras importantes, como: *Deputados Provinciais e Estaduais do Ceará* (1947), *Logradouros de Fortaleza e suas Denominações* (1944). Peças: *Coração de Mulher* (ou *Pela pátria e pelo Amor*) (1923), *Justiça de Deus* (1928), *O Milagre de Santa Terezinha* (1930), além de *A Dama Negra* e *Lampião é... Osso*.

será focado com mais detalhes no item em que trataremos do Teatro Paroquial (4.7).

O dramalhão é tão piegas quanto o gênero paroquial, mas não contém o elemento religioso abertamente. É o profano moralista. Em vez da vida de santo, condena, por exemplo, a vida de uma prostituta, de um marido adúltero, de um jovem alcoólatra. *Filho do Meu Coração* (1947), de José Enéas Frota Mendes; *Dor de Mãe* (1937), de José Majestic (1912 - ?); *Vingança Cruel* (1970), de Domingos Gusmão de Lima (1906-1978), são exemplos desse gênero.

O drama romântico é de um romantismo fora de época, ligado ao amor, à paixão, o galã cortejando a heroína toda pura. Bom exemplo é quase todo o teatro simples de William Alcântara (1913-1952), principalmente *Diana* (1935), escrita para sua esposa, Diana Alcântara.

A denúncia social é feita em vários níveis, até do tipo para turista ver, dependendo da sinceridade da proposta. É um teatro ligado à realidade, ao drama realista, retratando principalmente a classe pobre e oprimida, ou pode partir para o alegórico ou folclórico. Na categoria, estão *Terra Queimada* (1963), de Domingos Gusmão de Lima; *O Morro do Ouro* (1963), de Eduardo Campos; *No Reino da Luminura*, de Oswald Barroso (1947).

O teatro Infantil engloba todas as peças para crianças, como *O fantasma do paiol* (1972), de Raimundo Lima (1942); *O Julgamento dos Animais* (1961), de Eduardo Campos; *O Gigante Dengoso* (1979), de Jane Azeredo (1945).

Por encomenda são peças feitas para certos eventos ou a pedidos. O *Segredo da Moedinha Encantada* (1971), de Raimundo Lima, foi escrita para fazer propaganda de uma caderneta de poupança; *O Pai de Iracema* (1977), de Carlos Paiva (1936- ?), para comemorar o centenário de José de Alencar.

O drama histórico já é definido pelo título, e tem como exemplo peças como *Cesarion, o Imperador do Mundo* (1976), de Geraldo Markan (1929-2000); *D. Bárbara 1817 no Ceará* (1916), de José Carvalho (1872-1933); *Adolpho em Prosa e Verso* (1980), de Marcelo Costa (1948).

Dentro de uma perspectiva cronológica, vejamos os pontos marcantes dessa dramaturgia que brotou no teatro cearense. Embora o sobralense João Adolfo Ribeiro da Silva (1841-1884) tenha escrito, em 1860, os dramas *Corina* e *Homens*

de Hoje, quando era aluno da faculdade de Direito em Recife, é com uma pequena peça de um ato de Juvenal Galeno (1836-1931) que se dá o marco inicial, sendo o primeiro texto cearense montado em Fortaleza. O drama *Quem com ferro Fere com Ferro será Ferido*, de um ato, estreia em 3 de novembro de 1861, no Teatro Taliense, pela Companhia de Lima Penante⁶⁷. Mas Juvenal Galeno não foi um dramaturgo, nem homem de teatro, a poesia foi sua principal atividade e é como poeta que hoje ele é lembrado. *Quem com ferro Fere com Ferro será Ferido* é um dramalhão em toda sua plenitude. Uma família sertaneja sofre com os desmandos do Tenente Amorim, delegado do lugar, que deseja Maria, noiva de Francisco⁶⁸. De valor teatral duvidoso, serve como documento histórico.

A cena V, monólogo da protagonista, serve de exemplo de seu estilo:

MARIA - (*olha para o caminho em que seguiram os dois e volta logo ao cenário*) – Foram-se. Já não pode mais escutar-me. Já não chegará aos ouvidos do meu pai a confissão do segredo, que tenho ocultado para evitar um sofrimento maior. (*pensa*) Pobre pai, ainda pouco hesitava em contar-me as tuas desconfianças contra o Tenente Amorim e mal sabias que falavas a vítima de mil ciladas, de tantos laços dos quais tenho escapado com o poder de Nossa Senhora. Quis confessar-te o que tem feito esse homem pra perder-me. Porém tremi de medo que um excesso, que uma queixa amarga fosse bastante para perder-nos. E por que não? Não é ele delegado... poderoso... e muito infame? (*pensa*) Oh! Meu Deus como tenho padecido ultimamente! Ainda no princípio da vida, e já tão cheia de cuidados, tão infeliz! Entretanto todos me julgam virtuosa, lembrando-se que sou moça, que tenho um amor correspondido, e que estou nas vésperas do dia do noivado. Como se engana o mundo. Vê felicidade na pobrezinha rola perseguida pelo pássaro assassino, que não cansa e que desconhece a piedade! Virtuosa a ervilha que tremula ao sopro do vento, que anuncia a tempestade! Não... não sou feliz! Meu noivo, meu irmão, meu velho pai, são pobres e por isso fracos. O delegado, meu perseguido é forte e malvado, e assim pode um instante algema-los e levá-los daqui talvez para sempre! Minha mãe, pobre vítima de uma longa doença, presa ao leito, com qualquer abalo deixará o mundo. E eu... meu Deus (*chora*) – Ah! O que será de nós... quem nos protegerá?... (*ouve-se ao longe o som de uma gaita, que vai-se aproximando. Maria estremece, escutando*) Aquela gaita é Francisco. (*limpa os olhos*) É ele que deixando o seu roçado vem visitar-me, e como costuma anunciar-me de longe a sua visita (*escuta atenciosa*) Como é terna aquela toada! Como ele fala do que sinto no meu coração. Meu Deus... eu amo tanto...⁶⁹

⁶⁷ Elenco: Lima Penante, Leonardo, Gil, Coimbra, Lessa, Luciana e Francisca.

⁶⁸ Conseguimos resgatar o texto, publicado na Coleção TJA, Fortaleza: Secretaria da Cultura CE, 2012.

⁶⁹ Apud Costa, *Teatro em Primeiro Plano*. Fortaleza: Grupo Balaio, 2007.p. 165.

O primeiro dramaturgo de relativa importância no teatro cearense foi Frederico Severo (?-1906), conhecido também por ter sido combatente na Guerra do Paraguai e por sua luta pela abolição da escravatura. Severo foi parceiro de Artur Azevedo nas burletas *Nova Viagem à Lua* (1877), com música de Lecocq, e *Os Netos da Lua*. Tinha, portanto, experiência com as paródias do mestre Azevedo antes que, em Fortaleza, fosse encenada sua peça *Sinos de Corneville em Arronches* em 24 de outubro de 1880. Severo foi o primeiro dramaturgo cearense a conhecer sucesso de público. Deve ter contribuído para o sucesso o fato de sua paródia ser ambientada em um bairro de Fortaleza. Tal como registrou a imprensa da época, transcrevemos o que trouxe o jornal *O Cearense*, de 3 de novembro de 1880:

*Hoje! Hoje! Sucesso crescente, 4ª récita.
Companhia Dramática Lima Penante.
Sinos de Corneville em Arronches
Opereta 2 atos*

Devido à grande aceitação, uma nova encenação se deu em 6 de novembro:

Seguir-se-á em cena aberta à valsa Reform Club, pela orquestra; primorosa composição do hábil maestro Magalhães. Continuará o espetáculo com a exposição do quadro vivo representando o anjo da vitória apresentando o estandarte do Reform Club. Em seguida exibir-se-á o importante quadro mitológico *As três Graças*. Terminando o espetáculo com o aplaudido, desejado e pedido quadro “Vênus surgindo das espumas”, precedido pela “Barcarola”, cantada pelo artista Lima Penante e acompanhada em coro por toda a companhia.⁷⁰

O Cearense, de 7 de novembro, anunciava:

6ª récita de *Sinos de Corneville*, 10 de novembro, libreto do festejado escritor Frederico Severo, músicas de Ch. Lecocq e Robert Planquette. No intervalo do 1º para o 2º ato da opereta, a banda de música do corpo de polícia por obséquio tocará em cena aberta *O Tango*. Depois do segundo ato seguir-se-á a linda polca “Boêmia Cearense”, tocada na flauta pelo autor Sr. Frederico Severo, em cena aberta acompanhada pela orquestra. Terminará o espetáculo com o esplêndido quadro vivo “A rainha das flores”.⁷¹

⁷⁰ COSTA, 2007b, p. 167.

⁷¹ Ibidem, p. 167-168.

Outro sucesso de Severo foi, em 27 de novembro do mesmo ano de 1880, com a paródia *Madame Angot na Monguba*, encenada no Teatro São José de Fortaleza, cuja renda foi em benefício da campanha abolicionista. O fecundo ano de 1880 para o teatro em Fortaleza teve ainda outra curiosidade: foi apresentada a peça *Mãe*, de José de Alencar, no dia 21 de abril pelo Recreio Familiar. Talvez a primeira apresentação de uma peça de Alencar em sua terra.

Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892) publicou em 1882, no jornal *Cruzadas*, sua peça *Tal filha... tal Esposa*, mas não se tem conhecimento de sua representação. De maior destaque é o trabalho de outro escritor importante da literatura cearense, Antonio Sales (1868-1940), que se aventurou no teatro com a revista *A Política é a Mesma*:

Quando do início do agitado governo do general Clarindo de Queiroz, no Ceará, apareceram parentes em excesso do novo governante. Nem todos autênticos. Todo mundo era Queiroz. Antônio Sales [1868-1940], no verbor dos seus vinte e três anos, escreveu de parceria com Alfredo Peixoto, uma revista teatral *A política é a mesma* (1891), que foi musicada por Antônio Rayol e Oscar Feital, engenheiro sulista radicado em Fortaleza. A revista foi apresentada com sucesso no Teatro São Luiz por um grupo de alunos da Escola Militar.⁷²

Somente em 1931, 40 anos depois, Antônio Sales escreveria outra peça, *O Matapau*, sem, no entanto, ser levada ao palco.

Álvaro Martins (1868-1906), um dos grandes poetas da Padaria Espiritual, importante movimento literário de Fortaleza, pertenceu ao Grêmio Taliense de Amadores, fundado em 14 de julho de 1898, onde encenou suas peças *Belecho* (1898), *Lopes, Veiga e Companhia* (1898) e *Me ceda...* (1903).

Depois de Frederico Severo, quem mais se destacou foi Pápi Júnior (1854-1934), já nosso conhecido como diretor. Pápi foi grande pioneiro na dramaturgia e na direção. Carioca, filho de pai austríaco e mãe portuguesa, veio para o Ceará em 1874, como soldado, fixando residência em Fortaleza, identificando-se com o meio cearense e produzindo ali toda sua obra literária, quer como teatrólogo ou romancista. Para teatro escreveu as peças já anteriormente citadas: *O Corisco* (adaptação da opereta francesa *Jorge, o Grumete*), musicada por Henrique Jorge em 1899, *A Maçã*, *Último Pecado*, *La Garçonne* e *No País da Troça* (3 atos, 16

⁷² ALENCAR, Edigar de. *A Modinha Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1967, p. 90.

músicas), todas apresentadas com grande sucesso em palcos de Fortaleza, principalmente no Clube Iracema, onde Pápi fundou, em 1897, o Clube de Diversões Artísticas, como já assinalamos. A peça *A Maçã* chegou a ser encenada em 1916, pela Companhia Lucília Perez (a mesma que inaugurou o Teatro José de Alencar em 1910), em Fortaleza. Em 1919, *O Corisco* recebeu nova montagem, desta vez pelo grupo cearense Admiradores de Talma, tendo como protagonista a filha do escritor, Zilá Pápi:

Foi no teatro que Pápi Júnior se estreou literalmente, tendo-lhe a literatura teatral proporcionado os mais estimáveis louros. Mas os seus dramas, apesar de entusiasticamente acolhidos no Estado, não tiveram lá fora qualquer repercussão. Ou na frase de Nestor Victor – o renome proveniente desses triunfos não transpôs as fronteiras do nordeste. [...] Não consta, todavia, que tivesse se impresso qualquer desses seus títulos de glória, ruidosos, mas além de locais, como ficaram inéditos, muito passageiros.⁷³

Aí parece sintetizada toda a dramaturgia cearense: *glória, passageira, locais, inéditos*.

Pápi foi um verdadeiro homem de teatro, como também o foi o pintor e musicista Carlos Severo (1864-1926), irmão de Frederico Severo, e o terceiro nome mais importante de nossa sequência de autores. Carlos escreveu principalmente burletas e operetas, entre as quais se destacam *Os Dois Irmãos* (1899), *Um Casamento no Matadouro* (1903), *O Tio Padre* (1903), *Casamento da Moqueca* (1914), *A Chegada do General* (1914), *Os Mata Mosquitos* (1914), *As Vaías* (1914), *Hotel do Salvador* (1918), *A Invasão da Bélgica* (1918) e *São João na Roça* (1923). José Domingos, historicamente um dos maiores atores do teatro cearense e seu contemporâneo, considerava Carlos Severo o maior teatrólogo cearense. Edigar de Alencar, em sua obra *A Modinha Cearense*⁷⁴, não esqueceu de louvar seus méritos, e Adolfo Carneiro destacou sua atuação:

Carlos Severo, o mais profundo psicólogo daquela época, atraído pelos sucessos dos “Admiradores” (de Talma) escreveu para eles a interessante comédia *A Chegada do General*. Para montagem de sua jocosa e espirituosa peça, houve um impasse insuperável: o papel da ingênua. Personagem cômico que a única amadora de que dispunha ao Grupo nem de longe faria.⁷⁵ Moqueca – a mulatinha

⁷³ BARREIRA, 1948 apud COSTA, 2007b, p. 171.

⁷⁴ ALENCAR, 1967.

⁷⁵ Sinhá Medeiros, como informa Edigar de Alencar.

sertaneja – foi vivida por José Domingos em magnífico travesti. Ele foi a personagem, por muito tempo, n'A *Chegada do General* e no *Casamento da Moqueca*. Carlos Severo era terrivelmente satírico. Fino comediógrafo, usava, entretanto, termos chãos, degradantes, só aceitos mesmo por virem junto com o seu espírito elevado, impressionante e psicológico. Ridicularizava a sociedade e seus costumes, focalizando jocosamente as facetas banais e acontecimentos sociais picarescos.⁷⁶

Já José Domingos comentou:

Nada existe na literatura teatral que se compare ao teatro de Carlos Severo. Os motivos, o estilo, o linguajar, tudo dele não tem similares. Como fino observador, colheu os temas, os tipos, no meio em que viveu. *A Chegada do General* é sátira perfeita aos costumes dos sertões nordestinos, onde filósofo e críticos teriam muito que observar.⁷⁷

Com a fundação do Grêmio Dramático Familiar a 14 de julho de 1918, organizado por Carlos Câmara (1881-1939), surgiu nosso maior teatrólogo. Carlos Torres Câmara, autor de burletas que falavam de nossa gente, numa linguagem comunicativa, recebeu de imediato a consagração do público cearense. “Carlos Câmara trazia à cena, de forma cômica, a identidade da sociedade cearense em transição.”⁷⁸ Como destacou o próprio Carlos Câmara:

Na nossa terra, há 17 anos passados, era de escassas produções o meio teatral. Não havia aqui uma vida artística, um foco de espírito, de vivacidade, de cultura cênica, – um centro, enfim, de convergência das vocações dramáticas, onde pudessem medrar viçosamente o talento e o espírito. Fazia-se necessária a criação de um núcleo, onde se viessem congregar todos aqueles que se interessassem pela nacionalização do nosso teatro, no fito de elevar-lhe o nível moral e artístico.⁷⁹

1.5 O teatro na corte e na província

Os literatos que dominaram a cena durante o Romantismo e Realismo foram perdendo o domínio do teatro quando as formas musicais foram se impondo e

⁷⁶ CARNEIRO, 1985, p. 54.

⁷⁷ DOMINGOS, 1985, p. 101-102.

⁷⁸ QUINDERÉ, Caio. *A Poética de um Tempo*: estudos sobre o teatro de Carlos Câmara. Fortaleza: Premius, 2008, p. 20.

⁷⁹ CÂMARA, Carlos. O Teatro no Ceará. In: COSTA, 1985, p. 116.

conquistando o público. Não perdoaram. O teatro sem os literatos estava decadente, na opinião deles. Essa postura dominou os estudos teatrais durante muitos anos, até que recentemente novas pesquisas encararam a história do teatro em novo ângulo. Como assinalou Fernando Mencarelli:

Tratava-se da afirmação de gêneros que investiam na espetacularidade e nos múltiplos textos da cena, falando para outros sentidos que não o do juízo moral: a cenografia mirabolante das mágicas, a performance bem-humorada e transgressiva das canções e das coreografias.⁸⁰

A data marco para o começo da mudança para um teatro ligeiro foi a instalação do Alcazar Lyrique, em 1859, mas somente em 1865, com a estreia de *Orphée aux Enfers*, é que o gênero se impõe definitivamente, levando empresários e homens de teatro a se dedicarem a ele. Se Paris aplaudia, por que nós não?

Conseqüentemente, o modelo de Offenbach foi nacionalizado por Arthur Azevedo. Antes, no Teatro Fênix Dramática (1870-1893), do empresário Jacinto Heller (1834-1909), teve início a paródia das operetas francesas com Francisco Correia Vasques (1839-1892) que estreou *Orfeu na Roça* (1868) com grande sucesso. O Fênix Dramática serviu de sede ao novo gênero, e nele estreou a primeira paródia de Arthur Azevedo, *A Filha de Maria Angu* (1876). Inicialmente adaptavam o texto, mas conservavam as músicas originais. Com *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros* (1880), Azevedo usou músicas de Francisco Sá Noronha, nacionalizando por completo a opereta francesa.

Os gêneros musicais, além da opereta, incluem a mágica, a revista do ano e a burleta. A primeira teve seu apogeu de 1880 a 1890, com sobrevida até 1910. Nela predominavam os efeitos visuais, com o cenário em grande destaque, as músicas e as coreografias, independente da qualidade do texto.

[...] um espetáculo grandioso que encanta os olhos do espectador pela beleza, que surpreende pela apresentação de fatos inesperados e, ainda, que deixa claro à plateia, através de uma resolução cênica extremamente complexa, que aquilo que ela está vendo e ouvindo é pura fantasia, ou seja, não aconteceu ou não é possível de acontecer na vida real.⁸¹

⁸⁰ MENCARELLI, 2012, p. 254.

⁸¹ BRITO, Rubens José de Souza. O Teatro Cômico e Musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, 2012, p. 223.

A aceitação da revista do ano teve uma gênese difícil e só veio a acontecer com *O Mandarin*, de 1884, depois de várias tentativas de Artur Azevedo. Desde então, abriu-se a porta do sucesso para o gênero, com sucessivas revistas a cada ano. Nota curiosa: *O Mandarin* foi o primeiro espetáculo a usar luz elétrica no teatro brasileiro.

Simplificando: a revista do ano revia em cena os principais acontecimentos do ano anterior, na política, cultura, artes, economia, na sociedade em geral. Como gênero, continuou sua trajetória de sucesso até a morte de Moreira Sampaio (1901) e Arthur Azevedo (1908), continuando apenas como teatro de Revista, principalmente na Praça Tiradentes, a capital do teatro brasileiro.

Na revista do ano, a música era componente fundamental:

A música, na cena da revista do ano, assume novas funções dramáticas ou realça atributos tradicionais. Os autores empregam a música para abrir e fechar cenas ou quadros, apresentar personagens, atribuir um caráter cômico às situações, fazer passagens de cenas, dar suporte à cenografia, efeitos cenográficos ou apoteoses, intervir na ação dramática, sustentar mutações de cena ou cenas mudas.⁸²

Por último, a burleta que é, para nós, a de maior interesse. Da paródia, da revista do ano, Artur Azevedo passou para a criação da burleta, que entrou em cena com *A Capital Federal* (1897). Considerada nova forma dramática, “híbrida, resultado da soma de características dos gêneros cômico e musicado [...]. Em *A Capital Federal* encontram-se traços da comédia de costumes, da opereta, da revista do ano e até mesmo sugestões cenográficas típicas da mágica.”⁸³

A peça foi um grande sucesso e deve-se em parte ao elenco “primoroso” no qual despontavam: Pepa Ruiz (1859-1923), Brandão, o popularíssimo (1845-1921), Olímpia Amoedo (1863-?) e João Colás (1856-1920), dentre outros grandes nomes da cena brasileira do final do século XIX. Seguindo-se ao sucesso d’*A Capital Federal*, Azevedo apresentou então *A Viúva Clark* (1900), *O Mambembe* (1904) e o *Cordão* (1908), com graus variados de sucesso. *O Mambembe*, por exemplo, embora muito elogiado, só ficou um mês em cartaz. Diversas causas são apontadas

⁸² BRITO, 2012, p. 228.

⁸³ Ibidem, p. 229.

para seu sucesso de crítica e falta de público. O principal é a falta de alcance deste que

se dividia basicamente em dois grupos: o “público” comum, pobre e analfabeto; e a “sociedade” intelectual e/ou economicamente privilegiada. A separação dos espectadores entre ricos e pobres, literatos e analfabetos evidencia uma das particularidades da vida teatral da época. Artur Azevedo em suas crônicas dividia os espectadores em dois grupos distintos, denominados por ele de “público” e “sociedade”. Do “público” faziam parte os frequentadores regulares do teatro musicado e popular, cujos gêneros principais eram as revistas, as mágicas e as operetas. Na “sociedade”, incluíam-se os espectadores da elite econômica, presentes, principalmente, nas apresentações de companhias estrangeiras, nos festivais de amadores e raras encenações de peças “sérias” brasileiras por grupos profissionais.⁸⁴

É importante compreender essa noção de “público” e “sociedade” para entendermos a importância do teatro de Arthur Azevedo, sintetizado nas palavras de Rubens José de Souza Brito:

Artur Azevedo conseguiu, através de suas burletas, a resolução de seu eterno conflito artístico: a necessidade de conquistar, simultaneamente, o grande “público” e a “sociedade”, incluída aí a crítica especializada. Ao materializar esse fenômeno, raríssimo na história do teatro de qualquer país, Artur Azevedo desqualificou totalmente a acusação que lhe foi feita no auge de sua carreira artística: a de que teria sido responsável pela decadência do teatro nacional. A posteridade lhe fez justiça, reconhecendo que ele foi o nosso principal homem de teatro do século XIX, “o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro”.⁸⁵

Portanto, a acusação de decadência do teatro é uma acusação que contrasta “com a intensa movimentação existente nos teatros nesse período, em que se assistia ao aparecimento de novas formas culturais”, como analisa Angela Reis⁸⁶.

Depois de Artur Azevedo, podemos destacar a atuação de Luís Peixoto (1889-1973), que, segundo Angela Reis, “revolucionou o teatro de revista, trazendo mais bom gosto ao coro de *girls* e aos figurinos, seguindo o modelo da companhia francesa Bataclan.” De sua autoria, em parceria com Carlos Bettencourt (1890-1941), Luís Peixoto estreia *Forrobodó* (1912) com músicas de Chiquinha Gonzaga

⁸⁴ FARIA, 2012, p. 231.

⁸⁵ BRITO, 2012, p. 233.

⁸⁶ REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. A Permanência do Teatro Cômico e Musicado. In: FARIA, 2012, p. 321.

(1847-1935), constituindo-se uma das mais importantes burletas do teatro brasileiro de todos os tempos (com 1.500 representações)⁸⁷. Uma das características elogiadas desse espetáculo é o emprego da linguagem popular, deixando de lado a fala portuguesa.

Nesse início do século XX foi a Companhia de Mágicas e Revistas do Teatro São José (1911-1926), de Paschoal Segreto (1868-1920), que passou a dominar o mercado dos musicais. Também, no início desse mesmo século, começou a renascer, em nossos palcos, a comédia de costumes que ainda contava com o preconceito da crítica. Todo o teatro que antecedeu o Modernismo (a famosa Semana de 22) era discriminado. O teatro não foi convidado para essa semana, ou por esquecimento ou por preconceito mesmo.

Estudos mais recentes têm reavaliado a posição de autores do período e encontrado qualidades, além de “conhecimento técnico, fluência nos diálogos, habilidade na construção dos textos, intimidade com a carpintaria teatral.”⁸⁸ Destacaram-se, dentre outros, Coelho Neto (1864-1934), Gastão Tojeiro (1880-1962), Claudio de Souza (1876-1954), Abadie Faria Rosa (1889-1945), Oduvaldo Viana (1892-1972), Viriato Correia (1884-1967), Armando Gonzaga (1889-1954) e Paulo Magalhães (1900-1976).

O teatro cearense dos anos 1920 reflete a fase imediatamente anterior do teatro no Rio de Janeiro, entre 1890 e 1910, mas, em termos de organização, entretanto, reflete o momento do Teatro Trianon (1915-1932). Esse teatro se tornou símbolo de uma época, criando mesmo um estilo de fazer teatro, reunindo autores e artistas do palco, sempre disputado e lotando seus 1.500 lugares da plateia⁸⁹. Em seu palco, brilharam nomes como Leopoldo Fróes (1882-1932), Procópio Ferreira

⁸⁷ Segundo Ângela Reis e Daniel Marques (2012, p. 329), *Forrobodó*, alcançou 1.500 representações consecutivas. Salvyano Cavalcante Paiva (*Viva o Rebolado*) não registra tal número de apresentações para *Forrobodó*. Muito pelo contrário. Em março de 1922: “no dia 30 o Teatro Carlos Gomes abriu as portas para a primeira noite de uma revista que mudou o curso da história do teatro de revista brasileiro. *Aguenta Felipe!*, de Carlos Bitencourt e Cardoso de Menezes, musicada por Assis Pacheco, bateu um recorde: ficou ininterruptamente sete meses e sete dias em cartaz, com quase 400 representações; e, nas remontagens imediatas, ultrapassou a oitava centena de vezes em cena – um número somente comparável ao de poucas revistas na Broadway. (*Viva o Rebolado*, p. 220). Também a revista *Rumo ao Catete* (1937), atingiu aproximadamente 300 representações.

⁸⁸ BRAGA, Claudia. A Retomada da Comédia de Costumes. In: FARIA, 2012, p. 403.

⁸⁹ Segundo Braga (2012, p. 407) o Trianon tinha 1.500 lugares. Segundo Clóvis Levi, em *Teatro Brasileiro: um Panorama do Século XX* (Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 21), o teatro tinha “quase mil lugares”. Galante de Souza (1960, p. 297), quando fala da história do Trianon, não cita a lotação do teatro.

(1898-1979), Apolônia Pinto (1854-1937) e muitos outros. De temporadas memoráveis, citamos marcos do teatro brasileiro, como *O Simpático Jeremias* (1918) e *Onde Canta o Sabiá* (1921), ambas de Gastão Tojeiro. Também nessa fase, o teatro brasileiro se beneficiou do isolamento com a Europa, devido à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – como depois deveria também acontecer com a Segunda Guerra –, interrompendo o fluxo das companhias que visitavam o Rio de Janeiro no verão europeu.

Na linha evolutiva da revista, que se mantinha ativa nesta época, encontramos a companhia de Jardel Jércolis (1894-1944), a *Tro-lo-ló* (1925-1932), responsável por um novo formato de revista, abandonando o modelo de Lisboa pelo de Paris, em direção da *féerie*. Por sua vez, em 1940, surge o empresário Walter Pinto (1913-1994) que adota o modelo vigente na Broadway, reinando até 1960.

O modelo adotado pelo teatro cearense teria que se voltar naturalmente para a metrópole, aquilo que existia na antiga corte, agora capital federal. Mas o modelo carioca sofreu adaptações e, assim como Arthur Azevedo nacionalizou a opereta francesa, no Ceará esse gênero teatral teria características também locais.

Que fatores travavam o desenvolvimento do teatro no Ceará? Talvez seja uma questão que só a sociologia possa responder. Algumas questões parecem óbvias, como a econômica. A pobreza do Estado, como um todo, e do povo, em particular, certamente interferem em seu desenvolvimento, já que todos lutam pela sobrevivência, não sendo o teatro artigo de primeira necessidade.

O fato climático também tem grande importância, pela ocorrência de secas periodicamente. No período de nosso recorte, tivemos a seca de 1915, uma das mais severas, tematizada no romance de Rachel de Queiroz, *O Quinze*. Fugindo da seca, o cearense, conhecido com “o judeu brasileiro”, espalhou-se pelo país, de norte a sul, alargando fronteiras, como ocorreu com o Estado do Acre, por exemplo.

A falta de hábito de ir ao teatro, aliada à falta de educação da população de baixa escolaridade, também podem ser apontadas como prejudiciais ao desenvolvimento cultural, principalmente de uma arte coletiva e urbana como o teatro.

O público depende das facilidades ou dificuldades de transporte, da localização dos teatros, se está interessado no que é oferecido pelo cartaz, isto é, peças em cena; é afetado pelos preços dos ingressos, e mil e um pequenos

detalhes na vida cotidiana de quem depende de transporte coletivo, mora distante dos teatros, ganha um salário irrisório, está preocupado com vaga para os filhos na escola e postos de saúde etc. As dificuldades variam de classe para classe, e a burguesia ou elite econômica está contaminada pelo colonialismo cultural interno.

O que é oferecido nos teatros pelos artistas locais não motiva a elite econômica e mesmo parte da elite cultural a frequentar o teatro, porque “o que é bom vem de fora”. Essa atitude contaminou também o teatro brasileiro, quando da visita das companhias europeias no século XIX e começo do século XX (fluxo interrompido pelas duas grandes guerras). Enquanto para a corte/capital federal a grande celebridade era Eleonora Duse ou Sarah Bernhardt, Rossi ou Salvini, para nós, cearenses, elas eram Lucília Perez, Leopoldo Fróes, Itália Fausta e Maria Castro.⁹⁰

Tudo que era bom vinha de fora. Fortaleza sempre foi receptiva aos forasteiros e visitantes. A famosa hospitalidade cearense está mesmo na raiz de sua gênese. Fortaleza era ponto de pernoite entre o forte dos Reis Magos (Natal) e São Luiz do Maranhão. Daí a chegada de forasteiros que eram sempre bem-vindos, como fonte de renda e de civilização. E embora a cidade tenha demorado a se impor como principal centro urbano e capital do Estado, incontestavelmente sintetiza o que se entende por Ceará. Aliás, Ceará era assim chamada somente a parte do litoral do Estado, sendo as outras regiões chamadas por nomes diversos, como Cariri, Jaguaribe, Inhamuns etc.

Esse Estado, muito afastado do centro cultural e político do país, adotou naturalmente o modelo da metrópole, seguindo-o no possível e com sotaque local. Primeiro, o teatro no Rio de Janeiro era profissional; o do Ceará, amador. O teatro

⁹⁰ Eleonora Duse (1858-1924), grande atriz italiana que esteve duas vezes no Brasil, sempre muito elogiada por Arthur Azevedo, e Sarah Bernhardt (1844-1923), francesa, outra atriz de grandeza extraordinária, também esteve no Brasil, com grandes problemas em todas as três vezes, sendo que, na última, após um descuido do contra-regra que não colocou colchões no fundo do palco, ao se jogar de um castelo (cenário), fraturou o joelho, o que resultou em uma perna amputada. Ernesto Rossi (1827-1896), consagrado ator italiano. Tommaso Salvini (1829-1915), magistral ator que inspirou Stanislavski na elaboração de seu método de interpretação. Todos eles monstros sagrados do teatro europeu em contraste com os nossos grandes nomes, os já citados Lucília Peres (1882-1962), Leopoldo Fróes (1882-1932), Itália Fausta (1878-1951), esta considerada a maior atriz trágica do teatro brasileiro, e a cearense Maria Castro (1886-1961), já tantas vezes citada e em passagens ainda por vir.

do Rio de Janeiro tinha projeção nacional e tudo o que se fazia tinha repercussão nacional, e o cearense tinha caráter regional. Uma era capital federal e a outra, estadual, mas uma era cosmopolita e a outra, provinciana. O Ceará não tinha a hegemonia política, cultural e econômica da capital federal, evidentemente.

No teatro do Rio de Janeiro, havia uma continuidade e uma evolução (comparativamente) difícil de acontecer em outros centros do país. Para a capital do país afluía uma população flutuante que enchia os teatros, o que não acontecia numa cidade que desenvolveu seu turismo com base nos encantos naturais de suas praias e na culinária cearense, bem longe das atividades culturais. A Praça Tiradentes era o centro de tudo:

Atraídos pelos espetáculos e até pelo grande número de diversões que lhes eram oferecidas, **provincianos, turistas** (que faziam da praça parte obrigatória de seus roteiros de viagens), imigrantes, representantes das diversas classes urbanas, flutuavam em torno dos teatros. A Praça Tiradentes fervia. Havia conquistado, definitivamente, o público popular.⁹¹

Era o modelo a ser seguido: tudo que era de bom vinha, então, do Rio de Janeiro. Por aqui, tínhamos algumas coisas em comum com esse teatro musicado liderado por Arthur Azevedo: o tom farsesco e satírico, as músicas e as danças. O sucesso deles (Rio de Janeiro) era o “centenário” quando a peça atingia 100 récitas consecutivas, o sucesso do teatro em Fortaleza era a “décima” representação⁹². Mas o teatro cearense não tinha o apelo erótico das coristas e *divettes*, os partidos de admiradores e tudo que estava em torno delas, como os “*gabirus*, nome dado aos rapazes apaixonados pelas moças do palco.”⁹³ Era mesmo um teatro familiar. Os cômicos, como ressaltou Fernando Mencarelli, “disputavam o lugar central na companhia com as primeiras atrizes-cantoras.”⁹⁴ Mas os nossos cômicos reinavam absolutos. Ao longo de todo o trabalho, iremos ver fatos que caracterizam e particularizam o teatro cearense em relação ao teatro brasileiro, isto é, o teatro feito na metrópole.

⁹¹ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1991, p. 41, grifo nosso.

⁹² Mesmo no final do século XX, este número mágico ainda continuou valendo. O Grupo Balaio tinha uma tradição de comemorar o décimo espetáculo, com bolo e velinhas, cantando parabéns com todo o elenco, no palco ou nos camarins, no final do espetáculo.

⁹³ REIS, Ângela. *Cinira Polonio, a Divette Carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p. 95.

⁹⁴ MENCARELLI, 2012, p. 273.

2 ERA UMA VEZ UM GRÊMIO, DRAMÁTICO E FAMILIAR

De repente olhamos para trás e vimos o que foi feito e compreendemos que o nosso sonho se fez gesto e palavra, e sentimos que não sonhamos sozinhos, que outros sonhos se fizeram irmãos e que nossas vontades criaram o teatro do Ceará.⁹⁵

Nada que existia antes no teatro cearense explica a explosão teatral que veio com Carlos Câmara. Ele próprio tinha muito pouca experiência teatral prévia. O sucesso pegou a todos de surpresa, como algo inesperado naquela pequena Fortaleza de 100 mil habitantes, que demorou a se firmar como principal centro urbano do Estado. Como assinalou Parsifal Barroso, “Ao tempo em que a civilização do couro funcionava como suporte econômico do progresso cearense, **Sobral e Aracati se sobrepunham à Fortaleza** como polos de desenvolvimento da província.”⁹⁶ Somente depois disso, na *belle époque*, a cidade atravessa um período de grande desenvolvimento. “Trata-se, portanto, de uma época de intensas transformações que afetaram a economia e a política e alteraram de maneira profunda os modos de viver, perceber e sentir”⁹⁷, como destaca Sebastião Ponte, que prossegue:

No que toca à **Fortaleza**, o progresso remodelador que significou sua inserção na *belle époque* teve como base econômica as grandes exportações de algodão, através de seu porto, a partir da década de 1860. Daí em diante, a capital cearense acumulou capital, expandiu-se em todos os sentidos – comercial, populacional, espacial, cultural, etc. – e tornou-se, ainda no final do século XIX, o principal centro urbano do Ceará e um dos oito primeiros do Brasil.⁹⁸

Fortaleza, então, era chamada de “Princesa do Norte” e, a exemplo de muitas cidades, adotou Paris como referência de modernidade. O contato com a Europa era intenso e constante através dos quatro navios que na cidade aportavam mensalmente. A *belle époque* cearense se iniciou na década de 1880, prolongando-se até quase início da Segunda Guerra Mundial. Logo, nos anos 1880,

⁹⁵ PAIVA, B. de. Programa de *A Raposa e as Uvas*, Fortaleza: 1962.

⁹⁶ BARROSO, Parsifal. *O Cearense*. Rio de Janeiro: Record, 1969, p. 127, grifo nosso.

⁹⁷ PONTE, Sebastião. Ah, *Fortaleza!* Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 1998, p. 69.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 70.

[...] foram instalados equipamentos nunca vistos na cidade e que causaram a maior sensação: bondes e Passeio Público (1880), fotografia, telégrafo e submarino ligando Fortaleza ao sul e à Europa (1882), telefone (1883) e cafés afrancesados na Praça do Ferreira. Além disso, aconteceram, para gáudio das elites, o Clube Iracema (segundo clube elegante da cidade) e a abolição da escravidão (1884), o Asilo de Parangaba (1886) para confinar os loucos e o Asilo de Mendicidade (1887) para enclausurar idosos pobres.⁹⁹

Sebastião Ponte também chama a atenção para o progresso na década de 1890, com a chegada do fonógrafo, do kinetoscópio, do mercado de Ferro (1897) em estilo *art-nouveau*, dos sobrados, palacetes e mansões que brotaram nas ruas de Fortaleza. Em 1910, a cidade vê inaugurado seu principal teatro, o José de Alencar. É essa cidade que, no final da segunda década do século, vê o nascimento do Grêmio Dramático Familiar, cujo perfil histórico traçaremos para melhor compreensão do objeto de nosso estudo. Pronto o cenário, vamos à ação!

2.1 Nasce o Grêmio

O Grêmio Dramático Familiar foi responsável pelo período mais brilhante da história do teatro cearense. Enquanto o teatro musicado é (foi) visto na história do teatro brasileiro como um apêndice, repetimos, no teatro cearense, esse período foi o veio principal. Durante sua existência, de 1918 a 1939, o Grêmio Dramático Familiar, liderado por Carlos Câmara, deu uma nova dimensão ao movimento de teatro em Fortaleza. Antes, o teatro não tinha tido tanta importância, mas agora a cidade não podia mais ignorar a existência desse teatro, mesmo porque foi ela quem o consagrou.

A fundação do Grêmio foi no dia de 14 de julho de 1918, na residência do senhor João Padilha, no *Boulevard* Visconde do Rio Branco. Ali se reuniram os senhores Carlos Câmara, Dr. Vicente de Souza Lima, Cel. Antônio Ferreira de Araújo, Jerônimo Torres, Rubens Frota, Joaquim Felício de Carvalho, João Brito, Manoel Guabiraba, Manoel Padilha, João Vieira de Araújo, José Pamplona, Augusto Guabiraba e João Padilha – somente os dois últimos eram atores. Nessa reunião ficou empossada a primeira diretoria, sendo Carlos Câmara eleito presidente.

⁹⁹ PONTE, 1998, p. 71.

O dia 14 de julho foi escolhido intencionalmente por ser data de importância mundial, a queda da Bastilha. A Fortaleza *belle époque* do começo do século XX era uma cidade totalmente francófila. O *Boulevard* Visconde do Rio Branco era assim denominado, porque era assim de “boulevard” que se chamavam todas as avenidas da capital. Fortaleza era uma cidade noturna e com as casas construídas de costas para o mar. Somente com o início da Segunda Guerra e com a base militar norte-americana, a cidade passaria a sofrer influência dos Estados Unidos, e com seus soldados, aprende a tomar banho de mar. Fortaleza deixaria de ser *belle époque* e noturna para se tornar *art déco* e diurna: “A noiva desposada do sol”, na definição do poeta Paula Ney (1858-1897)¹⁰⁰. E as moças que namoravam esses militares eram apelidadas de “coca-cola”, refrigerante que ainda não existia no Ceará, só disponível na base militar e no cassino Estoril, frequentado pelos garotos do tio Sam. Mas isso já é outra história.

O Grêmio, fundado “com o fim de proporcionar espetáculos, a título de simples diversão, às famílias do referido *boulevard*”, foi muito além de suas modestas pretensões, marcando toda essa época entreguerras na vida sociocultural da cidade, extrapolando o campo puramente teatral, fazendo parte do cotidiano de seus habitantes. Assim, Edigar de Alencar registra o nascimento do Grêmio:

Foi em 1918, mais precisamente a 14 de julho desse ano, que se fundou no Calçamento do Messejana o Grêmio Dramático Familiar, com alguns elementos remanescentes do Grupo Admiradores de Talma e novos arregimentados, sob a direção de Carlos Câmara. A ideia surgira nas rodas de algumas famílias daquele bairro e logo foi secundada por Carlos Câmara, de experiência comprovada, e amparada por alguns comerciantes de prestígio como Antônio Ferreira de Araújo, Joaquim Felício de Carvalho, Jerônimo Torres e outros.¹⁰¹

Nessa época, do início do século XX até a década de 1930, os bairros de Fortaleza tinham vida cultural e social, independente do centro da cidade. E foi dentro desse espírito que o Grêmio foi fundado. O objetivo era criar uma

¹⁰⁰ Sua célebre poesia *A Fortaleza: Ao longe, em brancas praias embalada/Pelas ondas azuis dos verdes mares,/A Fortaleza, a loira desposada/ Do sol, dormita à sombra dos palmares./ Loura de sol e branca de luas,/ Como uma hóstia de luz cristalizada,/ Entre verbenas e jardins pou-sada/ Na brancura de místicos altares./ Lá canta em cada ramo um passarinho,/ Há pipilos de amor em cada ninho,/ Na solidão dos verdes matagais.../ É minha terra! a terra de Iracema,/ O decantado e esplêndido poema/De alegria e beleza universais! Grifo nosso.*

¹⁰¹ ALENCAR, 1985, p. 74.

programação para diversão das famílias do bairro Joaquim Távora e não havia nenhuma pretensão artística ou projeto hegemônico de se impor no cenário cultural da cidade.

As dificuldades materiais não impediram a fundação do Grêmio e seu funcionamento. O primeiro obstáculo, logo vencido, foi a instalação de sua sede. Mais um teatrinho improvisado e precário, como os de antigamente em Fortaleza, conforme vimos anteriormente, mas que não impediu o florescimento de um movimento cênico que deslumbrou Fortaleza. Seria o caso de lembrar a relativa importância do edifício teatral, como no caso do teatro de Shakespeare (o Globo), que não mais existe, mas a obra do inglês está aí, imortal.

O Grêmio Dramático Familiar, em sua despretensão, funcionou num teatrinho improvisado, entre muros, no número 909 da referida avenida Visconde do Rio Branco, ou *boulevard*, ou mesmo o popularmente chamado “Calçamento de Messejana” (porque era o caminho que dava para o então distrito de Messejana), no bairro Joaquim Távora; ficava, portanto, fora do centro da cidade, onde estavam localizados os teatros importantes, como o Theatro José de Alencar, Majestic Palace, São José, ou até mesmo o Grêmio Pio X.

Aproveitando o terreno vazio entre duas casas, foi construída a fachada externa. O palco foi montado sobre barricas de bacalhau e coberto de palhas de coqueiro (ou carnaúba, segundo algumas versões); o salão era de terra batida. Sobre barricas era também o palco que Arthur Azevedo imaginou para seu *Mambembe*, na cidade de Pito Aceso.

Gracinha Padilha¹⁰², atriz nas duas primeiras peças de Carlos Câmara, falou sobre essas instalações:

MCT – Seria possível descrever essa casa?

GP – A casinha da frente? Era muito simples, uma casinha baixa, casinha de pobre. Daí a gente entrava e chegava logo no quintal. Na frente era a bilheteria. Com a continuação, aquilo foi se tornando muito bonito. Eu me lembro que havia até frisa, quando levaram o *Zé Fidélis*.¹⁰³

¹⁰² Gracinha Padilha (Maria das Graças Padilha de Matos, 1903). Atriz do Grêmio Dramático Familiar. Atuou em *A Bailarina* (1919) e *O Casamento da Peraldiana* (1919) no papel de Flor.

¹⁰³ GUILHERME, Ricardo. Uma Atriz de 1919. *O Povo*, Fortaleza, 8 dez. 1981a, p. 17.

Além dos já citados fundadores, entraram para o elenco do Grêmio, ainda em 1918: Eurico Pinto, Hercílio Costa, Joaquim Santos, Djanira Coelho, Zula Murinely, Iracema Guimarães, Alice Temporal, além da colaboração fora de cena de Diva Pamplona Câmara (esposa) e Diva Torres Câmara (irmã), Gerson Faria (cenógrafo), Silva Novo e Mozart Donizeti (músicos).

O Grêmio não perde tempo. Fundado no dia 14 de julho, já em 15 de agosto o Grêmio se apresenta perante o público com números variados, apresentados por Frutuoso Alexandrino e Isabel dos Santos, entre os quais trechos de *Os Sinos de Corneville* de Robert Planquette. A orquestra era composta por algumas figuras da Banda Militar. No mesmo ano, o Grêmio Dramático Familiar produziu *Brasileiros e Portugueses*, de Segundo Wanderley, e *Hotel do Salvador*, de Carlos Severo, sem grande repercussão.

Então surgiu o segundo obstáculo: a falta de textos. Carlos Câmara que, sem grandes ambições, ajudou a fundar o Grêmio, aceitou a sugestão do elenco, para escrever uma peça. Aproveitando a época da gripe espanhola bailarina, ou balearina (vinda das ilhas Baleares), ele mesmo convalescendo da doença que contraiu em sua viagem ao Rio de Janeiro, em dezembro de 1918, criou *A Bailarina*, escrita em 8 dias, na qual uma família, cujo chefe é Peraldiana Pimenta (tradicionalmente interpretada por um ator), vive suas aventuras no sertão dos Inhamuns, interior do Ceará, entre chefes políticos e outras figuras típicas.

Vamos traçar, então, o perfil do Grêmio Dramático Familiar, suas montagens, elencos e estreias, principalmente a obra teatral de Carlos Câmara no palco.

2.2 A Bailarina

A Bailarina estreou no dia 25 de janeiro de 1919 e contava no elenco com os grandes nomes do corpo cênico do Grêmio, advindos do Grupo Admiradores de Talma, como Eurico Pinto (no papel de Peraldiana), Joaquim Santos (Elisiário), Augusto Guabiraba (Cel. Puxavante) e José Domingos (Alexandre); acrescido das jovens amadoras, Gracinha Padilha (Flor), Djanira Coelho (Fortunata) e Alice Temporal (Rosa); e os novatos Alberto Menezes (Cap. Manduquinha), João Vieira

(Besouro), Hercílio Costa (Mororó), Paulo Padilha (Cangati) e João Padilha (Malaquias), que estreavam no palco.

Edigar de Alencar¹⁰⁴ forneceu um dado curioso sobre o preço do ingresso da estreia e ressaltou:

A direção do espetáculo, estreado em 25 de janeiro de 1919, era do autor, que contava com a excelente coadjuvação de D. Diva Câmara, sua esposa. E de outra Diva Câmara, sua irmã, e musicista de méritos. **A entrada custou mil réis.**

A imprensa de Fortaleza repercutiu o espetáculo e o *Jornal Pequeno* do dia anterior comentou:

Recebemos convite para assistir à representação de um lindo espetáculo que se realizará amanhã pelo Grêmio Dramático Familiar. Será levada à cena o vaudeville em 3 atos e 19 números musicais, intitulado *A Bailarina* da lavra do Sr. Carlos Câmara. A ação desenvolve-se nos sertões, sendo a peça de costumes puramente cearenses. Tomarão parte neste espetáculo além dos amadores Joaquim Santos, Eurico Pinto, José Domingos, Hercílio Costa, Alberto Menezes, João Padilha, aos quais é dedicado este festival, algumas senhoritas. Começará o espetáculo às 7:30h da noite.¹⁰⁵

Com a peça em cartaz, *O Correio do Ceará* publicou:

Neste simpático centro de diversões será levado hoje pela sexta vez o drama^(sic) em três atos "*A Bailarina*" original de Carlos Câmara, escrito especialmente para aquele centro, onde tem obtido grande sucesso. Nós, que fomos obsequiosamente distinguidos com um convite do Sr. Severino Macedo, diretor do mês, nos faremos representar. Haverá bondes especiais após o espetáculo.¹⁰⁶

No dia 14 de março deu-se a sétima récita, e, em 21 do mesmo mês, o *Correio do Ceará* noticiou:

Sábado e Domingo [dias 15 e 16], realizou-se neste agradável centro de diversões, pela 8^o e 9^o vezes, a representação do drama^(sic) em 3 atos '*A Bailarina*', alcançando grande sucesso. Não podemos deixar de elogiar o desempenho do papel de D^a Peraldiana, do qual foi intérprete o Sr. Eurico Pinto. Todos os outros papéis foram bem representados, destacando-se os de capitão Luís Puxavante e Elisiário, representados pelos Srs. Augusto Guabiraba e Joaquim Santos. A orquestra que teve sob a direção da pianista Srta. Diva

¹⁰⁴ ALENCAR, 1985, p. 75.

¹⁰⁵ O *Jornal Pequeno*, 24 jan. 1919.

¹⁰⁶ *Correio do Ceará*, 8 mar. 1919.

Câmara foi muito aplaudida. Amanhã haverá pela 10ª vez a representação deste drama.

Ao todo, *A Bailarina* teve 30 récitas, o que significa um sucesso extraordinário. A novidade do novo espetáculo do Grêmio pegou a todos de surpresa, pois era grande o contraste entre os primeiros espetáculos mornos do Grêmio e *A Bailarina*, como Gracinha Padilha, em seu citado depoimento, falou:

O público adorou. Vinha gente de toda parte ver *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*. Ficava gente até no telhado. Lá, o teatro mesmo não era coberto. Era um quintal, mas tinha uma casinha na frente. Cada família levava suas cadeiras. Foi o princípio do Grêmio.¹⁰⁷

Começa, então, a importância do Grêmio Dramático Familiar para o teatro cearense, com o lançamento de um autor fundamental para sua dramaturgia. Sem o trabalho de Carlos Câmara, o Grêmio seria um grupo teatral sem destaque especial, mais uma sigla ao lado de muitas, competente é verdade, mas sem o lugar único na história do teatro cearense. Como bem disse José Martins Rodrigues (1901-1976): “*A Bailarina* revelou um consumado escritor teatral, aliando a cultura literária, ao tom do regionalismo, ao fino humor na caricatura dos costumes locais apanhados em flagrante.”¹⁰⁸ Assim, foi na dramaturgia que o teatro cearense se firmou e encontrou seu público.

2.3 O Casamento da Peraldiana

Logo, a 3 de abril de 1919, foi encenada a segunda peça de Carlos Câmara: *O Casamento da Peraldiana*. Essa burleta é uma sequência de *A Bailarina*, com as mesmas personagens e continuação do enredo, que o autor traz dos Inhamuns para Fortaleza. A protagonista, Peraldiana Pimenta, valente matrona que ao casar foi morar no interior, agora “veúva e profesora das premeiras e derradeiras letra”, não se aclimata ao solo urbano, de sua antiga Fortaleza natal. Ela, então, quando volta à capital, vive novas e hilariantes aventuras. Saudosa dos Inhamuns e na companhia

¹⁰⁷ GUILHERME, Ricardo. Uma atriz de 1919. In: COSTA, 1985, p. 125.

¹⁰⁸ RODRIGUES, José Martins. A Obra de Carlos Câmara do ponto de vista Social. *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 18 set. 1935. José Martins Rodrigues foi advogado, político e Ministro da Justiça (1961).

do Cel. Luís Puxavante, seu compadre, depois de conhecerem a cidade e passarem uma noite na cadeia, resolvem casar e voltar para o sertão. É o mesmo modelo que Arthur Azevedo usou n'*A Capital Federal*, com uma família mineira. Aqui a capital é estadual, e a família vem dos Inhamuns. Enquanto Arthur Azevedo retrata a capital federal, Carlos Câmara faz o mesmo com a capital estadual.

Com *O Casamento da Peraldiana*, Carlos Câmara revela-se verdadeiro cronista da cidade de Fortaleza, que é, no fundo, a principal personagem da burleta. É o que faria, posteriormente, em mais outras duas de suas dez peças, *O Calú* e *Os Piratas*. Gozando costumes, utilizando uma linguagem deturpada para reproduzir o linguajar sertanejo, fixando anedotas e ditados, Câmara vai despreziosamente apontando caminhos para um teatro autenticamente cearense, inclusive no estilo de representação. Inspirando-se, às vezes, em personagens reais e escrevendo para um elenco certo, o que facilitava sua tarefa, a peça servia ao elenco e no Grêmio os papéis eram bem definidos: Joaquim Santos, o eterno galã, José Domingos e Eurico Pinto, cômicos.

Embora sem ser original, *O Casamento da Peraldiana* é, na verdade, a versão cearense d'*A Capital Federal*, de Arthur Azevedo. Como retrato de uma cidade, Fortaleza está até bem mais presente em *O Casamento da Peraldiana* do que o Rio de Janeiro está n'*A Capital Federal*. Em uma é protagonista; noutra, coadjuvante. Voltaremos a esse tema no próximo capítulo. Mas cabe destacar, como fez Caio Quinderé, o seguinte:

É interessante observar e relatar que o teatro musicado feito por Câmara **tem traços característicos que o diferenciam dos demais**. Enquanto o teatro carioca, referência do Brasil de então, seguia o modelo europeu de fato, as burletas escritas por esse autor detinham certas especificidades. **Nelas, o linguajar, os costumes e o tratamento eram outros, longe do que era feito em Lisboa, e muito menos em Paris**, província mesmo, com sessões, para onde se podiam levar crianças. Não se aspirava a diversão noturna da boemia da Capital da República, mas a graça extraída da miscelânea dos sotaques e molecagem próximos de nosso povo.¹⁰⁹

No elenco que estreou a nova burleta, figuravam, nos mesmos papéis da burleta anterior, os atores que os criaram: Eurico Pinto, Augusto Guabiraba, Joaquim Santos, João Padilha, além de outros, como José Domingos, Gracinha Padilha, Alice

¹⁰⁹ QUINDERÉ, 2008, p 82. Grifo nosso.

Temporal, Djanira Coelho que tiveram papéis duplicados devido ao maior número de personagens, ou mesmo troca de papéis, como foi o caso de Hercílio Costa, Alberto Menezes, Paulo Padilha. Nessa nova burleta estrearam Francisco Padilha, Carmem Olímpia, Zilda Sepúlveda e Nanci Pamplona. A peça contava com cenários de Gérson Faria, músicas de Silva Novo, e Carlos Câmara como ensaiador.

O *Correio do Ceará*, de 5 de abril de 1919, comentou a estreia:

Ante numerosíssima assistência, realizou-se quinta-feira a representação do *Casamento da Peraldiana*, em benefício dos amadores do Grêmio Dramático Familiar. Tornou-se prolongado o espetáculo pelo grande entusiasmo que havia da parte dos espectadores que várias vezes pediam bis das partes mais interessantes. Foram bem representados todos os papéis, obtendo grande sucesso os Srs. Eurico Pinto, Joaquim Santos, Zilda Sepúlveda e Carmem Olímpia.¹¹⁰

As outras produções do Grêmio em 1919 foram um festival em benefício do maestro Mozart Donizeti (30 de março); *Nem Mel nem Cabaça*, de Fernando Wayne (maio), e *Urucubaca*, arranjo em três atos. Em 5 de julho, o Trio Artístico Lusitano se apresentou em sua sede.

Ainda em 1919, no dia 23 de agosto, *A Bailarina*; e a 27 e 30 do mesmo mês, *O Casamento da Peraldiana* foram encenadas no Teatro José de Alencar, sendo as primeiras exhibições do Grêmio fora de sua sede, já que o famoso teatrinho do calçamento de Messejana – como ficou conhecido popularmente – estava ficando pequeno para o público do Grêmio.

2.4 Zé Fidélis

Em 1920, o Grêmio apresentou o terceiro texto de Carlos Câmara, *Zé Fidélis*, estreando em 29 de fevereiro. É considerada como a peça que alcançou maior número de récitas. *Zé Fidélis* é uma “comédia de erros” onde tudo é pretexto para cantar. Nela, Carlos Câmara volta ao campo em detrimento da cidade. Ao mesmo tempo, apresenta o tipo português, tal como é visto no anedotário, um pouco

¹¹⁰ O *Correio do Ceará*, 5 abr. 1919.

bobo, um pouco ingênuo. A peça deu oportunidade de Eurico Pinto brilhar no papel título. Assim se manifestou a imprensa:

Carlos Câmara revela-se o observador tão perfeito e arguto quanto o pode ser um bom escritor de teatro, ébrio de inspiração e de ideias. Dispondo as personagens inteligentes e convenientemente numa espécie de jogo lento de xadrez, ele soube, como excepcional e refletido raciocínio, armar um seguro golpe de efeito. [...] Os atores souberam dar, no palco, ao *Zé Fidélis*, bem o cunho de originalidade e graça que a personagem requeria, a despeito da afetação e, sejamos sinceros e francos, mesmo pouca naturalidade como alguns deles se houveram no desempenho de seus respectivos papéis. [...] Eurico Pinto soube tocar, com real e grandiosa sugestão, todos os infalíveis cordéis, que movem o público ao aplauso e ao riso. Augusto Guabiraba esteve irrepreensível e, sobremodo correto. [...] É um artista de recursos notáveis. Zilda Sepúlveda, graciosa, vivaz e desembaraçada, deu uma Chiquitinha encantadora e perfeita. O papel que desempenhou casou-se admiravelmente com o de sua irrequieta e gárrula figura, cheia de alegria serena. É uma menina incomparável, que tem grandioso pendor para o palco, revelando-se nele uma atriz maravilhosa e precocemente admirável. [...] Joaquim Santos ter-se-ia saído irrepreensivelmente, se não fora o ligeiro ar de afetação com que figurou o Dr. Gregório Carapeba [...]. Há em Joaquim Santos, positivamente, um espírito teatral muito apurado, espírito esse que se manifestou, quer no desempenho de seus gestos educados, quer no timbre sonoro de sua voz.¹¹¹

2.5 O Calú

Nessa fase inicial, o Grêmio continuou intensificando suas atividades. Em 11 de dezembro de 1920, montou a quarta peça de Carlos Câmara, *O Calú*. O público, o elenco, os amigos pediam e Carlos Câmara escrevia mais um texto para seu Grêmio. Um artigo assinado por Virgílio Gomes e publicado no *Correio do Ceará*, de 15 de dezembro de 1920, ajuda-nos a compreender melhor as realizações de Carlos Câmara no Grêmio Dramático Familiar:

Carlos Câmara para nosso meio é um homem “qualitativo” – vigorosa antítese dos medíocres que são indivíduos “quantitativos” [...]. Intelectual de observação discreta e percuciente, ri como Molière – finamente, sutilmente. É um idealista. [...]

¹¹¹ *Correio do Ceará*, 3 mar. 1920. No elenco de *Zé Fidélis*, além dos já citados pela crítica, estavam: Basília Façanha, Beatriz Façanha, Raimundinha Fraga, Maria de Lourdes, João Vieira, Edgar Torres, Rodolfiano Carvalho e Alberto W. Menezes.

Sente-se o desdobrar dos nossos costumes no decorrer de seus *vaudevilles*. Muitos, rapidamente encenados, outros detalhadamente estudados. [...]

Devotado ao seu Grêmio, centro de sua atividade ainda não bem compreendida, cercado de um elemento magnífico – atira, confiante para a ribalta, os fatos de sua fecunda e feliz imaginação.

Estereotipa-a, fumando cigarros, atirando com o indicador as cinzas para o ar, bailoço de um fiango...

Trabalha em silêncio, fungando, sim, é o termo.

Muita vez suspende o lápis para cantarolar um trecho de música que julga conveniente, levanta-se e faz cena... É um ator...

Planeja os cenários, os efeitos, as nuances, a *mise-en-scène*: presente o seu plano em conjunto.

Musica – sem saber nem sequer onde se escreve uma clave – toma o auxílio de uma irmã compositora ou a proficiência de Silva Novo: a partitura surge.

Jornalista afeito ao *métier*, amolda, acentua, arredonda, adoça a frase: é o artífice da palavra.

Encena a nossa vida, os nossos tipos, o nosso *facies* social e político: revela-se o psicólogo. E enquanto troça dos almofadinhas detestáveis e das dengosas melindrosas, intervém na útil campanha contra o desvirilamento da nossa moral, dos nossos costumes [...].

Assistimos a *avant-première* de sua última produção – *O Calú*, que julgamos fadada a uma excepcional acolhida do nosso público.

Há movimento, há teatro; há muito riso sadio, enquadrado em magnífica verve, sem o dito equívoco e a pilhéria grosseira.

Não há dúvida: Carlos Câmara evoluiu – para melhor.¹¹²

Em 1921, o Grêmio Dramático Familiar foi a Maranguape onde apresentou as peças *A Bailarina* e *Zé Fidélis*. Nesse ano, outro autor apareceu no Grêmio: Aristóteles Bezerra. Na comemoração de seu terceiro aniversário, em 14 de julho, apresentou o novo autor, o jovem cearense Aristóteles Bezerra (1895-1949)¹¹³, com a burleta *Cresça e Apareça*, como bem destacou *A Tribuna*, de 3 de agosto de 1921:

Desenrola-se a cena em Calabouca, neste estado e entre membros da família de um velho oficial reformado, guerreiro da Campanha dos Canudos. São os seguintes os intérpretes da hilariante burleta; Joaquim Santos (capitão Batista) desempenhou galhardamente o

¹¹² *Correio do Ceará*, 15 dez. 1920. *O Calú* teve como intérpretes: Augusto Guabiraba (Cel. Montezuma), Maria de Lourdes Germano (Flora, A Política, 2º Melindrosa), Joaquim Santos (Dr. Manduca Badaró, Almofadinha, Bastião), Beatriz Façanha (Josefa, A Moda, 1º Melindrosa), Zilda Sepúlveda (Ninita, Torquinho, Futebol), Basília Façanha (Maricota), Eurico Pinto (Calú), Inácio Ratts (Chico), Raimundinha Façanha (Norata), Odete Vieira (Viúva), Edilberto Façanha (Zé Mingote, Bem-te-vi), Olímpio Bezerra (Galdino), José Domingos (Pedro Regalado), Rodolphiano de Carvalho (Florindo Matias), José Pimenta (Cabo Quelemente).

¹¹³ Aristóteles Duarte Bezerra, (Fortaleza CE, 29 de maio 1895 - Rio 1949) era dedicado às letras desde a infância, criou um jornalzinho *O Sol*. Participou em Fortaleza da Academia dos Novos. Em 1923 foi nomeado Inspetor Regional do trânsito. Em 1942 transferiu-se para o Rio de Janeiro ocupando cargo no Ministério da Educação. Escreveu a peça *Cresça e Apareça*, encenada pelo Grêmio Dramático Familiar (1921).

seu papel que interpretou com inexcedível perfeição. Eurico Pinto (Dr. Amorim) deu-nos um bom farmacêutico de aldeia, todo pelintra e amante da poesia. Ainda assim o seu desempenho no palco esteve muito patente, o que no entanto não desmerece os seus dotes de artista. Augusto Guabiraba, o ignorante e simpático Zé Trovão subdelegado regional de Calabouca, conduziu-se admiravelmente, sendo de justiça salientá-lo como a figura de melhor relevo nas apresentações de *Cresça e apareça*.

Prossegue *A Tribuna* na avaliação de outros intérpretes, deixando, para o final, os menos apreciados e, como sempre, as atrizes. José Domingos (João Perigoso) fez-se de telegrafista de Baturité, em que esteve de maneira a provocar constantes gargalhadas à plateia. Com relação a José Pimenta, comentou que deu um esplêndido Major Felisbele, borracho de primeira água, desobrigando-se, galhardamente, do seu papel. No que concerne à outra personagem, Joca, interpretado por José Domingos, não agradou de forma alguma, o que, aliás, justifica-se pela razão de quase na última hora e com um único ensaio ver-se obrigado aquele amador a desempenhá-lo em virtude da ausência de seu verdadeiro intérprete, segundo o jornal. Já para J. Nascimento e Alberto Menezes, respectivamente nos papéis de Félix Fortunata e Major Pinto, a crítica não foi favorável, dizendo que conduziram-se sofrivelmente.

No que se refere às atrizes, diz *A Tribuna* que, entre as senhoritas, faz-se mister salientar apenas Zilda Sepúlveda, no papel de Marieta, encantadora e gentil, a mais pequenina amadora do Grêmio e a mais soberba revelação de artista; e Djanira Coelho, no papel de D. Joanita, namorada de Zé Trovão. Odete Vieira, Zeny Vale, Alzira Peixoto, Neném Natalense que faziam, respectivamente, Odete, Ernestina, D. Emilia e Celestina, saíram-se de modo a não merecer reparo. Ainda em outros comentários, para finalmente finalizar: “resta-nos agora felicitar o seu autor, o nosso jovem e talentoso amigo Aristóteles Bezerra e igualmente o regente da orquestra, o distinto maestro Silva Novo, de quem são os dezesseis belíssimos números de música que ornaram *Cresça e Apareça*.”¹¹⁴

Aristóteles se beneficiou do público já cativo do Grêmio, ficando somente neste texto, embora tenha agradado.

O ano de 1921 é também o ano em que Carlos Câmara se filia à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e é nomeado seu representante no Ceará,

¹¹⁴ *A Tribuna*, 3 agosto. 1921.

cargo que exerceu até 1924, quando foi para Aracaju, sendo substituído pelo Dr. Vicente Gondim. O fato de ser admitido na SBAT era tratado quase como se Câmara tivesse sido eleito para a Academia Brasileira de Letras.

2.6 *Alvorada*

Alvorada, quinta peça de Carlos Câmara, estreou em 20 de agosto de 1921. *A Tribuna*, de 22 de agosto, comentou sobre o sucesso de sua primeira apresentação:

Carlos Câmara, o já consagrado revistógrafo cearense, conquistou mais uma vitória, sábado último, com a primeira encenação no Grêmio Dramático Familiar, de sua esplêndida burleta *Alvorada*, que teve muito feliz desempenho por parte dos amadores. *Alvorada* é uma peça de costumes sertanejos cuja ação se desenvolve no interior do Estado em Riacho de Sangue. [...] Augusto Guabiraba, encarnando o papel de Coronel Serapião, deu-nos um excelente chefe político do sertão e graças ao seu desempenho no palco esteve à altura dos aplausos que recebera. J. Nascimento, que foi o capitão Carolino Pimpim Jamacuru da peça, teria estado melhor se não houvesse afetado tanto a pronúncia dos vocábulos; João Bernardo Massaranduba, mestre da música local, teve um admirável intérprete em Eurico Pinto. Este inteligente amador do Grêmio Dramático, incontestavelmente um dos mais poderosos baluartes, soube imprimir muito cunho de originalidade ao seu papel que desempenhou com inexcedível galhardia, arrancando fortes aplausos à plateia; Joaquim Santos, que fez Ponciano Bandeira, um criminoso foragido da polícia, revelou-se artista de mérito; José Domingos, em Canuto Madruga, esteve a contento geral.¹¹⁵

Prossegue *A Tribuna*, destacando os demais personagens, que foram os amadores Rodolphiano Carvalho, José Pimenta, Alberto Menezes, Inácio Ratts que, para o jornal, conduziram-se com notável desembaraço no palco; e finalmente, as atrizes, as senhoritas Alzira Peixoto, Djanira Coelho, Aury Moura “interpretaram todos de maneira a receberem elogios os seus difíceis papéis. Efetivamente esta primeira representação da burleta *Alvorada* não poderia ter tido mais feliz e galhardo desempenho, e a Carlos Câmara e os distintos amadores do Grêmio não devem ser regateados aplausos.” Além do elenco, o jornal não esqueceu de registrar a atuação da orquestra e do cenógrafo. A orquestra, “sob a regência do maestro Silva Novo,

¹¹⁵ *A Tribuna*, 22 agosto. 1921.

executou belíssimos números de músicas originais daquele apreciado compositor e do ilustre maestro conterrâneo Mozart Donizetti. Faz-se mister salientar a beleza dos cenários executados com esmero pelo hábil cenógrafo cearense Gérson Farias.”

A 1º de outubro, devido ao sucesso das primeiras apresentações, *Alvorada* foi apresentada no Teatro José de Alencar. Também foi nessa apresentação que alguns elementos do público estranharam a semelhança do texto com a peça *A Juriti*, de Viriato Correia, assunto ao qual voltaremos mais adiante:

A nossa casa oficial de diversões, como era de esperar, teve na noite de sábado último uma enchente dessas que raramente se observam em qualquer teatro local. As cadeiras, os camarotes e as frisas daquele teatro estavam ocupadas pelo que Fortaleza possui de mais representativo, ali se vendo famílias, autoridades, etc. No desempenho dos diversos papéis de *Alvorada*, que subiu à cena ali, otimamente montada, se houveram bem quantos nele tomaram parte, sendo entretanto de justiça salientar o trabalho sempre soberbo de Eurico Pinto, Augusto Guabiraba e Joaquim Santos (por que não dizê-lo?) se distinguiram dos demais. Durante o espetáculo, que teve início às 20 horas e terminou depois de meia noite, tocou no saguão do teatro a banda de música do Departamento de Polícia do Estado. Foi um belo e ruidoso sucesso alcançado pelo revistógrafo cearense.¹¹⁶

Novas apresentações de *O Calú*, *Zé Fidélis* e *A Bailarina* marcam o ano de 1922, um ano só de reapresentações, com inúmeras récitas do Grêmio, no Theatro José de Alencar, no Teatro São José e no Majestic Palace, o qual suspendia os filmes de Hollywood para apresentar os artistas cearenses e suspendia, também por falta de público, quando o Grêmio se apresentava em outro local. Além dessas apresentações, o Grêmio mantinha sua sede:

No Grêmio Dramático Familiar foi levada em reprise aplaudida revista de costumes cearenses *A Bailarina*. Os artistas do Grêmio anteontem [30 de setembro], em geral trabalharam a contento da plateia, sendo de justiça salientar o desempenho que a seus papéis deram Eurico Pinto, na *Peraldiana*, Augusto Guabiraba em *Cel. Puxavante*, Joaquim Santos, em o *desertor do Exército*, João Vieira, no *Cantador Afamado*, e o menino Inácio Ratts, no *Virgulino*.¹¹⁷

¹¹⁶ COSTA, 1972, p. 106.

¹¹⁷ COSTA, 1972, p. 106.

Por essa época e nos anos seguintes, as condições materiais da sede do Grêmio haviam melhorado consideravelmente. Inicialmente, o teatro do Grêmio era formado entre

[...] duas casas comuns, de beira e bica adaptadas em uma, tendo ao fundo do quintal um tablado rústico feito de tábuas de caixotes, único local coberto além da entrada. A plateia, ao ar livre, era constituída de tamboretas e cadeiras simples fincados na areia e trazidos pelos espectadores. Palhas de coqueiros e esteiras cobriam o palco e formavam suas paredes laterais.¹¹⁸

Segundo Ricardo Guilherme, “em 1923 as condições já não eram as mesmas. O espaço cênico foi ampliado, o âmbito da plateia recebera melhoramentos.”¹¹⁹

2.7 Os Piratas

Uma nova estreia no Grêmio: 12 de maio de 1923. Nesse início de maio, o teatro em Fortaleza estava com uma animação fora do usual, com apresentações simultâneas da Companhia Maria Lina com *Abat-Jour*, de Renato Viana; *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro e outras; do Grêmio Pio X com *Os Dois Sargentos*, de J. Vieira Pontes, além da estreia de *Os Piratas*, no Grêmio: “deverá ser levada hoje à cena pela primeira vez no palco do Grêmio Dramático Familiar a nova peça de Carlos Câmara – *Os Piratas*; tudo faz crer está fadada a igual sucesso que as cinco outras, que tão justo renome deram ao talentoso escritor conterrâneo.”¹²⁰ Comentando *Os Piratas*, assim disse *A Tribuna*, de 12 de maio:

Toda a ação desenvolve-se no Porto das Jangadas, tendo por objetivo uma crítica suave porém incisiva, contra os piratas, espécimes de almofadinha, mais perigosos ainda, que infetam a nossa sociedade [...]. O Sr. Carlos Câmara, de uma maneira sutil, estigmatizou os defeitos do meio social de Fortaleza, fazendo um paralelo entre este e o meio sertanejo. Daí a criação do Cel. Marcolino, tabelião do Cariri (Augusto Guabiraba) e de sua filha Catarina (Francisca Dolores) em contraste com a prosódia da melindrosa Albertina (Alzira Peixoto) e de Xandoca (Zeny Vale) meninas viciadas no *flirt* e educadas nas lábias dos piratas. Joaquim

¹¹⁸ GUILHERME, Ricardo. O Teatro em Carlos Câmara. *O Povo*, 9 dez. 1981b.

¹¹⁹ COSTA, op. cit., p. 106.

¹²⁰ COSTA, op. cit., p. 107.

Santos (Garibaldi Leão Bravo) é o pirata-mor, o rei dos salões, tremendamente galante e... bem alusivo... Eurico Pinto (Benedito Caetitu) é o soldado pernóstico, falando *defícil*, o tipo de polícia de província. Vem depois Mr. John Robertson Taylor (Pierre Freire) e Nicolau, filho do Coronel (Inácio Ratts). Inácio é figura de maior importância no elenco do Grêmio, especialmente nos “*Piratas*”. Ele tem vida própria. E o seu papel é tão significativo, que é quem fecha o enredo da burleta.¹²¹

O ano de 1923 é importante para o Grêmio que comemora seu 5º aniversário. Em noite de gala é apresentada *Alvorada*. Nesse ano, o Grêmio editou a revista *Polyantéa*, registrando suas atividades. Como feito notável, o Grêmio tinha se tornado proprietário de sua sede, cimentado o piso do teatro, colocado frisas de madeira, melhorado a fachada externa do prédio, tudo isso com dinheiro arrecadado na bilheteria.

Em seu quinto aniversário, sua diretoria estava assim constituída: presidente honorário: Carlos Câmara; presidente administrativo: José Pamplona; vice-presidente: Vicente de S. Lima; secretário: Cap. Arnolfo P. Filho; tesoureiro: Francisco Gonzaga; diretores: Júlio Esteves, Antônio Frota, Alberto Castro, João Viera Leite, João Guabiraba e Manuel Guabiraba. Não temos registros de outras diretorias do Grêmio. Mas Carlos Câmara, seu primeiro presidente, já é agora presidente honorário e, além disso, chamamos atenção para o fato de que o Grêmio era uma associação de amadores e diletantes e, ao contrário do teatro profissional contemporâneo da capital federal, não tinha dono e, portanto, não tinha como objetivo ressaltar o brilho individual de seu primeiro ator.

Novos elementos se destacavam então no Grêmio: Carlos Pamplona, que foi contra-regra, auxiliar de cenógrafo e ponto, responsável pela administração e finanças do Grêmio, reinvestindo tudo em benefício do grupo; Artur Guabiraba, cenotécnico, maquinista e contra-regra; Inácio Ratts, um dos esteios do teatro cearense, parte da legenda gloriosa da década de 1920, entra para seu elenco onde começa sua trajetória. Quanto ao repertório, *A Bailarina* (julho), *Os Piratas* (agosto), *O Casamento da Peraldiana* (agosto) foram as reprises do ano de 1923.

¹²¹ *A Tribuna*, 12 maio 1923. Além dos citados pela crítica, completavam o elenco: Edgar Torres, J. Simões e Francisco Guabiraba.

2.8 Intriga de bastidores

O sucesso do Grêmio era tanto que incomodava até as companhias profissionais que visitavam Fortaleza. A Companhia de Operetas Vitória Soares se exibia em temporada no Theatro José de Alencar, quando os jornais *Correio do Ceará* e *O Nordeste* acusaram algumas de suas peças de imorais. Brandão Sobrinho (1881-1930), diretor da Companhia, acusou Carlos Câmara de ser o autor dos ataques pela imprensa. O que se segue, publicado com o título de “Protesto”, na *Tribuna* de 18 de março de 1924, apesar de longo, esclarece bem o episódio:

Sob o título – *O último bluff do Sr. Brandão Sobrinho*, publicou o *Correio do Ceará* de 13 de corrente forte e merecido ataque ao fato de o Sr. Brandão Sobrinho quando, há mais de um mês nesta capital feito diretor da Companhia Vitória Soares, ter telegrafado à casa dos Artistas no Rio, reclamando providências junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais no sentido de ser o seu representante em Fortaleza coibido a não prosseguir numa campanha difamante por ele movida junto a alguns jornais da terra contra sua companhia, no interesse de uma outra composta de amadores pelo mesmo representante superintendida. Considerando que o representante em Fortaleza da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais era então o nosso distinto e prezadíssimo consórcio Carlos Câmara que deixou o referido lugar¹²² por ter de sair como saiu deste Estado no dia 5 de fevereiro último, dia em que também embarcou para o sul a supracitada Companhia Vitória Soares e considerando que uma outra (companhia) composta de amadores, pelo mesmo superintendida, é o Grêmio Dramático Familiar do qual Carlos Câmara foi muito tempo presidente efetivo, passando ultimamente a sê-lo honorário, além de ser, como sempre, o nosso diretor intelectual e técnico, julgamo-nos no dever de protestar contra o telegrama do Sr. Brandão Sobrinho por considerá-lo injurioso, simultaneamente a Carlos Câmara e ao Grêmio.

A nota, como veremos adiante, é uma defesa de Carlos Câmara, assinada pela diretoria do Grêmio. Câmara não era mais colunista diário, tendo seu jornal *A República* sido interrompido em 1912, com a deposição do presidente (eram assim chamados os governadores na República Velha), o oligarca Nogueira Acioly. Fatalmente Carlos Câmara teria de se pronunciar. Mas nada. Como também não se manifestou com a acusação de plágio (1921), nem mesmo depois quando o

¹²² Os representantes da SBAT no Ceará foram sucessivamente: Carlos Câmara, Vicente Gondim, Silvano Serra, Paurillo Barroso, Lauro Ramos Torres de Melo, Sadi Fauth, João Falcão, Fernando Piancó e, atualmente, José Alves Neto.

afastaram da Academia Cearense de Letras (1930), como veremos em seu devido tempo. Prossegue a nota do Grêmio:

E para justificar o nosso protesto, expomos abaixo as razões pelas quais nunca foi necessário nem a Carlos Câmara nem a qualquer outro de nossos consórcios por em prática aquele imaginado expediente, no interesse de nossa agremiação. Desde o início o Grêmio tem sempre recebido do público e da imprensa desta capital os mais confortantes e os mais calorosos aplausos, espontaneamente. Das suas temporadas, muitas o Grêmio já levou a efeito ao mesmo tempo que companhias de fora e outros grupos de Fortaleza trabalhavam, sem que, por isso, tivesse tido menor concorrência que nos levasse ao ponto de nos queixar de tais companhias e grupos. Além disso, longe de procurar prejudicar a qualquer companhia ou grupo teatral, o Grêmio já tem auxiliado a alguns com a sua própria sede e com seus amadores. Carlos Câmara já cedeu duas de suas peças a uma companhia¹²³ que, com o auxílio de nossos melhores amadores, as levou à cena a fim de auferir melhores meios com que pudesse daqui embarcar. Mais: muito antes de estrear no Teatro José de Alencar a supradita Companhia Vitória Soares, já o Grêmio “tinha entrado em férias” em que ainda se acha, férias essas que ele goza sempre nos primeiros meses dos anos invernosos. Não havendo portanto necessidade de usarmos de manobras ignóbeis em nosso interesse, ficamos, na espera de, algum dia, vermos em Fortaleza mais uma vez, o Sr. Brandão Sobrinho, pra lhe lançarmos o devido repto. Fortaleza, 16 de março de 1924. A diretoria do Grêmio.

2.9 Pecados da Mocidade

O teatro cearense sempre gravitou em torno de um líder. Existe mesmo a figura do dono do grupo, da companhia. O Grêmio, em certo sentido, não foi exceção. Na verdade, os grupos seriam somente siglas sob as quais está o nome de seu idealizador. O período que Carlos Câmara passou ausente de Fortaleza, em Aracaju (1924-1926), na direção da Escola de Artífices¹²⁴ de Sergipe, foi fraco para as atividades do Grêmio Dramático Familiar, mas logo que ele retornou:

[...] esta conhecida e apreciada associação de admiradores de Talma, cujas vitórias ainda hoje são lembradas com saudade pela plateia cearense, depois que retornou ao seu seio a figura prestigiosa

¹²³ Foi o caso da Empresa Loira Lombazzi, em julho de 1922.

¹²⁴ Era o mesmo cargo que ocupava no atual Instituto Federal de Ciência e Tecnologia (IFCE), que nasceu como Escola de Aprendizes Artífices, depois Escola Industrial do Ceará, depois Escola Técnica Federal, depois CEFET.

de Carlos Câmara, voltou a movimentar-se de maneira a inspirar confiança.¹²⁵

Então começaram os ensaios de *Pecados da Mocidade*, que estreou a 14 de julho de 1926, na comemoração do 8º aniversário do Grêmio. “A peça consta de 3 atos e está ornamentada de 10 números de música, cada qual mais interessante e original, composição do maestro Silva Novo. Os cenários artísticos e lindos são devidos a Gérson Faria.”¹²⁶ Na temporada de 1926, o Grêmio reprisaria *O Casamento da Peraldiana* e *O Calú*, e, completando a programação, fez várias récitas beneficentes.

2.10 Novos espetáculos

O sucesso de Carlos Câmara incentivou o aparecimento de novos autores. Além de Aristóteles Bezerra (1895-1949), que escreveu *Cresça e Apareça*, encenada pelo Grêmio em 1921, estrearam autores como: Eurico Pinto (1893-1962) que foi um grande ator dos grupos Admiradores de Talma e Grêmio Dramático Familiar, primeiro intérprete da personagem “Peraldiana”, autor da burleta *O Fim do Mundo*; Silvano Serra (1904-1983), pernambucano radicado em Fortaleza, foi herdeiro da tradição de Carlos Câmara, com obras como *Mimosas Serranas* (1927), *Trinca de Damas* (1932) e alta comédia como *Por causa de Você* (1939) – seu nome verdadeiro era Joaquim Gomes da Silva; Waldemar de Queiroz, “que, muito jovem ainda, escreveu revistas de costumes, levadas à cena há dois anos nesta capital” (1921), segundo Carlos Câmara; que também cita Vicente Gondim (diretor do Grupo Sociedade Recreativa Dramática Arthur Azevedo de 1914), “autor de duas peças magníficas”; Aníbal Mascarenhas (1866 – 1924), autor da peça *Ninho de Beija Flor*, um ato, encenada no Grêmio Pio X, (1928); Adauto Fernandes (1899-?), que, no Theatro José de Alencar, apresentou as peças de sua autoria: *É no Duro* – revista (1920), *Sonhando* (1925) e *Sonhos que Passam* (1927) e, no Cineteatro Majestic,

¹²⁵ *Jornal do Comércio*, 28 abr. 1926.

¹²⁶ *Idem*, 10 jul. 1926. No elenco de *Pecados da Mocidade* estavam: J. Nascimento (Hipólito Guedes), Nenen Paixão (Magnólia), Dalila Chacon (Açucena), Alice Silva (Esmeralda), Eurico Pinto (Baltazar), Francisco Guabiraba (Jacinto Rego), Joaquim Santos (Lírio Guedes), Maria Alice Góes (Graziela), Aristófanes Costa (Dr. Camilo), João Padilha (Geropiga), Inácio Ratts (Coruja), João Simões (Carrapato e Fulustrica) e J. Simões (Policarpo).

Inocência (1925), opereta em três atos, em 18 de maio; além de Carlos Severo (1864-1926) que se mantinha em atividade e do novato João Bayma (1902-1852).

À medida que iam surgindo esses novos autores, Carlos Câmara ia dando maior intervalo em novas obras para o palco, embora nenhum deles alcançasse sucesso significativo; suas peças antigas continuavam a ser reapresentadas continuamente. Em 1927, o Grêmio cedeu seu palco para a apresentação de *República dos Estados Unidos da... Miséria* de João Bayma, burleta de dois atos e 10 músicas, com Lauro Façanha, José de Paula Costa, Nogueira Maia, Jorge de Souza, Oscar Vieira e Antônio Alves, com estreia no dia 20 de maio.

O que marcou o ano de 1927 foi uma grande temporada, o chamado “Festival Carlos Câmara”, que o Grêmio realizou com estrondoso sucesso de agosto a novembro de 1927, no Majestic Palace. *Pecados da Mocidade* foi a récita de maior repercussão, realizada em 12 de novembro.

No ano seguinte (1928), os amadores do Grêmio iniciaram nova campanha para melhoramentos de sua sede. Nessa época, foram encenados os vários espetáculos de variedade, como *Casa de Saúde* (3 de março). O mais importante acontecimento desse ano foi a estreia da burleta de Eurico Pinto, então somente ator: *O Fim do Mundo* (9 de junho de 1928), com “versos e adaptação musical de Carlos Câmara”. Inácio Ratts, Eurico Pinto e Alberto Menezes encabeçavam o elenco.

Uma nova encenação de *Alvorada* se deu na comemoração do 10º aniversário do Grêmio. No ano seguinte (1929), *Alvorada* foi também apresentada no Teatro José de Alencar (4 de maio) em homenagem a Gustavo Barroso (1888-1959), ilustre cearense membro da Academia Brasileira de Letras.

2.11 O Paraíso

O Paraíso, penúltima peça de Carlos Câmara, estreou a 14 de julho de 1929. “Trata-se de uma peça de costumes sertanejos, de ótimo feitio teatral e

entrecortada de passagens interessantes, tão ao sabor do nosso público.”¹²⁷ Sobre uma das apresentações, a imprensa comentou:

O ponto ditou com visível inaptidão: voz tão aguda e estridente que era percebida pelos assistentes não muito próximos. Inácio Ratts, o cômico irresistível de sempre, deu o mais impecável desempenho ao seu papel.¹²⁸

No elenco de *O Paraíso*, destacaram-se novos componentes do Grêmio, nomes que se tornaram imortais na história do teatro cearense, como as irmãs Gasparina Germno (1918-1998) e Maria de Lourdes Germano, Luís Lima Filho e Abel Teixeira (?-1982), além de outros elementos de valor, mas sem o mesmo brilho, como Mundinha Viana, Edgar Torres, Campos Dantas e João de Deus.

Também, em 1929, o Grêmio voltou a produzir nova versão de *Zé Fidélis*:

Realmente foi-nos dado um ‘afinamento’ geral, isto apesar das novas figuras que estão há pouco ligadas ao Grêmio e que participam da representação de *Zé Fidélis*. Verdade é que tais elementos, como as irmãs Gasparina e Maria de Lourdes, por exemplo, conhecem o *métier* e pisam a ribalta com desembaraço e firmeza. No desempenho de sábado da peça de Carlos Câmara, todas as circunstâncias se conjugaram para o brilhante resultado alcançado: Amadores bem ensaiados, casa à cunha e orquestra excelente. *Zé Fidélis* foi como nunca encarnado por Eurico Pinto. É uma criação definitiva, completa, sem engasgo. Clara. Limpa. Portuguesa. João Nascimento e Joaquim Santos mantiveram-se à altura de seus créditos e bem assim como Maria de Lourdes Germano, João Vieira, Inácio Ratts, Maria Celeste Soares e Gasparina.¹²⁹

Em 1930, a sede do Grêmio foi mais uma vez reformada, perdendo a “geral”. Na comemoração de seu 12º aniversário, foi cantado o Hino do Grêmio, de autoria de Renato Viana.

¹²⁷ *Correio do Ceará*, 15 jul. 1929.

¹²⁸ *Idem*, 18 ago. 1931.

¹²⁹ *Jornal do Comércio*, 27 jul. 1929.

2.12 Os Coriscos

Os *Coriscos*, última peça completa de Carlos Câmara, foi estreada em 12 de setembro de 1931, na sede do Grêmio. Logo depois, fez grande sucesso quando encenada no Cineteatro Fênix (da Fênix Caixeiral, na Praça José de Alencar)¹³⁰.

Dos outros espetáculos que o Grêmio produziu a partir de 1931, dois merecem destaque: *Trinca de Damas* (1932) e *Tudo na Sombra* (1932), de Silvano Serra, esse novo autor que o Grêmio adotou, e que foi se tornando no teatro cearense o sucessor de Carlos Câmara, assim com Carlos Severo foi seu antecessor¹³¹.

Trinca de Damas era uma sátira ao jogo de baralho e sua correlação ao jogo do amor. A peça foi escrita para reunir as três grandes atrizes da época, verdadeiras *primas-donas*, cujos papéis escritos especialmente para elas tiveram suas falas medidas e contadas, para que nenhuma se sentisse menos importante. As atrizes, Gasparina Germano, Maria de Lourdes e Altair Ribeiro (as damas), contracenavam com Luís Lima Filho, Inácio Ratts, Eliseu Falcão (os valetes) e mais Abel Teixeira, José Domingos e João Vieira. Nesse duelo de talentos, não se sabe quem – se Gasparina, Maria de Lourdes ou Altair – se destacou mais. O espetáculo estreou em 23 de abril de 1932.

A outra peça, *Tudo na Sombra*, estreou em 14 de julho do mesmo ano, no 14º aniversário do Grêmio, com músicas de Ataíde Cavalcante¹³².

O Grêmio Dramático Familiar continuou sua trajetória até 1939, ano do falecimento de Carlos Câmara, em 11 de março, que deixou inacabada sua última peça *Alma de Artista*, tendo Câmara escrito grande parte do terceiro e último ato¹³³.

Com *Jesus Crucificado* (1º a 15 de abril de 1939), o Grêmio se apresentou pela última vez, não resistindo por muito tempo à ausência de seu criador. Sua sede

¹³⁰ O elenco de *Os Coriscos* era formado por Abel Teixeira (Felizardo) Joaquim Santos (Braz), Eurico Pinto (Burromeu), Altair Lima (Odete), Maria de Lourdes Germano (Stela), Eliseu Falcão (Maurício), Gasparina Germano (Walquiria), João Vieira (Ulisses), Inácio Ratts (Vituca), J. Simões (Nazário), Alda Soares (Palmira) e Pierre Freire (Saturnino).

¹³¹ Ao todo, entre estreias e remontagens, o Grêmio Dramático produziu 47 montagens.

¹³² O elenco de *Tudo na Sombra* era formado por Altair Ribeiro, Abel Teixeira, Inácio Ratts, Luís Lima Filho, José Domingos, Gasparina Germano, Maria de Lourdes Germano, Eliseu Falcão e Alves Barbosa.

¹³³ *Alma de Artista* foi lida pelo Grupo Balaio, em 27 de abril 1981, no Ciclo de Leituras Dramáticas no Teatro Universitário da UFC.

foi à hasta pública, depois se tornou o Cineteatro Joaquim Távora. B de Paiva resume, em poucas palavras, a atuação de Carlos Câmara, destacando sua atualidade e a consagração de seu elenco, pois “nunca as figuras cênicas foram tão amadas” em Fortaleza:

Carlos Câmara resiste ao impacto de uma *mise-en-scène* atual, porque é um dos únicos autores do Brasil que chegou a ter peças suas com mais de quatrocentas encenações, porque foi um repórter, um cronista, um fotógrafo da época onde não nos sobrou nenhum escritor ou cronista de renome [...] Nunca se falou tanto em teatro no Ceará, nunca as figuras cênicas foram tão amadas.¹³⁴

2.13 Do palco para a história

O Grêmio Dramático Familiar representa o primeiro grande momento do teatro cearense. Segundo B. de Paiva:

O Grêmio era tão importante que os bondes recolhiam-se em todas as linhas, para seguirem ao Joaquim Távora, levando os frequentadores, após o espetáculo, às suas casas. Era tão importante que até o ensaio geral era cobrado. Nunca se falou tanto em teatro, nunca as figuras cênicas foram tão amadas [...]. Tão importante era ele para sua cidade que o governador [Thomé de Saboya] deixava os compromissos para assistir, no Grêmio Dramático Familiar, os personagens da cidade, da terra, viverem ao som das músicas da época, que muitas vezes eram escritas por Silva Novo, o maior nome que guardamos de um momento de cultura do Estado.¹³⁵

Há, no entanto, quem considere que seja o segundo grande momento, sendo o primeiro, o Teatro São Luiz (1880-1896). É preciso dizer que nem só a qualidade dos textos e dos espetáculos garantia a hegemonia do Grêmio, pois este se apoiava também no prestígio pessoal, político e social de Carlos Câmara. A “sociedade” cearense, ao contrário do “público”, segundo o conceito de Arthur Azevedo, jamais sairia de casa para ver espetáculos de gráficos, alfaiates ou comerciários. Ela só costumava prestigiar seus pares. Além da morte de Carlos

¹³⁴ PAIVA, 1966.

¹³⁵ PAIVA, 1966.

Câmara, o Grêmio começou a agonizar com o advento do cinema falado e da implantação da radiofonia em Fortaleza, pela Ceará Radio Clube (1931):

Mas a lua de mel do teatro com esse público¹³⁶ **termina quando o cinema começa a falar (1930 com *Broadway Melody* no Cine Moderno). O teatro musicado já não tem o mesmo apelo.** Perdeu a vantagem que tinha sobre o cinema. E com a morte de Carlos Câmara (1939) é o fim de tudo. O teatro cearense sempre esteve preso a um líder. Não há grupos de verdade no sentido sociológico. São elementos que gravitam em torno de uma personalidade. O Grêmio teve também a vantagem de pegar uma Fortaleza sem muitas diversões. Mesmo o rádio só viria em 1934. As peças de Carlos Câmara tinham muito de programa de auditório. A geração teatral de 30 enfrentou a novidade do cinema falado e se tornou um teatro de periferia. Aos elementos desta fase faltava certo prestígio social e principalmente embasamento cultural.¹³⁷

Não somente em Fortaleza o cinema falado interferiu na programação teatral. Na Opinião de Salvyano Cavalcante de Paiva, instalou-se o caos:

Os filmes falados, cantados e dançados atraíam o espectador comum das revistas; ao estabelecer comparações, fatalmente a riqueza, o movimento, a modernidade dos filmes, principalmente os americanos, colocavam no chinelo os nossos pobres esforços subdesenvolvidos. Instaurou-se o caos.¹³⁸

2.14 Fases do Grêmio

Sintetizando, podemos resumir a atuação do Grêmio em três fases, para fins didáticos e melhor compreensão, observando sua evolução:

¹³⁶ Em 1910, Fortaleza tinha 78 mil habitantes, quando foi inaugurado o Theatro José de Alencar, e pouco mais de 117 mil na década de 1930.

¹³⁷ COSTA, 2007b, p. 40-41.

¹³⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcante de. *Viva o Rebolado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991, p. 294.

1ª fase: Criação (1918-1925)

Fase de implantação, formação de elenco e repertório. De sede precária ao seu melhoramento. Da descoberta da novidade pelo público. O despertar da criatividade de Carlos Câmara.

Quadro 1 – Primeira fase do Grêmio Dramático Familiar

1918	Fundação. Primeiros espetáculos: <i>Sinos de Corneville</i> (M. Clairville e Charles Gabet) <i>Brasileiros e Portugueses</i> (Segundo Wanderley) <i>Hotel do Salvador</i> (Carlos Severo) <i>Os irmãos da Bélgica</i> (Carlos Severo)
1919	<i>A Bailarina</i> (Carlos Câmara) <i>O casamento da Peraldiana</i> (Carlos Câmara)
1920	<i>Zé Fidélis</i> (Carlos Câmara) <i>O Calú</i> (Carlos Câmara)
1921	<i>Alvorada</i> (Carlos Câmara) <i>Cresça e Apareça</i> (Aristófanos Bezerra) A sede do Grêmio se tornou pequena para seu público. O grupo partiu para temporadas em teatros maiores no centro da cidade: José de Alencar, Majestic Palace, São José.
1923	<i>Os Piratas</i> (Carlos Câmara) As condições físicas precárias do Grêmio já não são as mesmas. O espaço cênico fora ampliado, a plateia recebeu melhoramentos. Mais importante: o Grêmio comemorou seu 5º aniversário como um feito notável, tinha se tornado proprietário de sua sede, cimentado o piso do teatro, colocado frisas de madeira, melhorado a fachada externa do teatro, tudo com dinheiro da bilheteria.
1924	Carlos Câmara vai dirigir escola em Aracaju-SE. Redução das atividades do Grêmio.
1925	Carlos Câmara ainda em Aracaju.

Fonte: o autor.

2ª fase: Afirmação (1926-1931)

Essa foi a fase do apogeu. Por enquanto, o Grêmio Dramático seguia impávido. Na comemoração de seu 12º aniversário, foi cantado o Hino do Grêmio, de autoria de Renato Viana. Nessa fase, o Grêmio estreou três peças novas, além de realizar melhorias em suas instalações físicas; sua sede foi reformada e perdeu a “geral”. De agosto a novembro de 1927, o Grêmio realizou grande temporada no Majestic Palace, no chamado “Festival Carlos Câmara”, cuja récita de maior sucesso foi *Pecados da Mocidade*, realizada em 12 de novembro.

Quadro 2 – Segunda fase do Grêmio Dramático Familiar

1926	<i>Pecados da Mocidade</i> (Carlos Câmara) Carlos Câmara volta de Aracaju. Retomada das atividades normais.
1927	<i>Estados Unidos da... Miséria</i> (João Bayma) Festival Carlos Câmara no Majestic, repercutindo em toda a cidade.
1928	<i>O Fim do Mundo</i> (Eurico Pinto)
1929	<i>O Paraíso</i> (Carlos Câmara)
1930	Nova reforma da sede do Grêmio, perdendo a “geral”.
1931	<i>Os Coriscos</i> (Carlos Câmara)

Fonte: o autor.

Nem tudo era um mar de rosas no Grêmio. Essa fase foi encerrada por sua primeira crise. Antonio Raimundo da Costa, em seu depoimento sobre o teatro cearense nos anos 1930, registrou: “Ao regressar do sul da República, em 1931, encontrei o teatro de amadores no início de sua decadência. O Grêmio Dramático Familiar dava, então, as suas últimas representações no S. José, temporada essa que foi suspensa logo no início.”¹³⁹ E prossegue Costa:

O Pio X, no último estertor, sustentava umas matinais, sob a direção de Antônio Ribeiro, cujos resultados pecuniários contribuíram para sua completa paralisação. Data de então o aparecimento de vários grupos de amadores. Como unidade de força, aquelas duas sociedades (Grêmio Dramático e Pio X) eram as únicas soberanas, aliás, as que satisfaziam, no tempo, ao conagraçamento heterogêneo de ideias de que é formada a massa popular. Desfeito o Pio X, por algum tempo prenunciou-se a sua reaparição. Motivos internos, entretanto, contribuíram para o seu completo desmembramento. Os elementos dividiram-se em dois partidos e daí o aparecimento do Grêmio Dramático do Centro Artístico Cearense. [...] O Grêmio Dramático Familiar encenou *Trinca de damas*, a joia dos poemas-musicados (tipo opereta) do teatro cearense, devido à inteligência arguta de Silvano Serra. Essa sua atitude valeu-lhe a esperança de um soerguimento que, infelizmente, não se efetuou.¹⁴⁰

3ª fase: Repetição (1932-1939)

Com a acentuada diminuição de suas atividades, o Grêmio já não tinha a hegemonia absoluta e o foco passou a se deslocar para o teatro paroquial do Centro Artístico Cearense. Nessa última fase, o Grêmio não estreou nenhuma peça nova de Carlos Câmara, e continuou repetindo seu mesmo repertório, embora com

¹³⁹ RAIMUNDO DA COSTA, Antônio. Contribuição para a História do Teatro Cearense. In: COSTA, 1985, p. 133.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 136.

modificações no elenco. Desde 1930, começou a enfrentar a concorrência mortal do cinema falado, que, em Fortaleza, começou com *Broadway Melody*, no Cine Moderno. Assim acabava a vantagem que o teatro musicado tinha sobre o cinema. Em 1939, depois da morte de Carlos Câmara (11 de março), o Grêmio Dramático apresentou sua última peça, *Jesus Crucificado* (1º a 15 de abril) e encerrou suas atividades. Sua sede foi à hasta pública, sendo depois o Cineteatro Joaquim Távora.

Quadro 3 – Terceira fase do Grêmio Dramático Familiar

1932 ¹⁴¹	<i>Alta Madrugada</i> (Silvano Serra) <i>A tia Morreu</i> , (Silvano Serra) <i>Trinca de Damas</i> (Silvano Serra) <i>Tudo na Sombra</i> (Silvano Serra)
1934	<i>Quem casa, quer Casa</i> (Martins Penna) <i>Os Primitivos da Juju</i> (Silvano Serra)
1939	<i>Jesus Crucificado</i>

Fonte: o autor.

A sede do Grêmio no *Boulevard* Visconde do Rio Branco, 909, é a atual avenida Visconde do Rio Branco, 2406, pela atual numeração. Depois de ser a sede do Grêmio, tornou-se o Cine Joaquim Távora, até ser vendida, com o fim dos cinemas de bairro nos anos 1960. Por muitos anos, o imóvel foi depósito da Aguardente Caranguejo, depois virou um terreno abandonado. Na comemoração dos 90 anos do Grêmio, os proprietários do terreno, agora transformado em estacionamento, não permitiram a visita ao local, tendo o grupo autor da iniciativa feito uma *performance* de *Alma de Artista*, dirigida por Silvero Pereira, em sua calçada.

2.15 A produção no Grêmio

As primeiras peças do Grêmio foram produzidas com dinheiro arrecadado dos sócios e com o uso da propaganda subliminar feita em cena aberta e dentro do contexto do espetáculo, como foi o caso da Padaria Palmeira e do Cigarro Acácia em *O Casamento da Peraldiana*. Depois, com a abundante bilheteria, tal recurso foi abandonado.

¹⁴¹ Somente estreias.

Exemplificando: no caso da Padaria Palmeira, temos a personificação do Pão da Tarde, que a representa, cantando. Aqui reproduzimos os primeiros versos da copla (primeiro ato, cena 8):

Indaquentinho do forno/ Eis aqui o pão da tarde/ Se acaso faltar, é transtorno/ Para esta grade cidade;/ Seja pobre, seja rico/ Toda Gente me chaleira./ vivo Contente e tão nico/ Na Padaria Palmeira. (I.8)

No caso do Cigarro Acácia, fabricado em Fortaleza, é ele personificado no feminino, que finaliza seu conto (terceiro ato, cena 3):

A Acácia esta de há muito consagrada/ Como a marca superfina/ Por toda a rapaziada/ Não contem a nicotina/ Esta marca, esta marca tão divina. (III.3)

Além da propaganda em cena, o Grêmio Dramático Familiar foi muito bem estruturado:

O suporte comercial dos elementos que apoiavam o Grêmio e o ajudaram a nascer logo lhe deu orientação prática e um sentido gerencial que sempre faltou ao amadorismo, quase sinônimo de entusiasmo e idealismo. Como se pode bem depreender, os amadores cearenses visavam palco e plateia, jamais bilheteria. Dando espetáculos todos os fins-de-semana e contando com o concurso entusiástico das famílias do alegre bairro, o G.D.F. progrediu rápido. Artística e financeiramente. E logo o teatro foi coberto e ganhou instalações melhores. Carlos Câmara, inesgotável, escreveu nove peças. Era uma espécie de teatrólogo exclusivo. E todas marcaram sucesso.¹⁴²

Esses recursos advindos da bilheteria foram sempre reinvestidos na melhoria da sede do Grêmio. Como assinalou José Domingos: “O amador dramático pagava pela plateia. Não ganhava nada, senão os aplausos do público. Representar era um gosto honesto. O amador não pensava em dinheiro! Tempo bom que passou!”¹⁴³ Também Gracinha Padilha, em uma célebre entrevista¹⁴⁴, falou sobre esta e algumas outras questões:

MTC – O público tinha acesso ao Grêmio por convite ou por aquisição de ingresso?

GP – A princípio foi convite. Depois, dinheiro, da bilheteria.

¹⁴² ALENCAR, 1985, p. 75.

¹⁴³ DOMINGOS, 1985, p. 98.

¹⁴⁴ GUILHERME, 1985, p. 127.

MTC – Qual a destinação dada ao dinheiro arrecadado na bilheteria pelo Grêmio?

GP – Ignoro.

MCT – As roupas que os atores do Grêmio usavam nas peças eram compradas pelo Grêmio?

GP – No meu tempo, não. Eu tiro por mim. A minha mãe comprava a minha roupa.

MCT – Havia cachê para os atores do Grêmio?

GP – Absolutamente. Havia reclame e às vezes a gente ganhava presentes. No *O casamento da Peraldiana* eu fazia um reclame do Centro Elétrico, se não me engano, com uma coroa de lâmpadas na cabeça. E o rapaz da loja me deu um par de sapatos.

2.16 Pilares de sustentação do Grêmio

Embora Carlos Câmara tenha recebido da posteridade todos os créditos pelo sucesso do Grêmio, ele evidentemente não estava sozinho, mesmo porque teatro é uma arte coletiva. O Grêmio se apoiava em três pilares fundamentais: (1) a organização prática de José Pamplona, o homem com os pés no chão, que “carregava o piano”; (2) a participação de Diva Câmara na parte musical; (3) a qualidade do elenco do Grêmio, com atores do nível de Eurico Pinto, Joaquim Santos e José Domingos. O comentário de Adolfo Carneiro ajuda a resgatar a participação de Pamplona, tão esquecida nos anais do teatro:

José Pamplona nunca pisou no palco, mas trabalhava mais do que qualquer amador, seu amor pelo Grêmio Dramático Familiar não conhecia limites. Fazia tudo, removia todos os obstáculos. Era dinâmico. O sucesso das representações era o seu deleite, única recompensa para os estafantes esforços despendidos dias e noite, anos a fio. Se bem que tivesse auxiliares como João Vieira, Luiz Lima, Francisco Gonzaga, João Leite e outros, era grande o trabalho que José Pamplona tinha para que nada faltasse na caixa do teatro, na acomodação do numeroso público, nos ensaios de música, na programação, na bilheteria, no controle de despesas que chegavam a algarismos fantásticos, na atenção dispensada às amadoras, nas festas que promovia para que todos se divertissem e gozassem, em família, as alegrias de momentos inesquecíveis, glosando os fatos engraçados desenrolados nos bastidores, comentando os risos

discretos dos austeros e circunspectos homens públicos e as gargalhadas burguesas dos homens do alto comércio.¹⁴⁵

“José Pamplona conseguiu, aproveitando esforços comuns, erguer o teatro do Grêmio, mobiliá-lo, fazer um patrimônio que valia meia dezena de contos de réis, para que, afinal, aventureiros, à sua revelia, o malbaratassem.”¹⁴⁶ Esse foi, afinal, o legado que José Pamplona recebeu.

O segundo esteio do Grêmio Dramático Familiar foi Diva Câmara:

A esposa de Carlos Câmara¹⁴⁷, grande animadora de seu teatro, emprestava valioso e incansável concurso para o brilhantismo das encenações, ensaiando as amadoras, ensinando-as a cantar e a bailar, corrigindo os defeitos, copiando “*toilettes*”, num serviço estafante que sempre fazia sorridente e feliz. Só aqueles que conviveram no Grêmio sabem o quanto custava àquela senhora e a sua irmã afinar vozes desencontradas, algumas rebeldes, para cantarem os números de música com a graça e o donaire com que se exibiam. José Domingos foi um exemplo de seus muitos sacrifícios: tivera um trabalho imenso para que cantasse duas coplas n’*Alvorada*. Ensaíram-no dias seguidos e só descansaram quando ele resolveu desistir do papel. As músicas escolhidas para as suas burletas passavam pelo cadinho espiritual de sua esposa e de sua cunhada, musicistas de afinado gosto. Os versos das coplas eram feitos e refeitos ao pé do piano. Somente sua senhora e os íntimos conheciam os borrões de uma peça em gestação, da qual só tinham conhecimentos os amadores quando ela estava pronta para encenar. À simples leitura, ouvida entre gargalhadas, todos sabiam os papéis.¹⁴⁸

Em reportagem que enfoca os 90 anos do Grêmio, Magela Lima entrevistou Célia Guabiraba, filha de um dos atores destacados do Grêmio: “Fala-se muito do Carlos Câmara, mas dona Diva Câmara, esposa dele, também foi importantíssima. O papai falava muito dela. Ela tocava piano e ensaiava as músicas com o elenco”¹⁴⁹, conta Célia Guabiraba.

Diva Câmara foi certamente uma mulher refinada, tocava piano, tinha bom gosto e o perfil de mulher educada que Carlos Câmara tanto valorizava nas personagens femininas de suas peças. A beleza física, na mulher, deveria ser complementada com uma educação (instrução) esmerada, principalmente no falar

¹⁴⁵ CARNEIRO, 1985, p. 59-60.

¹⁴⁶ Ibidem, p 60.

¹⁴⁷ Diva Pamplona Câmara, homônima de Diva Torres Câmara, irmã de Carlos Câmara – esta era compositora.

¹⁴⁸ CARNEIRO, 1985, p. 57-58.

¹⁴⁹ LIMA, Magela. Quando o Ceará cabia numa Rua. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 jul. 2008.

corretamente, senão não valia nada. Diva foi a companheira ideal para um homem de teatro.

Finalmente, a terceira força do Grêmio, e a mais visível, era seu corpo cênico:

A afinação de conjunto do corpo cênico foi o que fez o milagre de tornar indelével o teatro-familiar de Carlos Câmara. Ele tudo fazia para agradar não só a seus amadores como ao público. Para aqueles criava tipos especiais; cada novo amador que se apresentasse, fazia estudo acurado de sua capacidade, nisto alcançando a criação de um novo personagem. Houve, no Grêmio, amadores que, representando um tipo, feita a criação, ficavam tão seguros do papel, que era baldado todo o esforço que se fizesse para interpretar outros papéis se o tipo diferisse em qualquer coisa.¹⁵⁰

Mas quem eram esses atores e artistas que encantaram a cidade, de onde vieram esses amadores e quais suas atividades profissionais? Começamos a examinar, com Ricardo Guilherme, *O Teatro em Carlos Câmara*, sobre seus fundadores:

Os fundadores do Grêmio são em sua maioria moradores do *Boulevard Visconde* do Rio Branco e suas cercanias, reunidas pela amizade recíproca, pelo carisma do líder, por laços familiares e afetivos e, sobretudo, pelo ideal de dotar o bairro de uma infraestrutura de lazer, o chamado lazer sadio. Estes desejos justificam o familiar que intitula o Grêmio e o respaldo que Carlos Câmara buscou na figura de “senhores respeitáveis” como o coronel Antônio Ferreira de Araújo e o Dr. Vicente Souza Lima. Eles, compreensivamente para o *status* da época, não fazem parte de espetáculos.¹⁵¹

Segundo o próprio Carlos Câmara, em seu artigo sobre o teatro cearense:

Fundado a 14 de julho de 1918, para logo surgirem em seu trabalho, formando um conjunto simpático e harmonioso, extraordinárias vocações, vibrantes e risonhas esperanças, inteligências robustas, que alçando o voo, são hoje consumados artistas, que se tem sabido impor à estima e à admiração de todos aqueles que verdadeiramente se interessam pelo futuro do teatro em nossa pátria.¹⁵²

¹⁵⁰ CARNEIRO, op. cit., p. 57.

¹⁵¹ GUILHERME, 1981b.

¹⁵² CÂMARA, Carlos. O teatro no Ceará. *Gazeta de Notícias*, 10 jun. 1935, p. 117.

Eles vinham de uma classe média, e já não eram estudantes ou diletantes. Eis a profissão de alguns deles: Joaquim Santos (gráfico), Eurico Pinto (gráfico), Virgílio Costa (funcionário da Rede Viação Cearense) e seu irmão Hercílio Costa (telegrafista da *Western*), José Domingos (funcionário do Telégrafo Nacional), Alberto Menezes (guarda civil) e José Pimenta (gráfico). Durante o dia eles tinham essas profissões, mas a verdadeira vida estava à noite, no palco, nos fins de semana. Esta era uma grande família:

MCT – Como era o relacionamento das pessoas do Grêmio?

GP – **Houve sempre muita amizade entre todos.** Havia muita brincadeira. Depois do teatro, a gente brincava, cantava, dançava. Até lá em casa dançavam às vezes. **Moravam todos perto.**¹⁵³

Atrizes, como já foi abordado anteriormente, eram raras nos palcos de Fortaleza. Os papéis femininos de maior responsabilidade nas peças de Carlos Câmara eram, no início do Grêmio, interpretados por atores. Isso porque o preconceito era mortal. As poucas moças que se aventuravam no palco não tinham muita experiência. A reclusão da mulher não acontecia somente no teatro, mas nos desfiles de carnaval e em estádios de futebol, onde sua presença sofria restrições. Assim, os papéis femininos de maior importância, que exigiam mais experiência, eram caricatos, já prevendo a interpretação feita por atores experientes. O problema era antigo, como assinalou Edigar de Alencar:

Como sempre, a maior dificuldade era conseguir uma amadora. O preconceito era estúpido mas persistente e apavorante. No caso do Grupo Admiradores de Talma, o teatro funcionava quase dentro de uma casa de família, isto é, em parte de seu quintal. Por isso Sinhá Medeiros, moça da casa, cedeu aos rogos e acabou fazendo o papel feminino das peças escolhidas com essa particularidade: apenas uma mulher. A moça era esforçada, mas sem qualquer vocação.¹⁵⁴

Carlos Câmara conseguia a participação de graciosas meninas do bairro, que moravam nas vizinhanças do Grêmio, porque sua esposa Diva Câmara tomava conta delas. Assim as famílias confiavam. Gracinha Padilha, atriz nas duas primeiras peças do Grêmio, falou de sua participação:

¹⁵³ GUILHERME, 1985, p. 127. Grifo nosso.

¹⁵⁴ ALENCAR, 1985, p. 70.

O Carlos Câmara, que era nosso vizinho e muito amigo da família, era compadre do meu irmão, e mandou me chamar. Fui à casa dele e ouvi o seguinte: “Olhe Gracinha, estou escrevendo esta peça e este papel é pra você. É o principal.” Era o papel de Flor n’A *bailarina*. Ele me pediu que eu arranjasse umas mocinhas pra trabalharem também na peça, aí eu arranjei a Alice Temporal, que morava em frente a minha casa, e a Djanira Coelho.¹⁵⁵

Se os atores encabeçavam os elencos, na primeira metade do século, com relação às atrizes acontecia o contrário e seus nomes vinham sempre em segundo plano. Ao que parece, a função principal das atrizes no Ceará, até essa época, era principalmente decorativa. Assim é que uma crítica de 1929, referindo-se à atriz Maria Alice Góes, na peça *Meninas de Hoje*, diz: “Esteve ótima no papel de Lia Bianco, a menina sapeca de 1929. Corrigiu o seu defeito de não sorrir, ao contrário, sorria bastante mostrando os seus lindos dentes e tornando-se assim encantadoramente linda.”¹⁵⁶ Crítica semelhante foi feita à Mundinha Viana: “continua séria, o que prejudica a sua atuação. Deveria sorrir, porque a mulher é mais bela e mais atraente quando mostra um fio de pérolas.”¹⁵⁷

As grandes estrelas do Grêmio eram Eurico Pinto, Joaquim Santos e José Domingos. Num patamar mais abaixo, vinham Augusto Guabiraba, Hercílio Costa e depois Inácio Ratts. Segundo Adolfo Carneiro, “Eurico Pinto ambientou-se no gênero baixo-cômico e fez em teatro o que toda Fortaleza sabe: o maior sucesso que um amador pode alcançar na comicidade.”¹⁵⁸ Ele foi o criador original da Peraldiana e outros personagens femininos. Como já falamos, Eurico vinha do grupo Admiradores de Talma, de onde vieram os atores da primeira geração do Grêmio:

Eurico Pinto entrou para o “Admiradores de Talma” quando ele estava no seu esplendor. Foi um contentamento. Confiou-se-lhe um papel de velho na peça *O tio padre*. Os ensaios correram muito bem: Eurico dava esplendidamente no papel. Na noite do espetáculo, aberta a cena, estavam dois velhos sentados, jogando gamão: ele e Joaquim dos Santos. Eurico, com seu cachimbo na boca, dizia: “Ganhei, compadre, e até creio que lhe dei capote”. Quando subiu o pano, o cachimbo na boca de Eurico tremia, mexendo-se para todos os lados, como se estivesse ligada a um fio elétrico; Eurico, por mais esforço que fizesse, não conseguia parar a não encomendada dança do irrequieto cachimbo. Dos bastidores colegas procuravam em vão acalmá-lo. Só depois de incríveis tentativas, ele dominou o cachimbo.

¹⁵⁵ GUILHERME, 1985, p. 124.

¹⁵⁶ COSTA, 1972, p. 125

¹⁵⁷ Idem, 1994b, p. 17.

¹⁵⁸ CARNEIRO, 1985, p. 57.

Acalmou-se, e, serenamente, desempenhou a contento geral o seu primeiro papel.¹⁵⁹

Também oriundo dos Admiradores de Talma, Joaquim Santos era o grande galã, o galã cínico. Adolfo Carneiro se refere a ele por duas vezes. “Joaquim Santos era o centro-dramático do Grupo. Foi lapidado pelo seu exigente ensaiador [Pápi Júnior]. Era o mais inteligente dos amadores e se tivesse continuado no gênero, com os pequenos retoques de que carecia, teria sido um grande ator.”¹⁶⁰ E mais adiante: “Joaquim dos Santos, que ao iniciar sua carreira se revelara um futuro ator dramático de grandes recursos, teve que desempenhar galãs-cômicos, porque Hercílio Costa não se adaptava ao gênero. Era galã, mas galã dramático.”¹⁶¹

Joaquim Santos não era somente amado pelas plateias, mas também por seus colegas de elenco:

O amador Joaquim dos Santos era um perfeito artista dramático. Dicção impecável, postura elegante, encenava sem afetação. Era tipógrafo, seresteiro, admirável cantador de modinhas nas serenatas, pelas ruas da cidade. Foi fundador do Grupo Admiradores de Talma. No palco do teatrinho, numa noite em que representávamos o dramalhão *Um erro judiciário*, peça portuguesa, Joaquim Santos, o galã, numa cena, num tribunal, estava sendo acusado por Virgílio Costa, que fazia o promotor. Estava em jogo o amor de uma moça, que dois jovens conquistaram, um deles Joaquim Santos, este acusado, defende-se brilhantemente. Depois dos debates, o juiz lê a sentença, condenando o réu. Numa crise Joaquim Santos arrebatava a sentença da mão de juiz e, nervosamente, rasga-a, convulsivamente, e numa sequência admirável de nervosismo, dá uma gargalhada, enlouquecendo. Verifiquei, nesta noite, como o público sabe apreciar um trabalho perfeito. Bateram palmas freneticamente, vibraram homens, mulheres e crianças e entre os que aplaudiram, com entusiasmo, estava Pápi Júnior, que era homem de atitudes discretas, e incapaz de manifestar, de público, sua predileção por um artista amador de teatro, não fosse ele do quilate de Joaquim Santos.¹⁶²

O terceiro nome do *star system* do Grêmio foi José Domingos. “José Domingos fazia galãs e centro cômicos com relativa facilidade.”¹⁶³ Sua limitação era o canto, não sabia cantar. “José Domingos ficou no que era, sem fazer papéis em

¹⁵⁹ Ibidem, p. 53-54.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 52.

¹⁶¹ Ibidem, p. 56.

¹⁶² DOMINGOS, 1985, p. 102.

¹⁶³ CARNEIRO, 1985, p. 52.

que precisasse cantar.”¹⁶⁴ José Domingos foi um exemplo de seus muitos sacrifícios [de Diva Câmara]: tivera um trabalho imenso para que cantasse duas coplas n’ *Alvorada*. Ensaíram-no dias seguidos e só descansaram quando ele resolveu desistir do papel¹⁶⁵.

Em compensação, José Domingos era excelente travesti, como nas peças de Carlos Severo, interpretando a Moqueca, em *A Chegada do General* e *O Casamento da Moqueca*. De acordo com Adolfo Carneiro, no início de sua carreira, no Admiradores de Talma sob a direção de Pápi Júnior:

José Domingos tinha o defeito de pôr-se em cena com as pernas abertas. Pápi lhe chamou a atenção repetidas vezes, mas ele já fazia aquilo instintivamente. A fim de não interromper os ensaios, Pápi mandava uma garotinha, sua filha, passar por baixo das pernas do desatencioso, o que o fazia voltar à posição normal.¹⁶⁶

Destacamos, ainda, outros atores do Grêmio: Hercílio Costa, José Pimenta e Inácio Ratts. Como explica Adolfo Carneiro sobre Hercílio Costa (1896-?):

Era um bom galã, uma figura simpática, boa dicção, mímica um pouco exagerada quando procurava imitar os artistas dos dramas que assistia, seria um galã de mérito, se não fosse um tanto afetado. O público gostava dele e ele merecia a simpatia do público, porque sabia dizer e tirar partido das situações. Apesar dos pesares, alma e jeito para teatro.¹⁶⁷

José Pimenta (?-1976) “era um bom amador, um tanto pesado, é verdade, mas aafiava bem com o grupo no diapasão da voz e tinha recursos cênicos, sabendo pisar com firmeza o palco.”¹⁶⁸

Inácio Viana Ratts (1905-1968) estreou no Grêmio Dramático Familiar na primeira versão de *Alvorada* (1921), logo depois foi um dos principais atores de *Os piratas* (1923). Sobre seu trabalho, disse a *Tribuna*, de 12 de maio de 1922: “Inácio Ratts é a figura de maior importância no Grêmio, especialmente n’ *Os piratas*. Ele tem vida dramática própria. E o seu papel é tão significativo, que é quem fecha o enredo da burleta.” Destacou-se, ainda, em *Pecados da Mocidade* (1926), *O Fim do*

¹⁶⁴ Ibidem, p. 56.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 58.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 52.

¹⁶⁷ CARNEIRO, 1985, p. 51.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 52.

Mundo (1928), *Trinca de Damas*, (1932). Em 1934, estreou *Tio Custódio*, de sua autoria¹⁶⁹.

Entre as atrizes, somente Gasparina Germano pode ser destacada em nível de importância das primeiras figuras do Grêmio, porque as outras atuaram em poucas peças e não tiveram continuidade de trabalho. Gasparina participou de uma terceira geração do Grêmio:

Gasparina de Souza Germano (Baturité-CE, 8 de novembro de 1918 – Fortaleza, 1998). Gasparina Germano começou aos cinco anos de idade. Sua primeira aparição foi provavelmente em *O camponês apaixonado*, bailado de Paurillo Barroso, encenado no Teatro José de Alencar a 30 de novembro de 1923. Gasparina venceu a crise da adolescência, na qual talentos infantis são sepultados, e foi atriz adulta de maior projeção ainda. É hoje um nome mitológico. Gasparina foi um raro encontro da beleza e do talento. Mimada, cercada de admiradores, presenteada com joias, verdadeira Prima Donna. Acusaram-na de vaidosa, orgulhosa e puritana. Entre seus primeiros trabalhos, estão: *O Camponês Apaixonado* (Teatro José de Alencar, 1923); Festival de danças, canto e declamação (Majestic Palace, 25 de novembro 1924); *Os Apaches* (Teatro José de Alencar, 10 de outubro 1925). Entrou para a Troupe do Pequeno Edson em 1926 e viaja por todo o interior do Estado e mais Natal, Recife, João Pessoa e Maceió. Em 1927 (janeiro), inicia temporada no Trianon do Rio de Janeiro e no Cineteatro Odeon; depois, no Politeama de São Paulo; em março, ganhou o primeiro prêmio do baile infantil do Teatro República. Já, em 1928, apresenta-se (3 de janeiro) no Teatro José de Alencar: “O Presidente Moreira da Rocha ofertou-lhe dois artísticos anéis de brilhante, tendo o Prefeito Godofredo Maciel presenteado com dois relógios de pulso.” A 15 de fevereiro do mesmo ano, inaugurou o Teatro Glória de Sobral (depois Cineteatro Rangel). Parte então para São Luiz, Caxias, Mossoró e Teresina. Terminando 1928, apresenta (18 de outubro) festival no Teatro José de Alencar. **Entra para o Grêmio Dramático Familiar em 1929, estreando em *Zé Fidélis*, depois em *O Paraíso*.**¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ator de longa carreira fora do Grêmio, Inácio, em 1936, pertenceu à Sociedade de Amadores Teatrais. Em 1939, estava no Centro de Cultura Teatral onde fez *Por causa de Você*, de Silvano Serra. Em 1942, ingressou no Conjunto Teatral Cearense e atuou em *Rancho da serra*. No ano seguinte, estava em *Alvorada*, *O Paraíso*, *O Casamento da Peraldiana*. Interpretou o General Simão, na segunda versão d’*A Valsa Proibida* (1943). Em 1944, voltou com *O Casamento da Peraldiana* e *Trinca de Damas*. *Almas de Aço* (1949), pelo Conjunto Teatral Cearense, foi um de seus últimos trabalhos. Sua última contribuição para o teatro cearense foi em 1966, como assistente de direção d’*O Casamento da Peraldiana* pela Comédia Cearense.

¹⁷⁰ Em 1930, partiu com a Companhia de Raul Roulin para o norte do país. No ano seguinte, estreou *Os Coriscos*, de Carlos Câmara. Em 1933, foi uma das estrelas de *Trinca de Damas*, de Silvano Serra. Atuou em *Tática de Amor* e *O Dia da Felicidade*, em 1934, para o Grupo Teatral Please. Foi a criadora original do papel de *Diana* na peça homônima de William Alcântara. Em 1936, entrou para a Sociedade de Amadores Teatrais, onde fez *Almas de Aço*. Na supermontagem do *Mártir do Gólgota* de 1937, fez o papel de Madalena, e no Centro de Cultura Teatral participou de *Por Causa de Você* (1939), de Silvano Serra. *Miscelânea* é de 1940 (31 de dezembro), no Theatro José de Alencar. N’A

2.17 Ensaios

E o Carlos Câmara ensaiador? Como eram os ensaios no Grêmio? Gracinha Padilha, em sua entrevista¹⁷¹, fala do início com ensaios de leitura e depois no próprio palco do Grêmio. O primeiro aspecto é a orientação dos atores:

GP – Ele dizia: “você responde assim...” dava a entonação. Dava palpite; “você se movimenta assim”.

MCT – E a Diva Câmara, esposa de Carlos Câmara, o que fazia nos espetáculos?

GP – Ela ensaiava o modo de andar, de se vestir, de falar.

MCT – E a Diva Câmara, irmã de Carlos Câmara?

GP – Tocava piano, nos ensaios.¹⁷²

É importante notar o grau de realismo dessas interpretações:

MCT – Em *A Bailarina* e *O Casamento da Peraldiana* havia preocupação em caracterizar o sotaque da região dos Inhamuns?

GP – Havia, mas só os homens. As moças falavam direitinho, como se falava em Fortaleza.

MCT – Esta era uma preocupação de cada ator ou da direção de Carlos Câmara?

GP – O seu Carlos deve ter insinuado qualquer coisa nesse sentido.¹⁷³

Também vale ser destacado aqui o grau de domínio do papel que os atores tinham e sua independência do ponto:

MCT – Havia necessidade premente de ponto para os atores do seu tempo?

GP – **As pessoas não dependiam do ponto.** Sabiam o papel, mas podia haver uma falha, um esquecimento. O Zé Domingos parece

Valsa Proibida (versão 1943) foi Tanara e primeira bailarina. Também em 1943 fez *Vítimas do Destino*, no Teatro Santa Maria, e *Zé Fidélis*, pelo Conjunto Teatral Cearense. Entrou no Núcleo de Cultura Teatral (1944), onde fez nova versão de *Trinca de Damas*. Seus últimos trabalhos conhecidos foram a peça *Ladrão*, dirigida por Esmeraldino Matos (Teatro José de Alencar, 1949) e *Os Dois Sargentos* (1955), pelo Conjunto Teatral Cearense (Círculo de Operários de Maracanaú). Aos 37 anos deixou o teatro que tantas glórias lhe deu. Grifo nosso.

¹⁷¹ GUILHERME, 1985, p. 130.

¹⁷² Idem, 1981a, p. 130.

¹⁷³ GUILHERME, 1981a, p. 131.

que pontava, mas só nos ensaios. O Paulo, meu irmão, que fazia pequenos papéis, também, às vezes era o ponto.¹⁷⁴

Mas este era ainda o tempo do teatro do ponto que demorou a morrer no teatro cearense. Três deles ficaram registrados nas páginas da história: o primeiro foi o ponto do Clube de Diversões Artísticas, que é citado por Edigar de Alencar: “O ponto, ao tempo elemento indispensável no teatro, era o Dr. Artur Amaral de Assis. Os papéis femininos, como era de praxe no amadorismo de então, tinham de caber aos marmanjos, pois mesmo em clube fechado era mortal o preconceito contra o teatro.”¹⁷⁵

O segundo foi mencionado por Adolfo Carneiro: “O ponto era um homenzinho de pouco mais de um metro de altura, a quem, mesmo por isso, chamavam de ‘Mississippi’. Foi o melhor ponto que teve o Ceará. Substituía os pontos das Companhias quando cansadas do estafante serviço de recitar as fabulosas peças encenadas, que se afiguram, ao lado das modernas, o Himalaia em frente ao Morro do Moinho...”¹⁷⁶

José Pamplona e Paulo Padilha também foram pontos no Grêmio, mas o mais pitoresco é o caso de Alberto Menezes, também informado por Adolfo Carneiro:

Alberto Menezes era o ponto. O ponto mais original do mundo: quando esquecia a peça em casa, pontava-a inteira, sem saltar uma palavra. Tinha um desejo louco de representar, mas não dava para a coisa. Foi mais tarde substituído por Josué de Sena, que tinha ótima dicção e recursos de que carece quem assume toda a responsabilidade pelo sucesso de uma representação.¹⁷⁷

Sobre a abordagem dos atores com seus papéis, temos o depoimento de José Domingos que, em um de seus artigos, falou sobre a composição de um de seus personagens:

Quando da montagem de *O Calú*, me foi dado um papel cômico. Tinha apenas três entradas, das quais havia jeito de se escapar de um fiasco. O tipo era intrigante. Daria um doce a quem se saísse

¹⁷⁴ Idem, p. 131.

¹⁷⁵ ALENCAR, 1985, p. 65.

¹⁷⁶ CARNEIRO, 1985, p. 48-49.

¹⁷⁷ CARNEIRO, 1985, p. 52-53.

bem em tal papel¹⁷⁸ ou ao menos que fosse notada a sua presença no palco. Pensei, matutei, estudei e não havia nada, uma saída, não havia uma brecha para escapar de um fracasso. Na véspera da encenação geral da peça eu disse ao Carlos: “Esse tipo não vai aparecer, pois seu papel é além de medíocre. Mas vou fazer sucesso. Vou imitar Carlitos de Charles Chaplin.” Carlos aplaudiu, achou a ideia genial. A plateia via que estava nos sertões do Ceará a exótica figura de Carlitos, com seu passo miudinho, seus pulinhos, sua bengalinha, a indefectível cartola, fuxicando, com sua cara patibular, nos sertões do Ceará. O sucesso foi colossal!¹⁷⁹

É interessante ver, em *Pecados da Mocidade*, a personagem que Carlos Câmara criou com seu alter ego, e que ensaia uma peça de teatro, a qual veremos com mais detalhes no próximo capítulo (3.11).

Um importante contraste entre o teatro profissional do Rio de Janeiro e o teatro amador de Fortaleza era o ritmo de trabalho e o esquema de ensaios, conforme explica Roberto Ruiz¹⁸⁰:

Os artistas eram literalmente sovados em seu trabalho. Obrigatoriamente, os teatros davam seus espetáculos por sessões, o ano todo, e sem folga semanal alguma. A primeira representação era às sete da noite. A segunda às oito e quinze e a terceira e última às dez e meia. Como as mudanças de cartaz eram vertiginosas, raramente uma revista passando de um mês em cartaz, a presença dos elencos nos teatros que ocupavam era constante. As “tabelas” de serviço marcavam: às dez da manhã, ensaio para maestro coristas e coreógrafa/o. As duas da tarde, o chamado “poema” – ou seja, o texto propriamente dito, para os artistas. Às quatro, junção de texto e música. Um breve intervalo para o jantar e pronto: tudo de novo! E isso quando não se fazia urgente, diante de um “porão” inesperado, ensaiar depois da última sessão, madrugada adentro!

Em Fortaleza, não havia espetáculos por sessões e as apresentações eram nos fins de semana, sendo as mudanças de cartaz menos frequentes. Os amadores tinham outras profissões, e só à noite se dedicavam aos ensaios. Esse exercício tinha que ser feito por prazer, e não no estafante esquema da capital federal.

Quanto ao estilo de representação, podemos deduzir que era o mesmo apontado por Neyde Veneziano:

Se a sua construção era em função do espetáculo e do ator, cumpre-nos ressaltar uma certa **liberdade de improvisação e um modo**

¹⁷⁸ Pedro Regalado é o nome da personagem. Na montagem da Comédia Cearense, em 1979, Jota Arraes se saiu bem no papel.

¹⁷⁹ DOMINGOS, 1985, p. 111.

¹⁸⁰ RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988, p. 109.

peculiar de interpretação, hoje reconhecido como o estilo brasileiro de representar. Nada introspectivo, um ator de Teatro de Revista não tinha no seu companheiro de cena o único apoio. Ele o procurava no público. Dialogava com ele. Dominava a técnica da triangulação com naturalidade. Saber dançar, cantar e possuir *tempo de comédia* eram outros requisitos indispensáveis.¹⁸¹

Nos espetáculos, em contato com o diretor e com o público, esses atores experientes e criativos se soltavam totalmente e era no palco que o texto se completava. Atores que quase sabiam o texto de cor, de tanto repetirem, e com o uso do “caco”, não dependiam muito do ponto.

Pobre do comediante que não soubesse improvisar livremente, emprestando a sua imaginação verbal a textos frequentemente inferiores. O “caco”, as frases enxertadas com maior ou menor habilidade, não surpreendiam e não chocavam ninguém, uma vez que faziam parte das regras do jogo, sendo bem recebidos tanto pelo autor, que ficava feliz com o enriquecimento de sua peça, quanto pelos espectadores.¹⁸²

Mais do que contracenar com o colega de cena, os atores atuavam em função do público, representando em função dele, e a ele se dirigindo diretamente, como se fosse mais um ator além da cena, sem noção alguma de obedecer a famosa “quarta parede”. Essa intimidade com a representação cheia de improvisos explica, em parte, a preferência do público pelos espetáculos do Grêmio em detrimento dos filmes no Cine Majestic.

2.18 Cenários e figurinos

Qual a qualidade dos espetáculos do Grêmio Dramático Familiar, afora os méritos de Carlos Câmara como escritor? O Grêmio fazia um teatro pré-stanislaviskiano, com uso do ponto (que possibilitava rápidas e superficiais montagens), sendo muito pouco o tempo de ensaios. Sabe-se, pela entrevista de Carlos Câmara, que *Os Piratas* teve 20 dias de ensaios, o que é pouco para uma peça musical, inédita, mesmo com toda a experiência dos principais intérpretes do

¹⁸¹ VENEZIANO, 1991, p. 184. Grifo nosso.

¹⁸² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, p. 18.

Grêmio, que já tinham experiência anterior. Era a antiga escola de representar, estereotipada, dando margem, no caso do Grêmio, a cacoc e improvisações, tendendo para o picaresco.

Os cenários eram de papel de embalagem de cimento (grandes painéis pintados em perspectiva) e provavelmente usados em várias montagens (assim, uma sala de estar servia para toda peça que tivesse esse ambiente). Gerson Faria, o cenógrafo e na verdade também cenotécnico, executava com mestria as pinturas com o auxílio de José Pamplona. Sua pintura devia ser de primeira qualidade.

Gerson Faria (1898-?), cearense de Fortaleza, foi cenógrafo e pintor. Estudou no Partenon Cearense, colaborou na imprensa (*O Nordeste, Correio do Ceará, Gazeta de Notícias*), publicou livros, entre eles *Dicionários de Termos Técnicos de Pintura, Os Novos Reinos da Pintura na França e As Mais Célebres Catedrais da França*. Entrou para o Grêmio Dramático Familiar em 1918, e ficaram famosos seus cenários para *Alvorada e Pecados da Mocidade*. Recebeu a medalha de ouro ABC du Desin, de Paris, em 1923.

A iluminação deveria ser mais simples ainda. Gracinha Padilha, em depoimento a Ricardo Guilherme¹⁸³, fala que não havia iluminação com refletores, ou efeito de luzes especiais. Mesmo assim, se tornou célebre o amanhecer da peça *Alvorada*.

Quanto aos figurinos, deveriam ser de bom gosto e adequados às personagens, orientados por Diva Pamplona Câmara, esposa do dramaturgo, e Diva Torres Câmara, irmã dele:

A esposa de Carlos Câmara, grande animadora de seu teatro, emprestava valioso e incansável concurso para o brilhantismo das encenações, ensaiando as amadoras, ensinando-as a cantar e bailar, corrigindo os defeitos, copiando “toilettes”, num serviço estafante, que sempre fazia sorridente e feliz.¹⁸⁴

Ainda em seu depoimento, Gracinha Padilha fala das montagens modernas de Carlos Câmara, que não viu, mas: “a Djanira Coelho¹⁸⁵ assistiu e me contou que nem se comparava com o nosso tempo. Para ela foi uma decepção.” Saudosismo à

¹⁸³ *O Povo*, 8 dez. 1981.

¹⁸⁴ CARNEIRO, 1985, p. 57-58.

¹⁸⁵ Djanira Coelho, também atriz do Grêmio Dramático Familiar.

parte, excetuando-se o valor do espetáculo, B. de Paiva acha que Carlos Câmara “resiste ao impacto de uma *mise-en-scène* atual.”¹⁸⁶

Visto sob a ótica de um contemporâneo, assim eram os espetáculos de Carlos Câmara:

A afinação de conjunto do corpo cênico foi o que fez o milagre de tornar indelével o teatro-familiar de Carlos Câmara. Ele tudo fazia para agradar não só aos seus amadores como ao público. Para aqueles, criava tipos especiais; cada novo amador que se apresentasse fazia estudo acurado de sua capacidade, nisto alcançando a criação de um novo personagem. [...] Carlos Câmara preocupava-se principalmente com o público. Tudo fazia para que as representações de suas peças fossem motivo de deleite para a assistência. Chegava mesmo a contemporizar com as pilhérias criadas pelos amadores, para que os espectadores pudessem desopilar à vontade. **No Grêmio, quase se conheceu a glória.** Seus espetáculos conseguiram **arrastar para o teatrinho incômodo**, no bairro de Joaquim Távora, **um público seleta**, que se agachava para passar na pequena e estreita porta, indo até o fundo do quintal, onde estava armado o palco. O Grêmio foi uma prova frisante de quanto pode uma instituição organizada sob segura direção e orientação no interesse de bem servir ao público.¹⁸⁷

Os espetáculos do Grêmio pareciam ser mais um teatro para ser ouvido do que visto. O espectador antigamente dizia “ouvir uma peça” e não “ver uma peça”. O elemento auditivo era bem mais forte e com maior apelo que o visual, com cenários repetidos e reaproveitados, com uma luz geral e branca, e assim por diante. “**Ouvir uma peça**” era uma expressão corrente, que hoje corresponde a “ver uma peça”. Ambas querem dizer a mesma coisa: assistir a uma peça. Tal expressão foi usada mesmo por Arthur Azevedo, como a seguir:

Se o fluminense prefere assistir a representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir **ouvir** um drama ou uma comédia, é porque naqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor ideia dos personagens nem dos sentimentos que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em cena.¹⁸⁸

¹⁸⁶ PAIVA, 1966, p. 17.

¹⁸⁷ CARNEIRO, Adolfo. *Gazeta de Notícias*, 13 ago. 1943b, grifo nosso.

¹⁸⁸ AZEVEDO, Arthur, 1894 apud MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 70, grifo nosso.

2.19 Músicas

A parte musical das peças de Carlos Câmara merecia um estudo específico, mas quase tudo já se perdeu. Embora muitas músicas fossem compiladas, usando uma nova letra para canções popularmente conhecidas, havia criações originais de Silva Novo, Mozart Donizetti, Atháide Cavalcante e Diva Torres Câmara, sua irmã. Sem as partituras preservadas, as poucas canções que sobrevivem na tradição oral irão fatalmente se perder.

As músicas escolhidas para as suas burletas passavam pelo cadinho espiritual de sua esposa e de sua cunhada, musicistas de afinado gosto. Os versos das coplas eram feitos e refeitos ao pé do piano. Somente sua senhora e os íntimos conheciam os borrões de uma peça em gestação, da qual só tinham conhecimentos os amadores quando ela estava pronta para encenar. À simples leitura, ouvida entre gargalhadas, todos sabiam os papéis.¹⁸⁹

Nossa pesquisa identificou a autoria das composições das peças, conforme **Quadro 4** abaixo:

Quadro 4 – Texto e compositores

Peças	Música/Composição
<i>A Bailarina</i>	Diva Câmara
<i>O Casamento da Peraldiana</i>	Silva Novo
<i>Zé Fidélis</i>	Silva Novo e Diva Câmara
<i>O Calú</i>	Silva Novo e Diva Câmara
<i>Alvorada</i>	Silva Novo e Mozart Donizetti
<i>Os Piratas</i>	Silva Novo e Atháide Cavalcante
<i>Pecados da Mocidade</i>	Silva Novo
<i>O Paraíso</i>	Silva Novo
<i>Os Coriscos</i>	Silva Novo

Fonte: Elaboração própria.

Os principais compositores foram Silva Novo e Diva Câmara. Silva Novo (Euclides Silva Novo, Santana de Ipanema-AL, 15 de agosto de 1889 – Rio de Janeiro-RJ, 1º de março de 1970):

Quando seu pai morreu (Antônio Silva Novo), Euclides ficou com apenas dois anos de idade. Sua mãe (Tereza Maria da Conceição) vai então para Bom Conselho, em Pernambuco, com os dois filhos, Euclides e Maria Esterfânia da Conceição. Em 1899 morre dona

¹⁸⁹ CARNEIRO, 1985, p. 58.

Tereza, ficando órfãos os dois irmãos, que passaram à tutela de um alfaiate e músico natural de Floresta, Pernambuco.¹⁹⁰

É o que nos informa o musicólogo Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo) em *O Povo*, 1º de março de 1981, e prossegue:

Passou então a aprender os ofícios de músico e alfaiate, dedicando-se muito mais à música, tanto que no ano seguinte já surgia sua primeira composição. Serviu no 33º Batalhão de Caçadores em Maceió, sendo transferido pra o II Regimento de Infantaria em Deodoro, Rio. Em 1909, é primeiro sargento e Mestre da Banda de Realengo. “Em abril de 1919, o maestro Euclides Silva Novo é nomeado Mestre de Música do Colégio Militar do Ceará, onde atua com brilhantismo até 1938. É então convidado pelo maestro Henrique Jorge para fundarem a Escola de Música Alberto Nepomuceno, onde passa a lecionar teoria e solfejo e vários instrumentos de sopro, paralelamente, ensinava música e canto orfeônico em vários estabelecimentos de Fortaleza. Em 1920 casou-se com Maria Teixeira, de Itapipoca, tendo nascido do casal oito filhos: Viçoso, Euclides, Teresinha, José, Mário, Margarida, Ismênia e Maria de Lourdes. Em 1928 foi convidado para lecionar na recém-inaugurada Escola de Música Carlos Gomes, pelo seu diretor Edgar Nunes Freire [...] com a inauguração da Ceará Rádio Clube, dos irmãos Dummar, em **1935**, Silva Novo é convidado para dirigi-la artisticamente. Em 1942 vamos encontrar Silva Novo no Rio de Janeiro, dirigindo a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Em 1943 passa a residir em Niterói, onde passa a lecionar em vários estabelecimentos de ensino.¹⁹¹

Nossa pesquisa encontrou algumas referências quanto ao uso de orquestra durante o espetáculo, ou uso somente de piano, mas nada sobre seu tamanho e onde se localizava, se nos bastidores ou em frente ao palco – o que é mais provável. Athayde Cavalcante foi o pianista do Grêmio durante toda sua existência, mostrando-se sempre um trabalhador anônimo, vigoroso batalhador que não visava êxitos. Silva Novo, por seu turno, emprestou valiosa colaboração. Enfim, o Grêmio contou com o concurso espontâneo de artistas, comediógrafos, compositores, musicistas, cenógrafos e bons amadores, pois de tudo isso carece a complexa arte do teatro.

Não encontramos nada com referência à coreografia de números musicais. Diva Câmara ensinava a cantar, mas quem ensinava a dançar? E dançavam? Provavelmente uma coreografia simples, nada de números de dança mais

¹⁹⁰ *O Povo*, 8 dez. 1981.

¹⁹¹ NIREZ, *O Povo*, 1º mar. 1981, grifo nosso. A Ceará Rádio Clube foi inaugurada em 30 de maio de 1931, segundo outras fontes.

complexos. Mesmo no teatro profissional do Rio de Janeiro, nos espetáculos de teatro de revistas, a coreografia só ganhou qualidade com a vinda da Companhia Bataclan, em 1922, como comprova a nota de Salvyano Cavalcante de Paiva:

Ao impacto do confronto com as *troupes* francesas e espanholas, revidaram os brasileiros; e, com intuição e força de vontade, a revista progrediu como nunca. O impulso começou com a vinda ao Rio de Janeiro, justamente em 1922, da companhia de revistas Bataclan, de Paris, dirigida por Madame Rasimi. Despertaram interesse, surpresa e sensação a saúde e a marcação das coristas, de corpo escultural [...] a consequência mais imediata foi a supressão das meias e das grosseiras roupas de malhas das coristas. [...] e a introdução de **uma coreografia consciente nos números de dança coletiva, até então executados na base do improvisado.**¹⁹²

Entretanto, com referência à estreia do Grêmio em 1918, consta que “O Grêmio apresentou-se, pela primeira vez, em público a 15 de agosto de 1918 com números variados, com Frutuoso Alexandrino e Isabel dos Santos, entre os quais trechos de *Os Sinos de Corneville*. **A orquestra era composta por alguns integrantes da Banda Militar.**”¹⁹³

Dos estudos que enfocam Carlos Câmara, o de Caio Quinderé é o que dá maior atenção à parte musical do seu teatro:

Pode-se realmente dizer que a música tem uma função essencial no teatro produzido por Carlos Câmara. Uma música que a memória auditiva também registrou na época, mas foi sendo esquecida de geração em geração. Apesar dos esforços de J. Cabral, com sua Troupe Santa Maria, que depois passou a se chamar-se Conjunto Teatral Cearense (1933-1972), remontando diversos textos de Câmara, após a morte do comediógrafo em março de 1930. Em 1944, ainda por iniciativa de José Cabral, fundou-se o Grêmio Dramático Carlos Câmara, mas, mesmo assim, as melodias e os *andamentos* originais foram alvos de alterações. **Pouco a pouco as partituras originais compostas na ocasião da estreia de cada peça foram se perdendo no tempo**, ficando difícil, porém necessária, a pesquisa com esse direcionamento. Não se sabe ainda, quem guardou as partes musicais originais. E as letras? Essas sim, foram publicadas juntamente com o restante dos textos dramáticos de Câmara. Prova disso é que, vinte e sete anos depois da morte do escritor, a companhia Comédia Cearense montou *O casamento da Peraldiana*, no Teatro José de Alencar, sob a encenação de B. de Paiva, mas as músicas originais de Euclides

¹⁹² PAIVA, 1991, p. 218, grifo nosso.

¹⁹³ COSTA, 1972, p. 97, grifo nosso.

Silva Novo e Mozart Donizetti foram refeitas por arranjos do maestro Orlando Leite e orquestração e regência de Cleóbulo Maia.¹⁹⁴

O descaso com as partituras não era exclusividade do teatro cearense, nem das obras de Carlos Câmara. Como assinalou João Ramos Tinhorão, era o que acontecia em âmbito nacional, até com o profissional de teatro de revista:

[...] como a pressa se aliava à incúria e ao desleixo, a maioria dessas partituras que hoje poderiam fornecer um painel da evolução do *music-hall* brasileiro não existe mais, a não ser nos poucos casos em que o excepcional agrado de certos números e o sucesso de certas revistas interessou alguma das casas de música da época na edição das canções.¹⁹⁵

As montagens modernas de Carlos Câmara tiveram que apelar para novas composições musicais. “Na remontagem de *Calú*, em 1979, foram compostas melodias novas para as letras de Carlos Câmara, porque não havia mais as partituras originais”, informa Caio Quinderé, esclarecendo ainda que:

O teatrólogo Haroldo Serra, também produtor na época, fez esforços, inclusive entrevistando o ator Abel Teixeira, para rever na memória as músicas originais da peça, mas não obteve sucesso na sua iniciativa. Assim o jeito foi o compositor Luiz Assunção criar as melodias para a peça teatral.¹⁹⁶

Do mesmo modo, a montagem de *A Bailarina*, pelo Grupo Balaio em 1996, teve músicas compostas por César Ferreira, que tem ainda músicas recriadas para *Os Piratas*, em fase de pré-produção, com estreia prevista para maio de 2014.

2.20 O Grêmio e seu público

Que tipo de público tinha o teatro de Fortaleza em 1918, quando surgiu o Grêmio Dramático? Edigar de Alencar, comentando o fracasso de um espetáculo, informa-nos que:

Por volta de 1918 foi representado no Teatro José de Alencar por um grupo de amadores o drama com tinturas de mágica – *A Invasão da*

¹⁹⁴ QUINDERÉ, 2008, p. 23-24, grifo nosso.

¹⁹⁵ TINHORÃO, Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 67.

¹⁹⁶ QUINDERÉ, 2008, p. 24.

Bélgica – de Carlos Severo. Um fracasso. O espetáculo patriótico não sendo muito bem realizado resulta sempre em desastre, não se salvando as intenções. Com uma **plateia como a cearense, muito pilhérica e nem sempre bem comportada**, dificilmente a representação medíocre transcorre com calma.¹⁹⁷

Os jornais da época de Carlos Câmara no teatro (1919 a 1939) aludem à plateia do Grêmio Dramático Familiar sob dois aspectos: o quantitativo e o dito qualitativo. A expressão “a casa esteve à cunha”, figura tão frequente nos não menos frequentes comentários sobre as burletas de Carlos Câmara quanto à ressalva do caráter familiar e seletivo do público¹⁹⁸.

Adolfo Carneiro testemunhou que:

No Grêmio, quase se conheceu a glória. Seus espetáculos conseguiram arrastar para o teatrinho incômodo, no bairro de Joaquim Távora, um público seletivo, que se agachava para passar na pequena e estreita porta, indo até o fundo do quintal, onde estava armado o palco.¹⁹⁹

E acrescenta que “Toda Fortaleza, representada por todas as classes sociais, assistiu ali às peças de Carlos Câmara. Toda gente assobiava as suas músicas, cantava as coplas e repetia as finíssimas pilhérias e anedotas admiravelmente encaixadas no enredo das peças”, e para finalizar:

Via-se, nas noites de espetáculo, **dezenas de automóveis nas portas do acanhado teatro.** Seus proprietários, ao saírem após terminada a função, o fígado desopilado pelas espontâneas gargalhadas, chegavam-se ao José Pamplona e recomendavam-lhe, encarecidamente, reservar suas cadeiras para o próximo festival. O Grêmio foi uma prova frisante de quanto pode **uma instituição organizada** sob segura direção e orientada no interesse de bem servir ao público.²⁰⁰

O público do Grêmio era composto de todas as classes sociais. Do mais humilde à autoridade máxima do Estado, o governador. Como o terreno do teatrinho era (inicialmente) de terra batida, “A cadeira do governador J. Tomé de Sabóia enterrava-se tanto na areia que precisava o povo ir ajudar a retirá-la.”²⁰¹

¹⁹⁷ ALENCAR, 1985, p. 73-74.

¹⁹⁸ GUILHERME, 1981b.

¹⁹⁹ CARNEIRO, 1985, p. 58, grifo nosso.

²⁰⁰ Ibidem, p. 59, grifo nosso.

²⁰¹ PAIVA, 1966, p. 16-17.

Mas se a longo prazo venceu a corrente que empregava o teatro paroquial, o teatro musical não morreu totalmente. O sucessor de Carlos Câmara, no gênero e seu continuador no Grêmio, foi Silvano Serra que depois se firmaria na comédia de costumes. Para Adolfo Carneiro:

Silvano Serra escreveu *Trinca de Damas* e *Tudo na Sombra*, ambas musicadas pelo inspirado compositor conterrâneo que foi Paulo Neves. A primeira, uma burleta fina, leve, bem urdida, desopilante, de difícil montagem, um primor de diálogo com um desfecho encantador, não alcançou meia dúzia de representações. A segunda também não alcançou o sucesso que merecia, por ser uma magnífica comédia, delicada, que poderia figurar no repertório de qualquer grande companhia.²⁰²

E aponta as causas:

O público estava viciado com as pilhérias de Carlos Câmara, encantado com seu humorismo, embasbacado com os seus coronéis, docemente embalados pelas canções de seus galãs. Os amadores viviam perfeitamente identificados com a escola de teatro criada pelo seu comediógrafo. Sim, porque Carlos Câmara criou uma “nova ordem” em teatro, desconhecida de todos e em tudo: melodia e humorismo, um misto de revista e drama, que soube explorar com argúcia. E esta “nova ordem” domina ainda em nossos dias, porque não possuímos um autor mais profundo do que o saudoso burletista, alguém que, com inteligência, urdisse as tramas admiráveis, os enredos interessantíssimos e purezas sociais que caracterizariam o teatro moderno.²⁰³

Esse público, totalmente heterogêneo, é que fez o Grêmio apresentar e remontar os mesmos textos, despertando, em nós, a curiosidade para saber o total de récitas, numa época em que não era hábito esse tipo de registro.

B. de Paiva calcula em cerca de 400 o número de récitas de todas as peças de Carlos Câmara pelo Grêmio Dramático Familiar. Provavelmente o número é subestimado. O Grêmio durou 21 anos, estreando em agosto de 1918 e encerrando suas atividades em abril de 1939, tendo uma fase de temporada fraca (janeiro 1924 a junho 1925), portanto, uns 236 meses. Como dava espetáculos, normalmente e com certa regularidade nos fins de semana (sábados e/ou domingos), e cada mês tem, em geral, 4 fins de semana, chegamos a 944, que deve ser uma estimativa mais aproximada, embora para cima. Como deveria haver algum tipo de intervalo,

²⁰² CARNEIRO, 1985, p. 60.

²⁰³ Ibidem, p. 60, grifo nosso.

acreditarmos que 800 seria o número de récitas mais provável, mas estamos no terreno da especulação.

O repórter que o entrevistou em 1923, escreveu que “Carlos Câmara é um esforçado escritor de teatro, já tendo meia dúzia de apreciadas *vaudevilles* com mais de **30 encenações** cada uma: *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*, *Zé Fidélis*, *Calú*, *Alvorada* e, por último, *Os Piratas*.”²⁰⁴ Isso para suas cinco primeiras peças.

Adolfo Carneiro em 1943, historiando a atividade do Grêmio, escreveu:

“O Grêmio montou peças de diversos autores, escritas para seus amadores, nenhuma logrando o sucesso das burletas de Carlos Câmara, pois estas eram buriladas pelo espírito arguto de seu autor, inegavelmente o único comediógrafo que gozou, no Ceará, o prazer espiritual de ver suas produções alcançarem, sem esforço, perto de **cinquenta representações cada uma**.”²⁰⁵

Isso para uma cidade de 100 mil habitantes.

²⁰⁴ CÂMARA, Carlos. Inquérito literário. *O Nordeste*, Fortaleza, 11 maio, 1923.

²⁰⁵ CARNEIRO, 1985, p. 60.

3 UM TEATRO FALADO EM BRASILEIRO

*A verdade é que nem sempre os autores sabem reconhecer as suas obras-primas. Sobretudo quando estas lhe brotam da imaginação sem qualquer esforço, com a espontaneidade e a naturalidade dos organismos vivos.*²⁰⁶

Assim Renato Viana avaliou a obra dramática de Carlos Câmara, no *Almanaque do Ceará*, de 1922:

Depois que me meti em teatro, e que escrevi peças, e que discuti teatro no Brasil, é a primeira vez que sinto as emoções de um teatro brasileiro, escrito por brasileiro, representado por brasileiro e falado em brasileiro. Falado em brasileiro! Que deliciosa surpresa para um escritor brasileiro!

Que tipo de teatro era esse, quais suas características, o que lhe é peculiar? É o que veremos neste capítulo.

Não seria incorreto dizer que Carlos Câmara foi a maior figura da história do teatro cearense de todos os tempos. Toda afirmação desse tipo parece precipitada ou leviana, levando-se em conta as diferenças de geração, o momento histórico, e os diversos ramos da atividade teatral, que não inclui somente a dramaturgia, mas a cenografia, a direção, a interpretação, entre outras, que, pela efemeridade do espetáculo, não podem ser devidamente julgadas pela posteridade, ficando assim o texto e os dramaturgos como grande referencial para julgamento da história. É uma distorção, mas é assim que tem acontecido. Levando isso em conta, Carlos Câmara seria realmente o nome que parece sintetizar todo o teatro que se fez no Ceará, *mutatis mutandis* cuja importância, digamos, é de um Shakespeare, no contexto cearense, já que o dramaturgo inglês no imaginário popular é o maior teatrólogo do mundo.

Feita esta ressalva, é bom dizer que Carlos Câmara também atuou como ensaiador, produtor, não sendo aquele intelectual distante que escreve para o palco,

²⁰⁶ PRADO, Décio de Almeida. Posfácio. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

longe do convívio dos ensaios e do calor do fazer teatral. Sua importância vem não somente de seus textos, mas de sua atuação no seu Grêmio Dramático Familiar, um grupo com 21 anos de atuação, o qual a cidade abraçou e que construiu seu teatro com dinheiro oriundo principalmente da bilheteria.

3.1 O senhor da cena

Uma intrigante questão que se coloca com relação a Carlos Câmara não é de sua importância para o teatro cearense, mas até que ponto ele era consciente dela, ou melhor, quais suas ambições artísticas. O próprio Carlos Câmara confessa não ter veleidades literárias, o que parece realmente sincero de sua parte, comprovado ao longo de sua carreira:

Nunca tive veleidades literárias. Escrevi *A Bailarina*, a minha peça de estreia em 1919, despreocupadamente, sem prever o êxito que ela realmente obteve. A criação foi meramente fortuita. Fi-la a pedido de rapazes do “Grêmio”.²⁰⁷

A necessidade que o Grêmio tinha de textos fez surgir o dramaturgo onde já havia o poeta, o cronista e o jornalista que, como Alencar e Azevedo, divulgava o teatro na imprensa, em sua coluna “Entrelinhas”. É possível que essa dificuldade do Grêmio de encontrar textos fosse apenas momentânea, já que eles existiam e havia outras pessoas na cidade que escreviam teatro. Com o sucesso é que o Grêmio se fixou em Carlos Câmara. “Os rapazes do Grêmio” tinham também outros motivos para preferirem Carlos Câmara. É que ele escrevia especialmente para eles, com esse elenco em mente, papéis sob medida e de acordo com o potencial de cada um. Com ele, é que faziam sucesso. A qualidade do elenco era, como vimos, um dos três principais pilares de sustentação do Grêmio. Assim, em uma entrevista, Carlos Câmara reconhece: “Pouca ou nenhuma dificuldade tenho encontrado para fazer interpretar as minhas peças. [...] procuro, na distribuição dos papéis, aliar as personagens ao gênero e tendência de cada um.”²⁰⁸

²⁰⁷ INQUÉRITO Literário. *O Nordeste*, Fortaleza, 11 maio 1923, p. 1.

²⁰⁸ CÂMARA, 1935.

E já que escrevia para um elenco certo, nada mais fácil (e de acordo com o gênero) do que buscar tipos na vida real e transportá-los para a cena, como fez seu mestre Arthur Azevedo. Assim, as burletas de Carlos Câmara estão cheias dos “tipos” de Fortaleza dos anos 1920, nem sempre “habilmente disfarçados”, o que deve ter aumentado a comicidade dos espetáculos para a plateia de então que os identificava e hoje nos deixa curiosos para saber quem eram as figuras retratadas. Uma delas foi seu sobrinho, Dom Helder Câmara, que figura em *Casamento da Peraldiana*, no papel de Cazuzinha, menino que não quer ir para o seminário. Também outras figuras são caricaturas, como o poeta afetado Candoquinha, da mesma peça, e a viúva Massu, de *O Calú*, tipos impagáveis.

Carlos Câmara considerava Arthur Azevedo como seu modelo, no seu dizer “o maior vulto, por ter sido o mais fino observador dos homens e coisas do nosso país.”²⁰⁹

Mas foi o Arthur Azevedo de *A Capital Federal* e não, o de *O Dote* que Carlos Câmara seguiu as pegadas. Isso porque “o gênero de minha predileção é a alta comédia; mas esta, por mais bem arquitetada que seja, não logrará tão cedo, infelizmente, em parte alguma do Brasil, o elevado número de representações que as peças do gênero ligeiro hão conseguido.”²¹⁰

Assim nasceu (melhor dizendo, se firmou) a burleta cearense que, para alguns, foi o começo da decadência. Essa mesma argumentação se usava no Rio de Janeiro contra Arthur Azevedo.

3.2 O verdadeiro modelo: Carlos Severo ?

Embora não confesse, admitindo admirar Arthur Azevedo e Renato Viana, Carlos Câmara teve um antecessor óbvio na burleta e no tipo de humor típico do teatro cearense. Para Adolfo Carneiro²¹¹, a decadência começou com Carlos Severo (1863-1926). Assim, repete-se, em âmbito local, a cantilena da decadência do teatro brasileiro depois do teatro realista:

²⁰⁹ CÂMARA, 1923, p. 1.

²¹⁰ Ibidem, p. 1.

²¹¹ CARNEIRO, Adolfo. *Gazeta de Notícias*, 12 de fevereiro de 1943a.

A história da decadência do nosso teatro merecia um estudo acurado [...]. A influência e a camaradagem de Carlos Severo degeneraram o nosso teatro dramático para a burleta. Abandonando o drama tão alvissareiramente começado, os conjuntos existentes montaram as suas comédias que se eram jogadas de pilhérias finas e chalaças, tinham pouco teatro, embora não totalmente desprovidas de técnica.²¹²

De Carlos Severo, cuja obra dramática se perdeu, resta somente a descrição de seus enredos. Por suas características, e principalmente pelo modelo que Câmara copiou ao sequenciar *A Bailarina* (1919) e *O Casamento da Peraldiana* (1919), foi do mesmo modo que Severo havia feito com *A Chegada do General* (1914) e *O Casamento da Moqueca* (1914). Portanto, havia antecedentes no teatro cearense desse formato.

Como seria o teatro de Carlos Severo? José Domingos, seu contemporâneo e um dos seus intérpretes, escreveu:

Nada existe na literatura teatral que se compare ao teatro de Carlos Severo. Os motivos, o estilo, o linguajar, tudo dele não tem similares. Como fino observador, colheu os temas, os tipos, no meio em que viveu. *A Chegada do General* é sátira perfeita aos costumes dos sertões nordestinos, onde filósofos e críticos teriam muito que observar.²¹³

Carlos Severo estreou com *Os Dois Irmãos, vaudeville*, 2 atos em 1899, pelo Grêmio Taliense de Amadores. O restante de sua obra é composta por *Casamento no Matadouro* (1903), *O Tio Padre* (1903), *A Chegada do General* (1914), *O Casamento da Moqueca* (1914), *Os Mata Mosquitos* (1914), *As Vaias* (1914), *Hotel do Salvador* (1918), *A Invasão da Bélgica* (1918), *São João na Roça* (1923), *Macaquinho tá no Oco* (1924) e *O Mestre Paulo* (1924). De seus textos restam somente comentários de que podemos deduzir como provavelmente eles seriam. Portanto, a hipótese de que Câmara o tomou como modelo é somente uma forte suposição. Existem fortes indícios para tanto, começando pelo gênero adotado pelos dois, pelo uso das peças em sequência, pelo uso do ator em travesti, pelos comentários de Adolfo Carneiro e José Domingos que vimos neste tópico.

Sobre *Casamento no Matadouro*, Adolfo Carneiro relatou que, no terceiro ato, realiza-se o casamento e o sereno aparteia os recitativos dos convidados,

²¹² CARNEIRO, 1985, p. 55-56.

²¹³ DOMINGOS, 1985, p. 101-102.

degenerando num forrobodó louco, apanhando até o delegado. Consequentemente, o delegado de polícia de Fortaleza resolveu proibir a segunda encenação da peça, porque ridicularizava o “princípio da autoridade”. Os jornais aproveitaram, glosaram e exploraram o assunto e, com a publicidade, despertou no público o desejo de ver o espetáculo.

Os cadetes resolveram garantir os espetáculos e a peça ficou no cartaz por muito tempo, não permitindo os cadetes a entrada de soldados no recinto do teatro, razão por que, nas noites de representação, havia, infalivelmente, motivos glosados em jocosos motes e sátiras, pelos poetas facetos, nas colunas dos jornais críticos, copiosos naqueles bons tempos.²¹⁴

Sobre a duologia *A Chegada do General* e *O Casamento da Moqueca*, talvez seu mais importante trabalho, registrou Adolfo Carneiro:

Carlos Severo, o mais profundo psicólogo daquela época, atraído pelos sucessos dos Admiradores [de Talma], escreveu para eles a interessante comédia *A Chegada do General*. Para montagem de sua jocosa e espirituosa peça, houve um impasse insuperável: o papel da ingênua. Personagem cômico que a única amadora de que dispunha o Grupo nem de longe faria²¹⁵. Moqueca – a mulatinha sertaneja – foi vivida por José Domingos em magnífico travesti. Ele foi a personagem, por muito tempo, n’*A Chegada do General* e no *Casamento da Moqueca*²¹⁶.

Sobre *As Vaías*, também sabemos muito pouco, somente que ela “apresenta aspectos primorosos dos tempos inefáveis do Cel. Franco Rabelo.”²¹⁷

Sobre *Hotel do Salvador*, sabemos um pouco mais, com Adolfo Carneiro e José Domingos:

- (1) *Hotel do Salvador* é um estudo profundo em uma sátira mordaz.
- (2) Na sua peça *Hotel do Salvador* há um hóspede, que diz ter andado por muitos países da Europa. Em conversa com duas namoradas, pasmadas de ouvir o poliglota, uma lhe pergunta: - E na Rússia? Como falam os russos? – Ora. É muito fácil. É assim:

²¹⁴ CARNEIRO, 1985, p. 51.

²¹⁵ Sinhá Medeiros, como informa Edigar de Alencar.

²¹⁶ Ibidem, p. 54.

²¹⁷ Ibidem, p. 54. Franco Rabelo (1851-1940) foi governador do Ceará de 1912 a 1914, sucedendo a Nogueira Acioly. Foi opositor do Padre Cícero, dando origem ao conflito chamado de “sedição de Juazeiro”.

Josuoof, o anguoff estrioff no canoff estrafoff tudof. De pilhérias assim era o teatro de Carlos Severo.²¹⁸

Já sobre *A Invasão da Bélgica*, Edigar de Alencar afirma que, por volta de 1918, foi representado no Teatro José de Alencar por um grupo de amadores o drama com tinturas de mágica – *A Invasão da Bélgica* – de Carlos Severo. Um fracasso. Na opinião de Edigar de Alencar, (já assinalamos, mas não custa repetir), o espetáculo patriótico, não sendo muito bem realizado, resulta sempre em desastre, não se salvando as intenções. Com uma “**plateia como a cearense, muito pilhérica e nem sempre bem comportada**, dificilmente a representação medíocre transcorre com calma.”²¹⁹ E aqui vale chamar a atenção para essa característica da plateia cearense, “muito pilhérica e nem sempre bem comportada”.

O drama histórico não se adequava ao temperamento artístico de Carlos Severo, ao que Edigar de Alencar esclarece:

Na peça patriótica de Carlos Severo, o amador Joaquim Catunda, proprietário de uma sapataria na Rua 24 de Janeiro, antes Municipal e hoje Guilherme Rocha, e muito devotado ao teatro, tendo figurado em vários conjuntos amadorísticos, era o Kaiser, que de capacete e de bigodes pontiagudos para o alto, era seduzido por Satanás e se despencava num alçapão, em momento de muita ênfase, desaparecendo do palco. Provocou risadas. Evidentemente o teatrólogo Carlos Severo, com seu espírito satírico e pilhérico, não afinava com o gênero. Quis aproveitar a euforia cívica que o fim da Grande Guerra despertava no povo. Talvez tenha sido *A Invasão da Bélgica*, escrita por encomenda, o pior trabalho teatral do Carlos Severo.²²⁰

Sobre *O Mestre Paulo*, o depoimento é de José Domingos sobre a gênese e destino do texto:

Quando foi exibido no Cine Rio Branco e no Cine Mesiano o filme seriado *A Herança Fatal*, Carlos Severo entusiasmou-se tanto com a novidade que escreveu um argumento para uma fita em série. O objetivo era vendê-lo aos americanos. O título seria *O Mestre Paulo*. Em toda folga que eu tinha, ia procurá-lo, no seu quarto, na Travessa São Bernardo, onde ele morava, para ouvir a leitura do que houvesse escrito. Encontrava-o quase sempre ébrio. Já estavam escritas, em papel almaço, com suas grandes letras, muitas folhas. Era a história de um pobre rapaz que se apaixonara por uma jovem, também

²¹⁸ DOMINGOS, 1985, p. 102.

²¹⁹ ALENCAR, 1980, p. 74.

²²⁰ ALENCAR, 1985, p. 73-74.

pobre. Por força dessa paixão, o Paulo deixa a vida airada e vai trabalhar numa oficina de material elétrico, onde, por seu trabalho, conquistou fama. Com um invento, enriquece e vai para o Rio de Janeiro, desfruta a sociedade, ridicularizando-a.²²¹

José Domingos prossegue em sua nota, assinalando o descaso que, muitas vezes, atinge os autores de teatro, principalmente no amadorismo:

O trabalho já enchia cerca de 150 folhas, quando, uma noite, bem calibrado, Carlos Severo vai dormir. Quando chega ao quarto escuro, atrapalhado, risca o único fósforo para acender a lamparina. O fósforo se apagava, ele pega os papéis que estavam na mesa e encontra na parede, num canto, a lamparina e a acende. Os papéis queimados eram os originais de *O Mestre Paulo*, que se evaporaram. Só a muito custo e a pedidos ele resolveu reescrever o mesmo trabalho. Fez uma alta comédia, musicada, com o mesmo título. A peça foi montada muito tempo depois de sua morte e teve ruidoso sucesso²²². A música do embalo de *O Mestre Paulo* numa rede é deliciosa e harmônica. É deliciosa e originalíssima, tocada ao piano.²²³

Adolfo Carneiro finaliza a avaliação sobre a atuação do autor:

Carlos Severo foi escritor, pintor, pianista, compositor, comediógrafo e inspirado poeta, principalmente na poesia burlesca. Viveu observando e estudando os homens e os costumes sociais de seu tempo, catando ridículos para focalizá-los sob um ponto de vista todo seu e que muito agradava à plateia. Hoje, teria as mãos cheias para escrever peças picarescas. Muitas lágrimas provocaria, sem dúvida, se os espectadores de agora tivessem o mesmo espírito dos homens de seu tempo.²²⁴

Assim, acreditamos que, embora não confesse por não estar consciente ou não admitir, Carlos Severo teve mais influência sobre Carlos Câmara que Arthur Azevedo. É verdade que admitir a influência do mestre maranhense é muito mais prestigioso, embora Câmara pareça realmente não pecar pela vaidade. E também não se conhece a obra de Severo. Na prática, Carlos Câmara tinha mais contato com a obra de Severo do que com a de Azevedo, além do gênero e outras semelhanças já apontadas, mas tudo isso é, na falta dos textos de Severo, apenas suposição.

²²¹ DOMINGOS, 1985, p. 101.

²²² Engano de José Domingos. *O Mestre Paulo* estreou no Recreio Iracema, em 1924, dois anos antes da morte de Carlos Severo.

²²³ DOMINGOS, 1985, p. 101.

²²⁴ CARNEIRO, 1985. P. 55

Carlos Câmara não tinha os dramas de consciência de Arthur Azevedo para justificar a necessidade de escrever as revistas do ano visando à bilheteria. Na verdade, ele não visava diretamente à bilheteria, mas, principalmente, agradar ao público, ser aplaudido, em suma, o riso seguido do aplauso ruidoso. Não existem contradições em Carlos Câmara.

Também não seduziam Carlos Câmara as glórias literárias e a consagração da academia. Tendo pertencido à Academia Cearense de Letras (1922), foi por ela excluído depois de uma reforma (1930), sem que tivesse esboçado o menor protesto. Em seu estudo sobre o teatro de Carlos Câmara, Eduardo Campos assinala que:

Seria, portanto, aliterária toda a produção dramática de Carlos Câmara. A definição apenas o enquadra num comportamento de autor que sempre escreveu de afogadilho, como mencionou em entrevista à colunista do jornal *O Nordeste*, a 11 de maio de 1923, sem pejo de afirmar que escrevia “para teatro às pressas e quando o Grêmio” (Grêmio Dramático Familiar) tinha “absoluta necessidade de encenar uma peça nova”. Vê-se que o compromisso do autor era com o Grêmio.²²⁵

Campos não aceita que Arthur Azevedo seja o modelo de Carlos Câmara:

Tem-se então na obra do autor teatral, que o Ceará tanto admira, a fórmula que está mais abeberada às raízes do teatro popular, não escrito, do “bumba-meu-boi”, dos picadeiros (espécie de teatro crioulo), do **que à inspiração (que não aceitamos) de Arthur Azevedo.**

E prossegue:

Câmara é deliberadamente histriônico. Mas ergue seus personagens sob apreciável didática teatral, engenhosamente cênica, bem urdida. E sabendo apropriar-se, com extraordinária oportunidade, de acontecimentos e circunstâncias do dia a dia, já incorporado à estocagem do espírito crítico da comunidade, a lhe fazer rir, descontraída, de si própria. Forçoso é ver no comediógrafo, em primeiro lugar, o autor divertido, comunicador por excelência de alegres equívocos do cotidiano. E na prevalência dessa aceitação de julgamento, considerar que esse escritor tão espontâneo, tão ele mesmo, na hora de escrever, não se arrimava a esta ou aquela preocupação estética, enobrecida por determinantes literárias. **Era descompromissado com a arte de bem escrever.** Redigia

²²⁵ CAMPOS, Eduardo. Carlos Câmara e sua exaltação bucólica. *Revista da Comédia Cearense*, Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 8, 1981, grifo nosso.

generosamente livre de preconceitos literários. E nem o fazia – fica a impressão – por deleite pessoal, mas para contentar os outros, aqueles que na província, como os amadores do Grêmio, precisavam de sua contribuição para manter a obra teatral que realizaram, suprimindo as deficiências de entretenimento, de lazer, da coletividade daqueles dias.²²⁶

3.3 Essa tal de burleta

Considerada gênero menor, não nobre, misto, impuro e híbrido, a burleta foi descrita por Décio de Almeida Prado, como

[...] uma velha palavra do vocabulário teatral italiano, às vezes usada em Portugal. Talvez por sua indefinição, seja o rótulo mais apropriado a tais peças, que, sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica.²²⁷

Além da definição em *História Concisa do Teatro Brasileiro*, Prado já havia definido a burleta de maneira sucinta e objetiva no posfácio da edição de *O Tribofe*, com pequenas alterações na redação: “[...] um velho termo do teatro italiano ressuscitado para designar no Brasil e em Portugal certos espetáculos de difícil classificação, um meio termo entre a comédia de costumes e a opereta, podendo receber influências eventuais do *vaudeville*, da revista e da mágica.”²²⁸ Com relação ao teatro de Carlos Câmara, a definição é muito apropriada, apenas invertendo a hierarquia de prioridades, isto é, opereta antes de comédia de costumes (pelo menos, nas primeiras seis peças) e influências eventuais, na seguinte ordem: revista, mágica e, por último, *vaudeville*.

Eis como Eudinyr Fraga, no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, define o termo, apoiando-se também em Prado:

Assim é chamada a peça cômica entremeada de canções e números de dança que, “sem preocupações estéticas, retira a sua substância e sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista e, até com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica”.

²²⁶ CAMPOS, 1981, grifo nosso.

²²⁷ PRADO, 1999, p. 148.

²²⁸ PRADO, Décio de Almeida. Posfácio. In AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 279.

(PRADO, 1999: 148). A burleta diferencia-se da revista por ter sempre um fio condutor de enredo, embora tais divisões não sejam rígidas. O próprio Arthur Azevedo denomina *O Tribofe* de “revista” e posteriormente a burleta *A capital federal*, que é uma reescrita de *O tribofe*, de “comédia opereta”. Gênero bastante admirado pelo público carioca nas últimas duas décadas do século XIX, foi cultivado por Arthur Azevedo (*A Viúva Clark*, *O Cordão*, *O Mambembe*), Joaquim Manoel de MACEDO (*Antonica da Silva*) e outros menos conhecidos. Em pleno século XX, o produtor Pascoal SEGRETO constituiu, no Rio de Janeiro, a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, que atuou de 1911 a 1926. Do seu repertório, constituído por mais de 200 peças, constavam inúmeras burletas, para se ter uma ideia do sucesso do gênero, basta lembrar as 1.500 representações da burleta *Forrobodó*, de Luís PEIXOTO e Carlos BETTENCOURT, com música de Chiquinha GONZAGA, a partir de junho de 1912, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, ainda uma cidade provinciana em 1917, a Cia. Arruda, de Sebastião ARRUDA, encenou *Uma Festa na Freguesia do Ó*, burleta evidentemente de temática paulista. **O termo caiu em desuso, substituído atualmente por *comédia musical*.**²²⁹

Sobre o verbete antigo, burleta, o termo é dificilmente abordado, em estudos. Encontramos definição em mais duas obras:

BURLETA – (italiano) Literalmente, “uma pequena pilhéria”. Ela é limitada a cenas de diversão e é sempre associada com humor, uma pequena ópera cômica ou FARSA MUSICAL; o uso da burleta terminou com a abolição em 1833 dos direitos especiais das patentes dos teatros.²³⁰

BURLETA – Uma peça em versos com músicas que se originou na Inglaterra no século XVIII como um meio de evitar as restrições impostas sobre o teatro de Londres pelas leis que confinavam o drama legítimo a Drury Lane e Convent Garden. Qualquer peça de três atos com, no mínimo, cinco canções escapavam dessas restrições. A burleta assim permitia aos teatros menores de Londres apresentarem comédias e mesmo peças de Shakespeare com interpolações musicais.²³¹

Do modelo europeu (importado de Lisboa ou Paris), a burleta foi nacionalizada por Arthur Azevedo. O termo foi adotado, mas caiu em desuso, sendo substituído por comédia musical, ou simplesmente musical, que nos palcos dos Estados Unidos encontrou terreno fértil, ganhando maior dimensão. Ao canto e dança, foi acrescentado o sapateado. Com sua evolução na Broadway, os temas passaram a ter maior seriedade. Aos grandes sucessos tradicionais como

²²⁹ São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 66. Grifo nosso.

²³⁰ SOBREL, Bernard. *Theatre handbook*. New York: Crown Publishers, 1950.

²³¹ *The Encyclopedia of World Theatre*. New York: Charles Schibners's Sons, 1977, p. 53.

Oklahoma, South Pacific, My Fair lady, Hello Dolly, vem depois a ser incorporada a música rock, com *Jesus Christ Superstar, Evita* e outros. Em anos mais recentes, em outra etapa de evolução, os musicais passam a reproduzir sucessos do cinema como *O Rei Leão*.

3.4 O Conjunto da obra

Gênero híbrido, a burleta tem elementos, segundo Prado, da comédia de costumes, da opereta, da revista e até da mágica. Vejamos, por ordem crescente de importância, como estas aparecem na obra de Carlos Câmara.

(1) Mágica: chamada na França de *féerie*, “é uma peça que se baseia em efeitos de magia, maravilhoso e espetacular, e faz intervir personagens imaginários, dotados de poderes sobrenaturais (fadas, demônios, elemento natural, criaturas mitológicas etc.)”²³², como explica Pavis. Este acrescenta que [...] “O maravilhoso exige que o espectador suspenda o julgamento crítico e acredite nos efeitos visuais da maquinaria cênica: poderes sobrenaturais dos heróis mitológicos (voos, levitação, força, adivinhação), ilusionismo total do cenário passível de todas as manipulações.” A mágica está presente, de maneira muito leve, em alguma sugestão de cenário que pode ter mutação à vista, como em *O Casamento da Peraldiana* e na iluminação de *Alvorada*.

Em seguida, vem **(2) Opereta:** pequena ópera, mais leve que a grande ópera, alternando cenas faladas e cantadas. Sua música é menos erudita e mais popular que a da ópera. Surgiu com Offenbach, em 1858, com *Opfhee aux Enfers*, mas, somente em 1870, o termo “opereta” foi usado. “Em cada nação que chega, a opereta adquire estilo próprio”²³³, tendo como expoentes na Áustria, por exemplo, Johann Strauss e Franz Lehár.

Bem mais presente está a **(3) Comédia de costumes:** “Estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classes, meio e caráter”²³⁴, como afirma Pavis. Ela estuda os hábitos da sociedade contemporânea

²³² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 165.

²³³ BRITO, Rubens José Souza. *Dicionário de Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 226-228.

²³⁴ PAVIS, 2001, p. 55.

do dramaturgo. No Brasil, temos uma grande tradição que começa com Martins Penna e segue com Joaquim Manoel de Macedo e França Júnior. Em Carlos Câmara, tirando a parte musical, suas últimas peças poderiam perfeitamente ser classificadas como comédias de costumes.

A influência da revista é bem mais acentuada na obra de Câmara, principalmente em peças como *O Casamento da Peraldiana* e *O Calú*. A **(4) Revista** se caracteriza por cenas curtas e rápidas, com números e cortina, apoteose (no final dos atos), canções, danças, mutações (que podem ser à vista ou não). A revista é conduzida por um *compère*, tipo de mestre de cerimônias que dá unidade aos quadros.

Assim como Severo, Câmara optou pela burleta. Conhecendo de imediato o sucesso e com a falta de “veleidades literárias”, nascia nosso autor maduro para o palco. Carlos Câmara praticamente não evoluiu nem tentou outros gêneros, e mais: não publicou seus textos. Numa época em que os próprios autores não se importavam com a preservação de seus escritos dramáticos, tendo o palco como fim principal e sendo a literatura dramática considerada gênero menor, Carlos Câmara não fugiu à regra. A primeira edição de duas de suas peças, *Pecados da Mocidade* e *Alvorada*, em um só volume, foi publicada pela Escola de Aprendizes Artífices²³⁵, da qual foi diretor. Foi impressa em 1943 e serviu como exercício para alunos do curso de gráficos da escola.

Deteremo-nos agora na dramaturgia de Carlos Câmara, tomando por base seus textos, peça por peça. Assim como já vimos a outra parte de sua obra, no Grêmio Dramático Familiar, do ponto de vista do espetáculo e sua recepção na imprensa.

Carlos Câmara não apresenta evolução significativa, marcante. Para facilitar a abordagem e a compreensão dos alunos de teatro cearense, suas peças podem ser agrupadas em 3 blocos, com base em um critério principalmente cronológico: (1) Peças Iniciais, (2) Peças Intermediárias e (3) Peças Finais. No primeiro bloco, estão *A Bailarina* e *O Casamento da Peraldiana*. No segundo, estão *Zé Fidélis*, *O Calú*, *Alvorada* e *Os Piratas*. No terceiro, estão incluídas as peças *Pecados da Mocidade*, *O Paraíso*, *Os Coriscos* e *Alma de Artista*. Mesmo sendo cronológico, esse critério obedece a certas características.

²³⁵ Atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

As duas peças iniciais formam um bloco compacto e interligado, uma sendo a sequência da outra. As peças finais surgiram depois de um intervalo relativamente longo na composição das primeiras peças de Câmara, com mudanças sutis no estilo e com influência maior da comédia de costumes do que do teatro de revista. Assim, por exclusão, surge o bloco das peças intermediárias. Portanto, mesmo usando um critério cronológico, as peças se destacam por pequenas diferenças.

Uma outra divisão possível leva em conta sua ambientação. Teríamos, então, (1) Peças Rurais, (2) Peças Urbanas e (3) Retratos de Fortaleza, assim constituídas: Rurais – *A Bailarina*, *Zé Fidélis*, *Alvorada* e *O Paraíso*; Urbanas – *Pecados da Mocidade*, *Os Coriscos* e *Alma de Artista*; e as peças que têm Fortaleza como cenário – *O Casamento da Peraldiana*, *O Calú* e *Os Piratas*.

3.5 A Bailarina

Filha de Peraldiana Pimenta, Florentina, mais conhecida como Flor, completa 15 anos. Ela está apaixonada por Malaquias, e é correspondida, mas conta com a oposição da mãe. Elisiário chega, vindo da capital, convalescer da gripe espanhola “Bailarina”. Elisiário, com seus modos, impressiona Peraldiana e pede a mão de Flor em casamento. Peraldiana, influenciada pelas vantagens que o rapaz conta, pressiona Flor para que aceite. Flor, em desespero, pede socorro ao seu padrinho, o Cel. Puxavante, para que impeça o casamento.

Malaquias é sorteado para sentar praça em Fortaleza e os namorados se separam. Peraldiana, a muito custo, é convencida por Puxavante e Manduquinha a só realizar o casamento de Flor com Elisiário quando chegarem notícias de Fortaleza, confirmando a origem e a riqueza do rapaz. Enquanto isso, Malaquias retorna aos Inhamuns, já soldado do exército, para prender Elisiário, pois, na verdade, ele, além de casado, era desertor do exército.

Peraldiana consente no casamento de Flor com Malaquias com a condição de se mudarem para o Ceará. Assim é feito.²³⁶

Em nove das dez peças de Carlos Câmara, está presente o embate campo *versus* cidade. Existe sempre uma personagem ou grupo de personagens que vai do campo para a cidade ou da cidade para o campo, interferindo no *status quo*. O choque cultural entre duas concepções e hábitos de vida é bem explorado pelo

²³⁶ Sinopse original em: COSTA, 1994a, p. 53.

autor, enfatizando situações hilariantes. Se tivesse que tomar partido, Carlos Câmara daria ligeira vantagem ao campo, embora não deixe de exaltar as vantagens da civilização.

Em *A Bailarina*, um fiapo de enredo serve a um espetáculo divertido e dinâmico e dá pretexto para muitas canções. A peça é bem estruturada, seguindo o modelo de exposição, complicação, clímax e resolução, não justificando absolutamente a alegação de José Domingos, ao dizer que se constituía de uma “salada de anedotas”. É verdade que algumas cenas são desnecessárias, verdadeiros apêndices dispensáveis no todo da peça. Em *A Bailarina*, isso se dá na cena IV do 3º ato²³⁷. Serve somente para aproveitar o talento de tocador de violão e de cantor de dois de seus atores. Mas, no todo, a peça é de uma comunicabilidade instantânea em sua despretensão. Saindo de um primeiro ato hesitante, Carlos Câmara se firma nos dois atos seguintes. Este é o modelo, três atos, com a divisão de cena francesa, isto é, entrada e saída de personagem constituem nova cena.

Carlos Câmara, em *A Bailarina*, cria três personagens marcantes de sua galeria de tipos regionais. A primeira é Peraldiana Pimenta, que nasce nessa peça e continua em *O Casamento da Peraldiana*. Os adjetivos com relação à personagem são tirados do texto de Carlos Câmara:

Peraldiana Pimenta, depois Peraldiana Puxavante, 50 anos, matuta, velha tirana, velha “infuleimada”, tão feiosa e rabugenta, peste, horror, veia, “baruianta”, natural da capital; nascida e criada na Lagoa Funda, atrás do cemitério; ex-aluna da Escola Normal; pimenta malagueta, pau de cabeleira (alcoviteira), gereba doida, caco velho de torrar sebo, cobra danada, como bode ela pinota, piranha, cobra, cão, sogra dessa espécie só satanáas aguenta, é uma cascavel de vereda, “na vida veterana, tem cabelo na venta”, fuma cachimbo, toma rapé, professora primária das “primeiras e derradeiras letras”. Viúva, casa com o Cel. Puxavante.

Depois temos o Coronel Luís Puxavante e Elisiário, no elenco das duas peças:

Cel. Luís Puxavante, 60 anos, chefe político, vereador e subdelegado de polícia, bicho careta, garrote desmamado, o paxá dos Inhamuns, o mandão.

²³⁷ Adotamos algarismos romanos para ATOS, e algarismos arábicos para CENAS, já que números de páginas variam em diferentes edições da mesma peça, como as de Arthur Azevedo, por exemplo.

Elisiário, 21 anos, obrinha, “da capital”, mentiroso, moço delicado, moço do Ceará; sujeitinho pernóstico, manequim do diabo, parece que é maluco, sujeitinho renitente, boneco de engonço, “da família dos calangos do Rio Grande do Norte”, mas porém ele é natural do Ceará, é vê uma lagatixa, pinto calçudo, tipinho da capital, sibite de jaqueta, pinicapau de colarinho, elegante, chirinbalo, mocim bonito, sujeitinho mau, sujeitinho que veio do Ceará fugido e vive aqui contando lorota, desertor do exército, coisinha muito ruim, mentiroso, vagabundo, carniça ambulante; “casado, abandonou a mulher doente de gripe espanhola com filho pequeno e em véspera de outro, na Santa Casa”; sujeitinho ordinário cheio de moleza, Don Juan da moda, barriga de soro azedo. Apesar de tudo, Elisiário é uma personagem simpática e engraçada. O Ceará moleque.

O diálogo é uma das principais qualidades de Carlos Câmara, e uma de suas principais características. Existe uma adequação da fala, segundo a origem da personagem e de seu nível social e cultural. Muitas situações cômicas e mal-entendidos são resultantes daí, como em *A Bailarina* (I, 7, p. 42):

Elisiário – Olhe: quando eu algum dia, que Deus me defenda, me resolver a fazer esta asneira, isto é, casar, o que vem a ser a mesma coisa, hei de escolher uma senhorita que saiba tocar piano, que saiba cantar, que dance o *one step*, que tenha prendas, enfim que me deleite.

Malaquias – O que home! Ah! Ah! Ah! Antonce moço, tome meu conceio, é mió comprá uma vaquinha, ou então case c’a fia dum criado, qui o senhô não terá só leite, mas também cuiada e queijo fresco.

A linguagem deturpada reproduz o linguajar tanto das personagens como da fala do cearense, “o cearensês”. Aliás, nos palcos de Fortaleza, nunca se falou com sotoque lusitano, como era norma no teatro brasileiro antes do Modernismo. Ditos espirituosos, de duplo sentido, maliciosos, estão presentes. O diálogo é fluente, desliza com a musicalidade que o autor lhe imprime. Eis outro exemplo em que Carlos Câmara tira partido da comicidade:

Elisiário – Pois a senhora não gosta dessa vida bucólica?

Peraldiana – Vida o quê?

Elisiário – Bucólica. Vida do campo.

Peraldiana – Não gosto inhõ não. Não gosto nada dessa vida de cólica, cuma o senhor chama. Esta vida de cólica, seu moço, só pra cachorro e picho de pé.²³⁸

Vale ressaltar que Peraldiana é aluna formada pela Escola Normal de Fortaleza, o que Carlos Câmara usa para provocar as normalistas, intensificar o lado cômico da personagem e da situação, não sabendo ela o que significa “vida bucólica”, confundindo-a com “cólica”.

Os três atos de *A Bailarina* se passam no Vale de Rosas. A paisagem cearense, os campos do Ceará em Carlos Câmara eram sempre verdejantes. Assim como Sófocles escrevia sobre como os homens deveriam ser, Carlos Câmara escrevia como o Ceará rural deveria ser, uma paisagem de constante primavera europeia. Mas Câmara não estava desconectado da realidade agreste do Ceará e da calamidade da seca. Logo em *A Bailarina* aparecem dois retirantes que vão para o Amazonas fugindo da seca, o que em outras peças volta a se repetir. Até então, o destino do cearense era o Amazonas e não, São Paulo.

Como mais um exemplo de seu diálogo e veia cômica, reproduzimos parte da cena antológica, cena IX do Primeiro ato, o encontro de Peraldiana com o cínico Elisiário:

Elisiário – Ah! Mas espere, a senhora não é daqui?

Peraldiana – Inhor não. Isto lá é terra. Isto lá presta. Eu sou Cuma o senhor natura da capital, nascida e criada na Lagoa Funda, atrás do sumitéro de seu Cando Maia.

Elisiário – E como a senhora veio dar com os costados neste cafundó?

Peraldiana – Eu lhe conto seu moço. Fiz inxame na Iscola Normáo, fui deplomada e alumiada professora desta Meleca e pur desconto dos meus pecados, caí na besteira de casá aqui c’o o defunto Zuca, meu esfalecido marido, que era inspetô iscolá. Deus lhe fala n’arma. Hoje tou aposentada, mais porém num tenho arricurso pra mode me arritirá daqui.

Elisiário – Ah! A senhora foi professora de primeiras letras?

Peraldiana – Inhor, não. Eu sempre fui munto istruída. Eu ensinava era das primeiras às derradeiras letras. Eu cá sei o ABC direitinho, todim, de cabo a rabo. Graças a Deus, na Iscola Normao, só tomei

²³⁸ CÂMARA, 1979, p. 48-49.

pau uma vez. Isto mesmo foi pro perseguição d'um inxaminadô que queria se fazê de besta pro meu lado.

Elisiário – Em que cadeira a senhora foi ao pau?

Peraldiana – No Frances, logo a matera im qu'eu tava mais bem a-perparada.

Elisiário – E a senhora ainda se lembra de alguma coisa de Frances?

Peraldiana – Ora se me lembro! Eu ainda sei dizê bom jour, messiú beacoup. E toda palavra que termina im **U**.

A primeira grande surpresa com relação aos textos de Carlos Câmara é o espanto que eles causam, passando do papel para o palco. O que aparentemente era de grande fragilidade, adquire surpreendentemente uma eficácia cênica não suspeitada na leitura.

O apelo auditivo é muito poderoso em *A Bailarina*, com suas músicas cantadas e dançadas, obedecendo aos bailados do folclore cearense com raízes no pastoril, bumba meu boi e festas juninas. Nada de coreografias que lembrem uma Broadway; eram bailados simples, pé no chão; personagens que dançam, não bailarinos em cena.

3.6 O Casamento da Peraldiana

Com seu casamento, Flor segue com a mãe, Peraldiana Pimenta, para a capital, acompanhando o marido Malaquias que vem servir o exército. Não demora muito e eis que surge o Cel. Puxavante, saudoso de sua amiga Peraldiana, que dos Inhamuns vem para visitá-la. Elisiário, o cínico galã, entra em cena e se oferece para ser o guia para mostrar, à dupla de caipiras, as belezas da capital cearense. É o *compère* da burleta.

Visitam o Passeio Público e conhecem figuras populares de Fortaleza, como o poeta Candoquinha, afetado dândi, além da personificação das Avenidas do Passeio e outras personagens alegóricas. Peraldiana fica escandalizada com a nudez das estátuas. Como suspeitava, Peraldiana surpreende Malaquias com uma namorada nos bancos do passeio.

Depois de uma discussão com cambistas do jogo de bicho, Peraldiana e Cel. Puxavante são presos. Elisiário, no seu cinismo, finge não os conhecer. Os dois passam a noite na cadeia onde se entendem e resolvem casar e voltar para os Inhamuns. Os perigos

da cidade grande não valem os prazeres do campo. O final da peça é a festa de casamento dos dois.²³⁹

Assim como Arthur Azevedo fez com o Rio de Janeiro, em *A Capital Federal*, Carlos Câmara procura exaltar Fortaleza, a capital estadual, em *O Casamento da Peraldiana*. O modelo é do mestre, sem contestação. Elisiário fala por Carlos Câmara:

Vou mostrar-lhes a nossa capital
Que em todo o Norte, é sem rival
Visitar a nossa Fortaleza
Que das capitais foi sempre a Princesa.
Percorrer suas avenidas
E as suas praças tão floridas²⁴⁰.
É um portento ideal
De beleza integral
A nossa linda Capital.

Seria exagero dizer que *O Casamento da Peraldiana* tem a exuberância d’*A Capital Federal*, de Azevedo. Não cometeríamos a heresia de dizer que é melhor, mas o nível de comicidade da *Peraldiana* é mais acentuado e o ritmo mais ágil. São obras autônomas, embora Carlos Câmara não possa negar sua fonte de inspiração, mas que se aproximam no geral e se afastam no particular. Se o ponto de partida é semelhante, existem mais pontos que as afastam do que as aproximam. Por exemplo, personagens importantíssimos como Lola e Benvinda d’*A Capital* não têm correspondentes na peça de Carlos Câmara, como tem Euzébio (Cel. Puxavante), Juquinha (Cazuzinha) e Duquinha (Candoquinha). Carlos Câmara também não usa a “Apoteose” da qual Artur se vale no fim do primeiro ato e no final da peça. Os personagens d’*O Casamento da Peraldiana* agem, às vezes, como verdadeiros guias de turismo, na descrição de Fortaleza. O gênero é o mesmo, mas o estilo individual dos dois escritores faz a diferença.

Carlos Câmara usa e abusa da personificação de figuras alegóricas para melhor retratar Fortaleza. Muitas delas têm a função de comercial ao vivo – recurso para viabilizar a produção – e assim desfilam, cantando e dançando, A Casa Jaime (tecidos), o pão da tarde (da Padaria Palmeira), o Cigarro Acácia (marca popular), o Jockey Clube e as avenidas do passeio: Carapinima, Mororó e Caio Prado. Ao todo

²³⁹ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 61).

²⁴⁰ As praças de Fortaleza no início do século eram realmente famosas por seus jardins.

são 29 personagens com 25 canções. Câmara dividiu a peça em três atos, sendo que o segundo e terceiro são subdivididos em quadros. Para efeitos práticos, a peça tem cinco atos: (1) Peraldiana em Fortaleza, (2) No Passeio Público, (3) Na Praça do Ferreira, (4) A Caminho do Parangaba e (5) O Forró do Casamento.

O primeiro ato, onde se dá a exposição, mostra as dificuldades de adaptação de Flor e da própria Peraldiana na cidade grande, e os desentendimentos entre a sogra e o genro Malaquias. No segundo ato, a peça acontece no Passeio Público, muito bem caracterizado por Carlos Câmara, tanto na descrição do cenário, como na fala das personagens (o cenário falado) que se referem às estátuas e atrações do lugar. É o ponto alto da peça.

O Passeio Público era o grande ponto de encontro da cidade na época da *belle époque*. É destaque por sua beleza, conforto e iluminação:

Dos equipamentos cabe destacar o Passeio Público por ter sido projetado para ser o lugar, por excelência, da fruição daqueles belos tempos na cidade. Nenhum outro logradouro de Fortaleza era tão belo, confortável, iluminado – tinha vista para o mar, bancos, coreto, jardins repleto de flores, lagos artificiais, estátuas de divindades mitológicas, árvores frondosas, etc. Era um éden a servir de passarela para o desfile de elegantes e palco para o exercício de uma sociabilidade europeizada. Não era à toa que o Passeio lotava e estrugia de fulgurante animação às quintas e domingos, dias em que as bandas tocavam.²⁴¹

No quadro referente à Praça do Ferreira, nada caracteriza o local da ação e só sabemos que se passa nesse local pela relação indicada na rubrica, no início do texto. O primeiro quadro do terceiro ato, *A Caminho de Parangaba*, é também sem grandes destaques, e o último quadro repete o cenário do primeiro ato.

No último quadro do terceiro ato, Câmara se vale da comédia de erros, ou ironia dramática, para elevar ao mais alto grau a comicidade em cena, com as personagens que não se entendem. O público, informado de tudo, cai na gargalhada. A cerimônia do casamento, com seu programa de cantos e declamações, é outra fonte de comicidade.

Elisiário é o que, mais próximo de Carlos Câmara, usa sua personagem como o *compère* do teatro de revista. De certa forma, ele conduz a ação quando está em cena, mostrando ao casal de matutos os encantos de Fortaleza.

²⁴¹ PONTE, 1998, p. 74.

Além da personificação, desta vez Carlos Câmara aprofunda o uso da caricatura, não só de Frutuoso Alexandrino e esposa (dramalhão e comédia), presentes no primeiro texto. Agora aparecem Candoquinha, poeta afeminado e afetado, figura identificada pelos contemporâneos, mas que não vem ao caso citar; e do menino Cazuzinha, seu sobrinho, depois arcebispo Dom Hélder Câmara. Também outras figuras folclóricas de Fortaleza, quando não aparecem em cena, são citadas no texto, como o famoso Menezinho do Bispo. Candoquinha é primo legítimo de uma galeria que inclui o afrancesado Azevedo, do *Demônio Familiar*, de José de Alencar.

A entrada e saída abrupta de personagens, às vezes como de hábito, são anunciadas. O diálogo, nessa peça, traz a marca de Carlos Câmara. O trecho a seguir mostra o desencanto de Peraldiana com a Fortaleza que não mais lhe pertence (I, 7, p. 107):

Rosa – E tua mãe?

Flor – Há de regressar conosco. Ela está aqui como peixe fora d'água. Não se acostuma mais na capital. [...] vamos cantar para alegrar o espírito.

É mais risonha a natureza,
No sertão da nossa terra,
Onde tudo é singeleza
E encantos mil encerra.

Eis a conclusão do Cel. Puxavante: “Esse Ceará só é bom pra gente daqui mesmo.” (III, 1, p. 138). É como conclui Euzébio, antes da apoteose final, em *A Capital Federal* (III, quadro 11, cena 3): “A vida da *capitá* não se fez para nós... É na roça; é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria.” Em Câmara o canto finaliza a peça (III,7):

Todos – A alegria nos invade
Nos invade o coração
Vamos deixar essa cidade
Regressar para o sertão.

Ai amor do coração
Vamos lá pra o sertão.

No sertão a nossa vida
A nossa vida
A nossa vida é mais amena
Em nossa aldeia tão querida

Tão risonha e tão serena.

Ai amor do coração
Vamos lá pra o sertão.

A peça permite um grande espetáculo, principalmente na parte cenográfica, aproximando-se da mágica, com seus efeitos especiais. Os cenários podem ser usados com “mutação à vista”, isto é, são mudados com a cortina aberta, à vista do público, com movimentos coreógrafos, de descida do pano de fundo, entrada pelas laterais das pernas e subindo do porão, a fonte central do passeio, além da descida das bambolinas etc.

A multiplicidade de cenários, a abundância e variedade de números musicais, o rico figurino das figuras alegóricas e a coreografia dos números tornam *O casamento da Peraldiana* um espetáculo de grande apelo visual e auditivo e, ao mesmo tempo, dificulta montagens simplificadas que não correspondam à grandiosidade que requer o texto.

A Capital Federal e *O Casamento da Peraldiana* são dois marcos do teatro brasileiro, em contextos diferentes. Além de sua importância artística, a peça tem sua importância sociológica, e está ao lado, em igualdade de importância, de obras capitais da cultura cearense, que tem Fortaleza como principal personagem, ou a retratam em *background*, como nos romances, *A Normalista*, de Adolfo Caminha, *O Paroara*, de Rodolfo Teófilo e *O Simas*, de Pápi Júnior. Se Carlos Câmara tivesse que ser lembrado por uma única peça, esta seria *O Casamento da Peraldiana*²⁴².

3.7 Zé Fidélis

O Major Carapeba espera a chegada de Gregório, vulgo Gogó, seu filho que foi há 8 anos estudar na capital, onde se formou em Direito.

Zé Fidélis é um homem velho, português e padeiro, está apaixonado por Branca, amiga das irmãs de Gogó e sua companheira de infância. Branca não quer saber de Zé Fidélis, que pede ajuda a Gogó, na condição de advogado. Este, confundindo Branca com a engomadeira Isabel, faz a declaração e o pedido de casamento em nome de Zé Fidélis. A confusão está criada.

²⁴² O estudo comparativo entre *A Capital Federal* e *O Casamento da Peraldiana* poderia se estender *ad infinitum*, mas não é parte do escopo deste trabalho.

Zé Fidélis, na certeza de aceito seu pedido, procura Branca que o enxota. Isabel, tendo aceito o pedido, procura Zé Fidélis e os dois não se entendem e brigam. Só quando Gogó descobre a verdadeira Branca, tudo se esclarece. Ele constata então os encantos da moça, que já gostava dele desde a infância, e resolve casar com ela.

Aparece, então, Dolores, uma cigana, antiga namorada de Gogó à procura dele. O rapaz a manda embora e ela, despedindo-se chorosa, deixa como lembrança uma medalhinha. Pela inscrição na medalha Gogó descobre que Dolores é sua irmã raptada ainda criança por ciganos. Sem esse empecilho, Gogó pede a mão de Branca que aceita. Zé Fidélis fica só.²⁴³

Com relação às duas primeiras peças, *Zé Fidélis* é um retrocesso. Pelo menos no que se refere à leitura, já que no palco as peças de Carlos Câmara adquirem uma dimensão insuspeitada. O texto é fraquíssimo. Agora não é alguém do interior que vem para a capital, mas faz o caminho inverso, vai da capital para o interior, que, com sua presença, perturba o estabelecido. Hoje a peça seria considerada politicamente incorreta, com o uso do português Zé Fidélis como motivo de comicidade.

O português é, ao lado do malandro, da mulata e do caipira, um dos tipos mais permanentes na galeria de personagens da revista. Como observou Neyde Veneziano²⁴⁴:

Na revista o tipo português surgiu com Arthur Azevedo em *O Bilontra* (1886) no papel do Comendador que desejava tornar-se barão. O tema da revista prendia-se a um fato real: um comerciante português sediado no Brasil, o comendador Joaquim José de Oliveira, ingênuo e trabalhador, aspirava a um título de nobreza.

Ele caiu, então, no golpe, prossegue Veneziano, de Miguel José de Lima e Silva que, prometendo-lhe conseguir o título com amizades influentes de que dispunha, arrancou-lhe considerável fortuna: três contos de réis! Feliz da vida:

[...] depois de organizar uma festança para comemorar seu título, o novo *Barão de Vila Rica* foi noticiado da falsidade do decreto de nomeação. O caso virou processo e o esperto bilontra acabou absolvido sob a alegação de que tudo não passava de uma gaiatice, de uma peça pregada a alguém ridículo com mania de nobreza.

²⁴³ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 67).

²⁴⁴ VENEZIANO, 1991, p. 133.

O assunto foi tema da dissertação de mestrado de Fernando Mencarelli, intitulada *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, publicada em 1999 pela Editora da Unicamp.

Os enganos na identificação de personagem para personagem criam várias situações hilariantes – recurso que os autores usam para bajular o público, fazendo-o sentir-se superior em inteligência, já que sabem o enredo e veem o ridículo no palco.

O público dispõe de três maneiras para encarar as personagens, isto é, no primeiro caso, ele vê as personagens maiores que a realidade, como no teatro clássico, *Édipo Rei* e *Medéia*, encaradas com reverência, pois são personagens *larger than life*. No segundo caso, como no teatro realista, as personagens são vistas de igual para igual, como é caso de *Casa de Bonecas*, *Dama das Camélias*, entre outras. Finalmente, em muitas comédias as personagens são vistas como seres de nível inferior ao do espectador.

As personagens de Carlos Câmara são sempre seres inferiores ao espectador. Até mesmo o par romântico que, em muitas peças, ao contrário de todas as outras personagens que são cômicas, ou ridículas, é levado a sério, em Câmara, é também levado na troça.

Carlos Câmara se vale do recurso batido do melodrama, o do reconhecimento. A falsa cigana é, na verdade, irmã do protagonista, reconhecida pela inscrição da medalhinha que traz no pescoço, desde a mais tenra idade, presente de sua verdadeira mãe. O episódio é totalmente dispensável, pois não tem nenhuma ligação com o enredo principal. Arthur Azevedo também usou do “reconhecimento” em *O Mambembe*. Laudelina, a protagonista, no final da peça é descoberta ser a filha de Chico Inácio, ricoço de Pito Aceso. Nem por isso deixa de ser um recurso artificial do teatro.

Câmara lança mão de “apartes” e pequenos monólogos narrativos que avançam a ação. E em algumas passagens, como em I, 3, o ator se dirige diretamente para a plateia. Outros monólogos de momentos expositivos servem para informar o espectador de antecedentes da ação, como em I, 5. Quando é para externar algum sentimento interior mais profundo, geralmente a personagem monologa sozinha no palco. Quase sempre esses pequenos monólogos servem para ligar as cenas.

Muitas vezes, em Carlos Câmara, os atos são compostos de cenas autônomas, isto é, elas não se dissolvem logicamente na cena seguinte. O palco fica vazio e, logo depois, entram novas personagens dando origem à nova cena que, por sua vez, no final deixam o palco novamente vazio para o início de outra cena. Ele faz personagens entrarem e saírem de cena sempre que é preciso, sem ter que justificar sua aparição. Por outro lado, os números de canto são sempre anunciados com um convite ou sugestão.

A peça gira em torno de Zé Fidélis e do advogado Gogó. Um quer casar e é vítima do engano de Gogó, que confunde Branca com Isabel. O par romântico (Gogó e Branca) só se encontra no terceiro ato, perto da resolução. As personagens femininas são sempre graciosas camponesas do interior do Ceará, com exceção de Isabel, “engomadeira, fala errado que é uma peste, jararaca assanhada, cascavel de vereda, piranha de uma figa.”²⁴⁵ Em Carlos Câmara, as personagens financeiramente pobres são sempre feias. Já a ingênua Branca é uma “beleza, retrato de virgem, tão bonitinha, filho do Bento fogueteiro, uma marrequinha, um brinco, um anjo, jovem cheia de vida, parece a estrela d’alva a surgir, formosa visão de minh’alma, verdadeiramente encantadora, uma teteia, joia de alto valor.”²⁴⁶

Em termos de caracterização, Zé Fidélis é uma personagem bem delineada, com seu sotaque característico e citações de frases camonianas, sempre que possível. Quanto a Gogó, ele faz parte da galeria dos cínicos, bastante explorada por Carlos Câmara na maioria das peças. Gogó é:

Apelido de Gregório Carapeba, filho do major Carapeba, bacharel em direito, irmão de Violeta e Chiquitinha, rapagão, era escarnifrado quando foi para o Ceará, desenvolveu-se intelectual e fisicamente, meteu-se no futebol, delicado, cortês, franco e leal, simpaticozinho.²⁴⁷

Já Zé Fidélis é referido no texto como “velhote, cara de palerma, vive de manhã à noite com os olhos tão compridos pra casa de Branca que só jacaré chocando os ovos, cavaleiro andante do amor, velho cacete, não é bonito e é velho, velho ruim, galego ordinário.”²⁴⁸

²⁴⁵ COSTA, 1994a, p. 112.

²⁴⁶ Ibidem, p. 112.

²⁴⁷ Ibidem, p. 116.

²⁴⁸ CÂMARA, 1979, p. 206.

No final, todos se dão bem, com exceção de Zé Fidélis que é punido com a solidão. Até a engomadeira Isabel encontra seu par em Mané Peba que “não tem padaria cuma o Zé Fidélis, mais porém tem mandioca no roçado...”²⁴⁹ Carlos Câmara aproveita para ser mais uma vez malicioso, não conseguindo deixar de fazer uso do mau gosto quando reconhece Mané Peba, que havia roubado um bode:

Major – Mas inspere... Eu conheço esse freguês (o *Peba*) Não foi você qui cumeu o bode da veúva? (III, 18).

“Bode” no Ceará é gíria popular para a menstruação feminina. Carlos Câmara não tem razão quando acha que seu teatro não parte para esse tipo de apelação. Além do mais, bem podemos imaginar o que os atores improvisavam em cena...

Com mais uma peça que se passa no exterior, em campo aberto, *Zé Fidélis* mostra o Ceará com que Carlos Câmara sonhava: “que bela manhã, e como é deleitável aspirar-se a plenos pulmões este ar embalsamado pelas flores silvestres”, diz Branca (I, 2, p. 164). Embalado por 22 números musicais, *Zé Fidélis* é uma peça muito simples e despretensiosa.

Mas Carlos Câmara não está totalmente alheio à realidade do clima do Ceará. A seca aparece em algumas passagens. No segundo ato, cena 13, dois retirantes estão partindo por causa da seca. É uma cena semelhante a que aparece em *A Bailarina* (III, 4). Em *O Calú* também a seca é mencionada, como veremos adiante.

Carlos Câmara conhecia bem o seu elenco e era generoso. Para Alberto Menezes, o ponto, escreveu um papel sob medida, um cigano, com apenas três falas (III, 16), pois ele tinha a vocação, mas não o talento:

Alberto Menezes era o ponto. O ponto mais original do mundo: quando esquecia a peça em casa, pontava-a inteirinha, sem saltar uma palavra. **Tinha um desejo louco de representar, mas não dava para a coisa.** Foi mais tarde substituído por Josué de Sena, que tinha ótima dicção e recursos de que carece quem assume toda a responsabilidade pelo sucesso de uma representação.²⁵⁰

²⁴⁹ Ibidem, p. 206.

²⁵⁰ CARNEIRO, 1985, p. 52-53. Grifo nosso.

Mas, para seus protagonistas, ele escreveu duas cenas antológicas. Na primeira (II, 4), Zé Fidélis e Gogó ensaiam uma declaração de amor para Branca, Zé Fidélis, fingindo-se de Branca, e Gogó, agindo como deveria agir Zé Fidélis na hora da conquista; na segunda, o português canta um fado e o brasileiro, um maxixe, em disputa para ver quem é o melhor (II, 14). E conclui:

Gogó – [...] Porque se o fado fala á alma, o maxixe fala aos nervos. O fado é tímido, sentido; o maxixe é ardente e ousado. O fado realmente comove, mas o maxixe, o maxixe entusiasma. Quem ouve um fado, cheio de queixumes, fica com a alma em êxtase, porém quem ouve um maxixe, fica é com os nervos em vibração. Eu falo por experiência própria. Aprecie. (*canta*).

Na parte musical, Câmara presta homenagem a Juvenal Galeno, incluindo o poema *A Mulata* (agora musicado), de sua autoria (I, 4).

Além de ser uma arte efêmera, uma arte coletiva, o teatro é também uma arte objetiva, isto é, a compreensão tem que ser imediata, não dá para voltar a página. Carlos Câmara mantém uma linha direta, instantânea de comunicabilidade com seu espectador e esse espectador é simples. Mas, na parte musical, poderia haver o bis, e muitas repetições das partes que mais agradavam por solicitação verbal do público, logo depois de encerrado um número. A platéia se sentia no comando do andamento do espetáculo, e não somente sendo dominada pelo elenco em cena.

É interessante a comparação dos portugueses usados por Azevedo e Câmara. O português de Arthur Azevedo, em *O Bilontra*, quer um título de nobreza; o português de Carlos Câmara, em *Zé Fidélis*, quer apenas casar com Branca. O primeiro é uma caricatura de personagem real; o segundo, totalmente ficção. Os dois perdem.

3.8 O Calú

Acaba de ser nomeado Promotor da Comarca de Quixará, o Dr. Manduca. Ele espera casar com Flora, filha do Cel. Montezuma. A viúva Marcionília Gurjão, Massu, para os íntimos, velha ricaça dos salões elegantes de Fortaleza, vem ao sertão procurar Manduca, que tinha lhe prometido casamento. Manduca diz para Flora que a viúva e sua tia e diz para a viúva que Flora é sua irmã. O estratagema não demora a ser descoberto.

O abobalhado Calú, afilhado do Cel. Montezuma, vem pedir a interferência do padrinho para livrá-lo de assentar praça, pois havia sido sorteado para ser soldado na capital.

Diante do rompimento de Manduca, a ridícula viúva Marcionília resolve conquistar Calú e levá-lo para a capital, onde se casariam. Calú aceita com a condição de ganhar uma baladeira, um realejo e uma bicicleta. Os dois partem.

Enquanto Manduca obtém a mão de Flora, o pai de Calú pede ajuda ao Cel. Montezuma para trazer Calú de volta. O coronel parte para Fortaleza contando com a ajuda de Pedro Regalado, funcionário das obras recém-concluídas da estrada de rodagem.

Em Fortaleza, Calú e Massu passaram por situações cômicas e vexatórias na Praça do Ferreira e encontram figuras alegóricas como A Moda, O Tango, A Política, O Futebol, personificadas por Carlos Câmara.

Finalmente, o Cel. Montezuma descobre Calú que quer voltar para o sertão. Para se consolar, a viúva aceita o oferecimento do interesseiro Pedro Regalado para substituir Calú em seu coração.²⁵¹

Sempre o embate entre as figuras do campo e da cidade, com vantagens ora para umas, ora para outras, mas sem a condenação enfática de uma ou de outra pelo autor. A peça parece longa, com seus 29 personagens e 19 canções, às vezes desnecessariamente esticadas. Essas canções comentam ou caracterizam, dão clima, mas nunca avançam a ação como, às vezes, ocorre nos musicais que se utilizam desse artifício. É que a peça, na verdade, divide-se em duas. A primeira parte tem Manduca como protagonista e termina no fim do segundo ato, quando ele obtém a mão de Flora, e a segunda começa, então, com a fuga de Calú para Fortaleza, terminando a peça com seu resgate na Praça do Ferreira. Embora Calú seja a personagem título, a peça tem dois protagonistas: Manduca e Calú – o primeiro, dominando os dois primeiros atos e sumindo depois, quando não tem mais utilidade para o autor; o segundo, que vinha aparecendo de maneira secundária, sobe ao primeiro plano, concluindo o espetáculo.

Esse esquema de busca, perseguição, e personagens que se desencontram por um triz, é típico da revista:

A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente,

²⁵¹ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 73).

alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista do ano.²⁵²

Carlos Câmara ambienta sua peça também em dois cenários. O primeiro, em Quixará; e o segundo, na Praça do Ferreira, em Fortaleza. Diz a rubrica do primeiro cenário: “Casas à Esquerda Baixa e à Direita Alta. Matutos cantam em regozijo pelo início do inverno. É uma manhã de domingo”, em Quixará. Colocando o cenário assim na diagonal, Carlos Câmara deixa espaço no palco para os números de dança e canto. Ao mesmo tempo, emoldura o palco com a ambientação necessária a sua decoração e essa composição oferece possibilidades de marcação criativa e dinâmica. Como os cenários da época eram os famosos cenários de pendurar (*wind and drop setting*), a mudança era mais fácil. Mas as casas principais, como indicadas nas rubricas – I, 9 e II, 7 –, deveriam ser feitas em trainéis, porque as janelas abrem e fecham. O que se deduz da opção de Carlos Câmara, contrastando Esquerda Baixa com Direita Alta, é seu conhecimento da dinâmica do palco como ensaiador e o mapeamento do palco.

Carlos Câmara usa, em seu texto, as divisões do palco que o teatro brasileiro não adota comumente, mas que, nos Estados Unidos, é sempre empregada. Um detalhe: a tradição francesa esquerda e direita é à direita e esquerda do ator. Na tradição inglesa, é a do espectador. Seguimos à francesa, inclusive na adoção de gírias (“Merda” desejando boa sorte, diferente do *Break a leg* no teatro inglês). Terminam aí as diferenças.

Assim, se um lado do palco é direita e o outro, esquerda, foi criada automaticamente uma área central, a área mais nobre do palco. Como os palcos de antigamente eram feitos em declive ou aclave, isto é, a parte do proscênio era mais baixa que a do fundo do palco, obedecendo a uma lei da perspectiva, que o cenário finalizaria, criaram-se os termos “subir” e “descer”. Se o ator se dirigisse para o fundo do palco, ele estava subindo; em movimento contrário, estava descendo. Assim foram criadas mais três áreas (horizontalmente, se olhássemos como numa planta baixa): alta, média e baixa. A combinação delas dava, por exemplo, direita que poderia ser alta, média ou baixa, e assim, sucessivamente, com centro e esquerda. Essas áreas têm uma hierarquia, de acordo com a visibilidade em que coloca o ator. Isso permite ao diretor induzir o olhar do espectador, coisa que o

²⁵² VENEZIANO, 1991, p. 88.

cinema faz facilmente com os planos, *close up* ou plano americano, plano geral, etc
253

O segundo cenário é o da Praça do Ferreira: “É dia. Há grande movimentação. Veem-se transeuntes, vendedores de jornais e de bolas, engraxates, mendigos, aleijados implorando a caridade pública; cambistas apregoando bilhetes de loteria e rifas, etc.” (III, 1). A praça parece bem caracterizada, tanto no cenário como na fala das personagens, que chamam a atenção para as mudanças ocorridas no logradouro. Foi o que não aconteceu em *O Casamento da Peraldiana*, no ato que acontece na mesma praça. Ao contrário de *O Casamento da Peraldiana*, aqui as falas das personagens comentam, num verdadeiro cenário falado, descrevendo a praça. Carlos Câmara, como cronista da cidade, foi feliz em colocá-la em cena:

Por ser o coração da cidade, a Praça do Ferreira já vinha se aformoseando desde os anos 1880 com a construção de quatro cafés à feição de chalés franceses nos cantos do logradouro. Boêmios e janotas deviam sentir-se como que em Paris enquanto sentavam nas mesas ao ar livre desses cafés e contemplavam fascinados o belo jardim no centro da praça e, no entorno, o surgimento na cidade da loja Maison Art-Nouveau, do Cinematógrafo Parisiense (1907), do automóvel (1909), e os bondes passando de tração animal a elétricos (1914).²⁵⁴

Carlos Câmara obviamente não empregava as unidades clássicas de tempo, lugar e ação. No máximo, por conveniência, adotava a unidade de lugar. Mas quanto ao tempo, existem, em *O Calú*, saltos entre uma cena e a seguinte, ou tempo mais apressado que o critério de tempo adotado em outras cenas, como em I, 12. Outras cenas (III, 13) servem somente para retardar a ação e encompridar o espetáculo. Existem cenas de transição para solucionar problemas de “carpintaria”, como em III, 13. No terceiro ato, os desencontros de Massu e Calú com o Coronel Montezuma e seus acompanhantes servem para estender a ação até seu clímax, quando encontram Calú.

Os dois grupos estão sempre se desencontrando, mas Carlos Câmara o faz com maestria, justificando as saídas de Massu e Calú, ora para ir à igreja

²⁵³ John Dietrich, em *Play Direction* (Prentice Hall, 1953), aponta outros recursos para o controle da atenção que pode ser obtido não somente com a área de atuação, mas com outros recursos como posição corporal, nível (quanto mais elevado o ator), espaço (quando mais isolado de um grupo) e foco (a plateia olha para onde os atores estão olhando).

²⁵⁴ PONTE, 1998, p. 75.

providenciar os banhos (Igreja do Patrocínio, perto da Praça do Ferreira), ora para Calú conhecer o mar (também perto), ou tomar café num dos quiosques em outro lado da praça.

No terceiro ato, a peça ganha nova dinâmica com a entrada de personagens alegóricas, cuja presença podemos até questionar. O que fazia o Tanguinho ali? Quanto à Moda e à Política, estas estão bem justificadas. Principalmente o Futebol, num ano em que se disputava, pela primeira vez, em Fortaleza o campeonato dessa modalidade esportiva, com Ceará, Fortaleza, Guarani e Bangu – os times da época. Nesse ato destacamos o monólogo de Calú (III, 11) que narra o Ceará moleque, a canalha que até vaiou o sol na Praça do Ferreira no dia em que o astro surgiu dentre as nuvens, depois de dias de chuva. Mas o número do Tanguinho tem o mérito de prestar uma homenagem ao seu colega de autoria, o maestro Silva Novo, citado em uma estrofe (III, 6):

Saltitante e feiticeiro,
Predileto eu sou do povo,
Que é perdido por um tango
Do maestro Silva Novo.

Carlos Câmara fundamenta seu humor principalmente em seis recursos: (1) na situação da cena; (2) na caracterização das personagens; (3) no mal-entendido; (4) no duplo sentido; (5) na ironia dramática (ou comédia de erros); (6) na fala deturpada das personagens analfabetas. Na cena 10 do II ato, “A Sedução do Calú”, temos exemplo de alguns deles. Os dois primeiros já estão autoexplicados.

Como exemplo de mal-entendido:

Massu – Hei de fazer de ti um almofadinha...
Calú – Oi! Qué fazê d’eu armofada? Ora façum idea... vá fazer armofada ... do cão.

Nos casos de duplo sentido bem mais abundantes:

Massu – Calú é diminutivo de Carolindo, assim como Massu é diminutivo de Marcionília.
Calú – Então tudo que acaba im ú é diminutivo!... (II, 10).

Como já vimos, Carlos Câmara já havia usado piada semelhante em *A Bailarina* (I, IX):

Elisiário – Em que cadeira a senhora foi ao pau?

Peraldiana – No francês, logo a matera im qu'eu estava mais bem aperparada.

Elisiário – E a senhora ainda se lembra de alguma coisa em francês?

Peraldiana – Ora se me alembro? Eu ainda sei dizer bom jou. Monsiú beaucoup. E toda palavra que acaba im U.

Também na mesma cena que vimos anteriormente (II, 10), em que Calú tinha entrado em cena com uma cesta de ovos para o Coronel, Carlos Câmara repete a piada:

Massu – Tu nasceste Calú para ser companheiro inseparável da minha vida [...] Tu queres? Vamos. Dize. Responde.

Calú – Vive sinhá dona... Qui avexame é esse? Laige o meu braço. Vamicê quebra os ovo.

Em outro tipo de teatro não seria crível que uma mulher como Massu²⁵⁵ pudesse se interessar por Calú e depois por Pedro Regalado. Só mesmo dentro da lógica interna da peça se aceita tal atitude, mas aqui sua caricatura eleva a comicidade a sua mais alta potência. É uma das mais completas e impagáveis criações de Carlos Câmara. Massu muda de afeição com a rapidez com que morrem em cena os personagens de Shakespeare. Massu chega mesmo a eclipsar a personagem título, Carolindo, o Calú. A viúva Massu, com seu ridículo, é fonte de comicidade até nas rubricas que a descrevem, embora o público a isso não possa ter acesso.

Calú é o apelido de Carolino:

Animal, como é inocente, possui o coração virgem, sorteado para sentar praça, filho de Florindo, o sacristão; rapagão muito bobo, só tem tamanho, varapau, besta como aruá; vai entrar nos 21 anos, porém é mesmo que ter 12, é um bestão; muito ignorante, muito bocó, abestaiado, jumento, idiota, menino muito sério que não vive com gaiateza, mamífero da família dos orangotangos, lobisomem, escarnifrado mancebo, menino magro e besta, varapau abestalhado, tipo ratão, matuto atuá, palerma, aparvalhado, gosta de Norata.²⁵⁶

Manduca é o mesmo tipo de personagem do Gogó (de *Zé Fidélis*); o mesmo perfil psicológico que o autor escrevia, levando em conta o mesmo ator que iria

²⁵⁵ Ver Massu, neste capítulo 3.15.

²⁵⁶ COSTA, 1994a, p. 113.

interpretá-lo. Assim, muitas vezes, o ator determinava a personagem que Câmara escreveria. Iguais na “tipificação”, eles diferem pouco na “individualização”. Em *Zé Fidélis*, Gogó espera ser nomeado promotor da comarca; em *O Calú*, Manduca acaba de ser nomeado para o cargo. Em *Zé Fidélis*, Massu é citada como noiva de Gogó (II, 14, e se chama Marcionília Costa) e, logo depois, é anunciada sua morte (III, 1), mas o autor a fez ressurgir viva em *O Calú* (como Marcionília Gurjão), dando o anúncio de sua morte como pilhéria do Astro, famoso barbeiro fofoqueiro da Fortaleza de então.

Em *O Calú*, o diálogo se mantém fluente, como é característica de Carlos Câmara, obedecendo a origem das personagens e seu grau de instrução. Pelas letras das coplas, percebe-se que os duetos têm muito dos dramas cantados do interior do Ceará, como no II, cena 1. A música que encerra o segundo ato serve também de exposição para o ato seguinte: “Pro Ceará nós vai partindo/ Já e já/ Atrás nós vai do Carolindo/Pá pegá...”

A peça tem dois movimentos opostos. No primeiro ato, Massu se dirige de Fortaleza para o sertão (Quixará, atual município de Farias Brito), à procura de Manduca, fugindo depois com Calú, no segundo ato. No terceiro ato, é o Coronel Montezuma que vai do sertão até Fortaleza para resgatar Calú, acompanhado do Cabo Quelemente e Pedro Regalado. É um movimento inverso que caracteriza as duas partes da peça.

Pelo seu número excessivo de personagens secundárias e episódicas e pelo acréscimo e alongamento de cenas desnecessárias, a peça se torna um tanto pesada. É verdade que *O Calú* tem resistido a montagens modernas pouco inspiradas. Entretanto, a aridez de certas direções, típicas da Comédia Cearense, em sua longa sobrevida, com as peças de Câmara, não consegue apagar a vivacidade das cenas, a comunicação instantânea de Carlos Câmara com o público.

3.9 Alvorada

O chefe oposicionista do Riacho do Sangue, Coronel Serapião, aguarda a chegada de seu filho pródigo Zorobabel, que fugira com 12 anos para o Amazonas e esteve ausente por 19 anos. Serapião é governado pela mulher, Anastácia, sua afilhada e esposa em

segundas núpcias, com a qual teve uma filha, Biloca. A megera bate no marido, e Serapião sofre em suas garras.

Canuto Madruga, empregado na construção de um açude, é apaixonado por Biloca, mas a moça não corresponde e chega mesmo a fingir namoro com Bernardo Massaranduba, mestre da banda de música, para se ver livre dele. Por sua vez, Bernardo está cortejando Balbina, afilhada do Capitão Coriolano, e tinha vindo pedir a proteção de Biloca para conseguir dele sua aprovação para seu casamento com Balbina.

Foragido da capital, onde cometeu um crime numa casa de jogo, chega a Riacho do Sangue, Ponciano Bandeira. Canuto, seu conhecido, sabendo da chegada iminente de Zorobabel, arquiteta um plano para Ponciano se fazer passar pelo filho de Serapião. Sem alternativas, Ponciano aceita. O verdadeiro interesse de Canuto era que Ponciano, na qualidade de irmão de Biloca, intercedesse por seu amor, ajudando-o a conquistar a moça.

A felicidade de Serapião em rever o filho é aumentada com a notícia de que seu rival político, Major Chico Teles, foi apeado da Prefeitura e ele é agora o novo prefeito. Com ar de deboche, Canuto e Ponciano incentivam o velho a se candidatar a Deputado, mas, para isso, é preciso raspar o bigode. Serapião cai na esparrela e quase apanha de Anastácia.

Chega um telegrama avisando da chegada do verdadeiro Zorobabel. Biloca, que lê o telegrama para o pai analfabeto, é a única a saber da notícia. Ela manda Ponciano embora. Ele revela seu amor. Logo depois, Biloca se arrepende e lhe pede que fique. Ela também o ama.

Com a chegada de Zorobabel, Ponciano revela sua identidade a todos e pede a mão de Biloca. Anastácia nega, e Serapião, só para contrariá-la, consente. Bernardo também consegue a mão de Balbina. Final feliz.²⁵⁷

Ponciano é mais uma personagem que vem da cidade perturbar a ordem do campo. Carlos Câmara, mais uma vez, confronta o vício (capital) e a virtude (campo) no encontro dos dois. Ponciano encarna o bandido foragido, “esfomeado, sem dinheiro, estroina, boêmio, descrente, homem sem escrúpulo”²⁵⁸ que se regenera pelo amor. Sua paixão por Biloca o transforma em outro, caracterizando a “atitude polarizada” das personagens completas. Isto é, nenhuma grande personagem termina a peça como começou.

Outra ideia, defendida por Carlos Câmara, é a valorização da instrução feminina, principalmente nas personagens do interior quando alfabetizadas e falando

²⁵⁷ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 79).

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 119.

corretamente. É uma qualidade a mais que vem coroar a beleza física natural. É uma das qualidades de Biloca: “linda pérola sertaneja, aparição divina” (II, 10).

Carlos Câmara tira partido da comicidade das personagens analfabetas que se escandalizam com qualquer termo que desconheçam, tomando-o como grande palavrão. A cena 4 do III ato, cena de caracterização, mostra Serapião que não entende a linguagem mais elevada de Ponciano. É um dos momentos mais hilariantes do texto. É possível dizer que o nível de grotesco na caracterização das personagens está se tornando mais atenuado a partir de *Alvorada*.

Carlos Câmara leva todo o primeiro ato com a exposição e o terceiro ato na resolução. É uma peça bem estruturada, o que facilita a compreensão do espectador. A ação corre em ritmo ágil e forma um todo, com uma unidade não vista em outros textos.

O que ficou na memória dos contemporâneos que recordam o espetáculo foi o efeito de iluminação, de Gerson Faria, na abertura do III ato:

É alvorecer. Sobe o pano lentamente, enquanto a orquestra executa um trecho apropriado. O dia vai pouco a pouco clareando. Ponciano, preparado para a caça, espingarda a tiracolo, abre a porta e atravessa a cena saindo a Direita Baixa. Pouco depois, Biloca aparece e canta a parte final da música.

“Os campos matizados de flores, as estradas ensombradas de árvores tranquilas de onde irrompe a orquestra dos pássaros em festa [...] campos engrinaldados de flores” (III, 2) é assim que Ponciano se refere à paisagem em volta. Também é ele quem justifica o título no final do terceiro ato (III, 18): “Até que enfim, encontro um lar. E surge para mim a Alvorada do amor.” Não é somente a alvorada do nascer do dia, mas a alvorada como metáfora do despertar do amor.

Na época da estreia de *Juriti*, de Viriato Correia no Theatro José de Alencar²⁵⁹, comentou-se, ou insinuou-se, que *Alvorada* poderia ser um plágio. Na verdade, as peças têm algumas semelhanças quanto à questão da rivalidade política entre liberais e conservadores. Há semelhança no gênero, na temática, no pano de fundo e na correspondência de algumas personagens. Existe uma cena (o roubo de um bode III, 6) muito parecida com uma usada por Carlos Câmara, mas ela figura

²⁵⁹ Em 12 de outubro de 1924.

em *Zé Fidélis* (III, 14) e não, em *Alvorada*. Mas as diferenças são maiores e mais coisas afastam as duas peças do que as aproximam.

Existem diferenças estruturais no uso de mais cenários (*Juriti*) e no enfoque como um todo. Personagens muito importantes em *Juriti* (Corcundinha, Sofia, Faustina) ou em *Alvorada* (Nastaça) não têm correspondentes no outro texto. A própria *Juriti* do papel título seria impossível aparecer em *Alvorada*, já que ela é tratada quase como uma *Prima Donna* de ópera. Sua entrada em cena é preparada, com muito suspense, por Viriato. *Juriti* se aproxima muito do drama sério em alguns momentos – chega-se a pressentir um final trágico com a morte da protagonista – direção em que *Alvorada* não se movimenta. *Alvorada*, do título de Carlos Câmara, é uma metáfora e *Juriti*, de Viriato, é uma personagem.

Alvorada é uma peça mais íntima; *Juriti* está várias escalas acima em grandiosidade, chegando ao “pirotécnico”; é uma peça folclórica, fazendo uso do bumba meu boi, da festa de São João etc. Se Carlos Câmara pegou a *Juriti* como modelo, ele fez como Shakespeare, que tornou a cópia superior ao original.

Alvorada também recebeu montagens modernas, isto é, montagens fora do esquema do teatro do ponto, sob o qual todas as peças de Carlos Câmara foram criadas, e resistiu à aridez de montagens mecânicas, burocráticas e mofadas, conforme já destacamos anteriormente.

3.10 Os Piratas

No Porto das Jangadas (Praia de Iracema), mora Albertina com a mãe doente e Xandoca, filha adotiva, abandonada pelo pai que foi para o Amazonas. Albertina, moça namoradeira, passa o tempo a ler romances e a se divertir com “os piratas” (conquistadores), que, com suas cantorias, não deixam o vizinho, Mr. Robertson Taylor, dormir. A turma de piratas, entre eles Garibaldi, jogador de futebol, que faz a corte a Albertina e a Xandoca, não dá ouvidos aos protestos de Mr. Robertson. O inglês chama um soldado de polícia, Benedito Caetetéu, mas o que ele faz é tentar namorar Xandoca.

Chega do Cariri o Cel. Marcolino, tabelião e escrivão geral, tio de Albertina, acompanhado da filha Catarina e do filho Nicolau. O coronel fica escandalizado com o comportamento de Albertina.

Garibaldi, querendo se aproximar de Catarina, sugere ao Cel. Marcolino que contrate um professor para instruir a filha, assim ela poderá sucedê-lo como tabelioa, já que Nicolau só serve para

ama-seca. Logo Garibaldi se candidata ao posto de professor. Marcolino também decide vender a casa, com o consentimento de Albertina.

Albertina recebe um bilhete de Mr. Robertson com proposta de casamento (“Menina. Mim vir menina hoje e ficar logo apaixonada...”). Albertina responde que o inglês venha se entender com seu tio. Garibaldi, despeitado, quando o inglês vem falar com Marcolino, diz para o coronel que ele quer é comprar a casa. Os dois não se entendem e é criada a maior confusão.

Logo depois, aparece Gonçalo que quer comprar a casa e Garibaldi diz ao coronel que ele quer é pedir a mão de Albertina. Recomenda ainda a um e depois ao outro, que ambos são surdos. O desentendimento é maior ainda.

Garibaldi conversa depois com o inglês e fica sabendo que não é com Albertina e sim com a “outra menina” da casa com quem quer casar. Garibaldi logo conclui que é Xandoca.

Para se ver livre do cerco insistente de Benedito Caetetú, Xandoca concorda em fugir com ele. À noite quando chega um automóvel, quem sai disfarçado é o curubento Nicolau. Depois de muitos beijos, juras de amor e uma batida do automóvel em um poste de iluminação, Benedito descobre que foi enganado.

Albertina insiste que o tio converse com o inglês e descobre o mal-entendido que Garibaldi criou. Mr. Robertson confessa que não é com Albertina nem com Xandoca que quer casar, mas com Catarina. Garibaldi então se decide por Xandoca e anuncia que, no dia seguinte, serão afixados os proclamas, citando o nome completo dos dois. Ao ouvir o nome completo de Xandoca, o Cel. Marcolino diz que tinha acabado de ler um anúncio no jornal, chamando Alexandrina Gusmão (seu verdadeiro nome) para receber uma herança de 30 contos, deixada pelo pai, falecido no Amazonas. Albertina, moça leviana, fica só.²⁶⁰

Em *Os Piratas*, Carlos Câmara está em sua melhor forma. Talvez seja sua peça mais equilibrada. A ação é mais concentrada, sem cenas desnecessárias (exceção em III, 2, cena do cobrador gago). O tempo é melhor aproveitado e mais conciso. Mas não é objetivo do gênero obedecer às unidades (Carlos Câmara naturalmente adota a de lugar), mas a peça delas se aproxima.

Este lugar é a praia de Iracema, dos anos 1920, de onde se avistavam o farol do Mucuripe e o mar ao fundo. No III ato (cena 16) ele é plasticamente explorado, como assinala a rubrica: “a lua surge no firmamento e o foral do Mucuripe acende-se.”

²⁶⁰ Sinopse original em Costa (1994a, p. 85).

Os Piratas é um retrato da capital cearense, mas de uma Fortaleza menos pitoresca, ou folclórica, e mais boêmia que a das peças anteriores que a focalizaram. A fala de Garibaldi (III, 4) parece sintetizar sua filosofia: “Nós não nascemos para gemer num vale de lágrimas, e sim para gozar o infinito prazer da vida.”

Agora são personagens do interior que vêm interferir na capital. Na galeria de personagens de Carlos Câmara, surgem novos tipos, como o Nicolau (verdadeiro primo de Calú), filho do Cel. Marcolino: “homão besta, imbecil, idiota perfeito, peru de pé frio, besta pra burro, curubento, horroroso, melhorado das curubas.”²⁶¹

A peça tira partido das trapalhadas armadas por Garibaldi, que vão depois sendo desfeitas pelo encontro e desencontro das personagens que Carlos Câmara traz à cena com a facilidade com que as faz sair do palco, como, por exemplo, a fala de Garibaldi: “Até depois. Tenho necessidade urgente de dar um giro (*sai ao fundo*), em III, 4.” E tira partido de trocadilhos, como em II, 7:

Marcolino – Meu pai morreu com 86 anos e nunca andou fazendo ginástica.

Benedito – Pois taí. Taí a prova. Se o pai de V. Sa. tivesse aprendido ginástica ainda hoje era vivo. Agora o meu, anda beirando os noventa, e é isperto que admira. (*imitando-o*) Espigadinho, faceiro, ainda ariscando um olho (*pisca*) Por quê? Porque aprendeu a ginástica no quartel. Ele é sargento.

Marcolino – Sargento? Cum novent’ano!... E ainda dá serviço? É ativo?

Benedito – Não, senhor. É passivo; quero dizer reformado com o soldo pur inteiro.²⁶²

Câmara também faz uso de mais uma “descoberta” quando finaliza *Os Piratas*, acentuando o *happy end* para o par romântico, e todos felizes na canção final (III, 20) :

Garibaldi – Muito obrigado. Amanhã serão fixados os proclamas para o casamento de Garibaldi Leão Bravo e da senhorita Alexandrina Gusmão.

Marcolino – Alexandrina Gusmão? O teu nome é Alexandrina Gusmão, Xandoca?

²⁶¹ Ibidem, p. 118.

²⁶² CÂMARA, 1979, p. 394.

Xandoca – É sim, senhor.

Marcolino – E teu pai que fim levou?

Xandoca – Não sei. Abandonou-me pequenina e embarcou pr'o Amazonas.

Marcolino – Apois home eu li indagorinha neste jornal um edital, chamando Alexandrina Gusmão para receber uma herança de 30 contos deixada por seu pai, falecido no Xapuri.

Garibaldi – O que?

Benedito – Ai... o que eu perdi.... Fui roubado...

Marcolino – Eu num quero sê o pai dos meus filhos se esse mocim não leu isso no jornal.

Garibaldi – Eu? Por Deus que não li.

Benedito – Que pirata... Eu comparado com ele sou um donzel.

Marcolino – Vocês todos são uns piratas... Inté eu qui vim do Cariri cumo um donzêlio já estou bancando o pirata...

Coro (*cantam*)

Piratas... o amor
A glória conduz
Terríveis piratas
Da terra da luz...
Corsários do amor
Saudemos à fluir
Vibrantes de intenso ardor...

Ai amor... amor
Da vida humana
És o senhor
A esta caravana
De alta piratagem
Tu és que dás coragem...
FIM

3.11 Pecados da Mocidade

Hipólito Guedes, chefe de uma repartição pública, tem mania de teatro e ensaia suas filhas – Magnólia e Açucena – e a vizinha Esmeralda, numa peça que está escrevendo, *O homem da capa preta*. Magnólia é namorada de Jacinto Rego, funcionário subalterno de Guedes, que se comunica com a moça mandando bilhetes escondidos no chapéu do pai. Esmeralda é namorada de Lírio, filho de Guedes, rapaz preguiçoso e vadio.

Guedes recebe a visita de Camilo, seu amigo desde a juventude. Ambos tiveram o “pecado da mocidade”, isto é, Guedes, um filho e Camilo, uma filha, antes do casamento oficial.

O filho bastardo de Guedes é o criado da casa, Baltazar, como se vem depois a saber. É também empregado público, mas seu trabalho é servir na residência do chefe. Baltazar faz a corte à arrumadeira, Graziela, e manobra todos na casa.

Magnólia descobre que seu colar foi roubado e é chamado um detetive. Baltazar conta a Lírio que seu pai está ficando louco, pois o surpreendeu brincando com bonecos. Lírio, pensando em ficar pobre e desamparado, planeja casar Magnólia com o velho Camilo. Magnólia, resignada, aceita.

O detetive chega e suspeita da arrumadeira, Graziela, por ser a mais nova no serviço da casa. Baltazar, para proteger sua amada, inicia investigações por contra própria. Camilo encarrega o detetive de descobrir o paradeiro de sua filha Zizi, seu “pecado da mocidade”.

O esperto Baltazar é quem descobre que quem roubou o colar de Magnólia foi Lírio, tendo-o empenhado para conseguir dinheiro, esperando depois resgatá-lo e devolver o colar, sem que Magnólia notasse.

O detetive descobre que Graziela é nada mais nada menos que Zizi, filha de Camilo. Os dois “pecados da mocidade” se unem felizes. Camilo – depois de desfeito o mal-entendido que Guedes não estava ficando louco, mas ensaiando uma peça – desiste de Magnólia em favor de Jacinto Rego²⁶³.

Com *Pecados da Mocidade*, Carlos Câmara vai cada vez mais se afastando da burleta, indo em direção à comédia de costumes, isto é, indo de Arthur Azevedo para Gastão Tojeiro, o Tojeiro de *O Simpático Jeremias*. Agora seu diálogo não usa mais uma linguagem deturpada para refletir a condição das personagens que são todas urbanas. Em vez de personagens do campo virem para a cidade, ou da cidade para o campo, nesta peça é somente uma personagem do passado (Camilo) que vem para o presente. Como em Ibsen, a conversa de velhos amigos que se encontram serve, na verdade, para informar ao público, colocando ação na parte expositiva. Câmara entra logo na ação, o que torna a peça mais interessante.

Pela primeira vez em sua obra, Carlos Câmara usa um cenário totalmente situado no interior de uma residência: a sala de visitas – o que a aproxima ainda mais da comédia de costumes. Aliás, o protagonista Baltazar é um primo de Jeremias, de *O Simpático Jeremias*, com seus ditos espirituosos e maquinações. É o

²⁶³ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 89).

criado esperto com raízes na *commedia dell'arte*. Outra personagem, Guedes, é o alter ego do autor que ensaia uma peça de teatro.

Assim como Shakespeare, em *Hamlet*, na cena em que instrui os atores, e Molière, em *Improviso de Versalhes*, em um ensaio de teatro, podemos ver, em *Pecados da Mocidade*, um pouquinho dos procedimentos de Câmara (Hipólito Guedes), ensaiando suas amadoras. Inicialmente, os velhos amigos recordam o passado, no primeiro ato, cena 8:

Camilo – Já me disseram que não abandonaste a mania de teatro.

Guedes – É. Tenho escrito alguma coisa. Fundamos um gremiozinho: Sociedade dramática, recreativa e artística, adeptos de Talma.

Camilo – (*rindo*) Homem, o nome é de ida e volta! (*noutro tom*) Bons elementos?

Guedes – Excelentes!

Camilo – Lembra-te do nosso tempo? Quando trabalhamos no Tália?

Guedes – Se me lembro! E com que saudades!

A rubrica do II ato revela um pouco mais: “Guedes sentado a mesa, dispõe uma coleção de calungas [bonecos], monologando. Baltazar entra na ponta dos pés, observa-o e faz o gesto de que o velho está girando.” A suposta demência de Guedes é uma das complicações de *Pecados da Mocidade*. Baltazar viu, mas não entendeu a cena, o que é desenvolvido mais adiante (II, 6):

Baltazar – [...] homem, por falar no velho, eu acho que ele está com o juízo desencabado e o miolo fora do eixo.

Lírio (*severo*) – Baltazar... Pese as palavras antes de proferi-las. Não admito desrespeitos...

Baltazar – [...] Ele deu agora para brincar com calungas.

Lírio – Baltazar!

Baltazar – Sim, senhor. Anda com os bolsos atufados de bonecos, e quando se vê só, começa a vadiar com os bichinhos. Coloca-os sobre a mesa e inicia um balancê engraçado. Passa um calunga para cá, outro pra'colá, falando só, ora fino, ora grosso, assoviando, cantarolando... Homem se isto não é sinal de maluquice... Grande coisa parecida... [...] Olhe: outro dia, eu estava aqui na sala e quando menos espero, ouço uma altercação violenta ali no gabinete. Fui pé, ante pé, observar. Era o velho botando dois calungas pra brigar.

Mas é na cena 11 do II ato que Carlos Câmara, através de Guedes, defende seu teatro, um verdadeiro manifesto:

Camilo – Hipólito, tu farias obra patriótica de alta moralidade, se nas tuas produções teatrais procurasses cauterizar certas chagas que vêm ulcerando o organismo social.

Lírio – Mas do que o povo gosta, doutor, é do teatro alegre, do teatro que desopila...

Guedes – Do teatro que faz esquecer os amargores da vida, proporcionando horas de deleite espiritual e franco riso.

Camilo – Não, tem paciência. O fim principal do teatro não deve ser apenas deleitar e fazer rir. Mas alta finalidade lhe deve ser facultada.

Lírio – Exemplo...

Camilo – Profligar a dissolução de costumes que se nota hoje em dia.

Guedes – Dissolução dos costumes? [...] Não, eu não sei doutrinar; não sou professor de moral, nem irmão da ordem terceira. E muito menos palmatória do mundo.

Camilo quer a volta do teatro realista, com seu moralismo e seu *raisonneur*. Ele não cansa de insistir e interferir na dramaturgia de Guedes. No III ato, cena 5, volta a outro tema: “Hipólito, tu devias escrever uma peça de assunto puramente sertanejo. A linguagem, os costumes da nossa gente da roça, com suas toadas, com suas danças características.”

Na última parte do II ato, as amadoras de Guedes (suas filhas e vizinha) se apresentam para Camilo, o que poderíamos chamar de metateatro, sem nenhuma vanguarda. É, na verdade, com a exibição de três números musicais seguidos o que torna essa parte um programa de auditório.

É muita coincidência que os dois filhos, os pecados da mocidade, de Guedes e Camilo (Baltazar e Graziela) fossem empregados domésticos da mesma casa. Mas isso funciona na cena, sendo mais um motivo de surpresa para o espectador. O expediente de colocar bilhetes no chapéu do pai torna o público cúmplice de Magnólia e contribui para o clima festivo e alegre do texto.

Carlos Câmara, em *Pecados da mocidade*, se não faz uso de linguagem deturpada, não resiste ao trocadilho, revelando suas intenções já quando coloca uma personagem de nome Jacinto Rego (já sinto rego). E quando Magnólia consente em se sacrificar casando com Camilo, exclama: “E o rego, meu Deus?... E o Rego.”

Pecados da Mocidade é uma pequena joia, uma peça que talvez no palco tenha eficácia mesmo sem música. O texto já é suficientemente consistente, sem os números musicais que parecem mais um adereço que se pode dispensar. Na verdade, eles podem retardar o desenvolvimento da ação. É bem o que Pavis²⁶⁴ define como *comedy of manners*: “estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter”.

Embora mesmo admitindo-se a teoria de que existem gêneros superiores e inferiores, cada gênero tem suas obras-primas específicas de seu gênero, seria o caso desta peça. É como coloca Arthur Azevedo, “O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posa em cena.”²⁶⁵ Arthur sempre saiu em “defesa da revista do ano e da opereta como gêneros teatrais que podem ambicionar também *status* de arte, e não apenas conformar-se em ser divertimento”²⁶⁶:

[...] não o gênero a que elas se filiam, mas a maneira por que foram escritas. Essa maneira de abordar o tema, que sempre pautou a defesa de Arthur Azevedo, está relacionada a uma corrente da crítica francesa do século XIX, comandada pelo então célebre Francisque Sarcey. O ex-professor, formado pela École Normale Supérieure, que, a partir de 1860, começou a atuar nos principais jornais de Paris, tonou-se o mais importante e influente crítico teatral da segunda metade do século XIX, com grande repercussão perante o público frequentador dos teatros e determinando o sucesso ou o fracasso de espetáculos e dramaturgos por mais de 30 anos. Sarcey tinha preferência pelas “peças bem feitas”, valorizando mais a construção dramatúrgica que o gênero teatral.²⁶⁷

3.12 O Paraíso

Ferreira, feitor do sítio “O paraíso”, espera a chegada de Gustavo e Cecy, filhos do falecido dono do sítio. Tobias Conde, ladrão e assassino, foragido, chega de automóvel e é confundido por Gustavo, vulgo Gustavim. Depois de desfeito o mal-entendido, chega o verdadeiro Gustavim, acompanhado da irmã Cecy e da amiga Regina.

²⁶⁴ PAVIS, 2001, p. 55.

²⁶⁵ MENCARELLI, 1999, p. 70.

²⁶⁶ COSTA, 1994a, p. 73.

²⁶⁷ COSTA, 1994a, p. 94-95.

É o dia de aniversário de Solidade, filha de Ferreira, que completa 16 anos, e fica noiva de João Gaspar. Dois de Paus também era apaixonado pela moça, mas ela preferiu João Gaspar. Gustavim, impressionado com a beleza da jovem, começa a importuná-la com sua corte.

Gustavim anuncia o fim de sua visita, a venda do “Paraíso”, o que deixa Ferreira aflito por não ter para onde ir, nem dinheiro para comprá-lo. Gustavim só vende o sítio à vista.

Cecy fica sabendo da existência de um “Conde” e, confundindo o sobrenome com o cargo de nobreza, interessa-se por Tobias Conde. Com suas artimanhas, o cínico Gustavim consegue que Cecy tire uma fotografia, enquanto ele surpreende Solidade, abraçando-a.

Aparece Ladislau, vendendo bilhetes da Caixa Popular, que desconfia que conhece Tobias Conde de algum lugar. Dois de Paus compra um bilhete e depois debocha de Gustavim dizendo que Solidade não lhe quer. Gustavim conta que tem uma prova incontestável do interesse de Solidade por ele: a foto. Dois de Paus mostra a foto a Gaspar que rompe o noivado e parte para o Amazonas, não sem antes esmurrar Gustavim. Dois de Paus pede a Solidade que se case com ele e ela recusa.

Felipe Conde é preso, tendo sido denunciado por Ladislau. O bilhete de Dois de Paus é premiado com 10 contos, que ele empresta a Ferreira para comprar “O paraíso”.²⁶⁸

A peça tem um toque de pessimismo, uma atmosfera de ar sombrio que a envolve. E não tem um final propriamente feliz, já que o par romântico não termina junto. A premiação do bilhete de Dois de Paus é uma solução um tanto *Deus ex machina*. Carlos Câmara já havia apelado para soluções assim, como a da cigana de *Zé Fidélis*, a herança de Xandoca, em *Os Piratas* e a filiação de Zizi, em *Pecados da Mocidade*. Mas o caso de Dois de Paus vem resolver problemas da ação.

O humor debochado de Carlos Câmara está ausente em *O Paraíso*, o autor moleque está mais contido e com a separação do par romântico, mesmo com a compra do sítio, não é propriamente uma peça otimista como as outras. Mas como Carlos Câmara é sempre Carlos Câmara, o trocadilho aparece algumas vezes (1, 2):

Ferreira – Vá lá em cima do serrote da araponga e quando avistá o auto, solte um foguete de aviso.

Dois de Paus – Vige-Maria, seu Ferreira. É muito difficulitoso a gente se atrepá naquele pedreguio.

Ferreira – Então vá você, Papa-terra.

Papa-terra – Inhô sim, seu Ferreira. (*sai a direta*).

²⁶⁸ Sinopse original em Costa (op. cit., p. 95).

Ferreira – Esta lesma não sabe nem trepá... num serrote...

E aparecem as anedotas, como em II, 2. A piada é conhecida como também seu final:

Ladislau – E foi premiada sua caderneta?

Conde – Espere. Num dia de sorteio ele disse a minha mãe, “vou a cidade, se vocês me avistarem de automóvel é porque foi premiado. Podem quebrar a louça, queimar os móveis, e rasgar a roupa velha. Comprarei tudo novo...”

O choque cultural entre as personagens do campo e as da cidade permanece. Como na fala do Conde: “Estou convencido: só a vida do campo fortalece o corpo e tonifica o espírito. É admirável a vida patriarcal, e mais ainda a pureza dos costumes que aqui se observa.” No que concorda Gustavim: “Ah, quando a isto, hoje em dia só se vê mesmo no sertão. As cidades quanto mais importantes, tanto mais contaminadas pelo vírus da corrupção.” (II, 9).

As mulheres são sempre jovens e bonitas, com exceção das caricatas feitas por atores. As amadoras do Grêmio tinham esse requisito, mas sem o apelo erótico do teatro musicado do Rio de Janeiro. Há uma disputa entre as moças do campo e as da cidade, e em várias ocasiões esse confronto fica bem evidente:

Cecy – Precisavas, Solidade, era passar algum tempo comigo na Capital.

Regina – Ela precisa tomar um banho.

Conceição – É. Ela toma todos os dias no açude.

Regina – Vocês não me deixam completar a frase: precisava tomar um banho de civilização. [...]

Cecy – Isto aqui deve ser muito agradável – não nego – mas viver-se a vida inteira socada neste recanto do sertão. [...]

Solidade – [...] Estou, desde criança, habituada à vida tranquila e feliz que aqui desfrutamos. Não me seduzem as belezas da capital. (I, 10).

Em outra passagem, através da fala do Conde, fala Carlos Câmara: “as sertanejas, pelo menos as que eu tenho visto, são bem bonitas, não há dúvida. Mas falta-lhes um quê, um certo tom, uma graciosidade que só a convivência nos altos meios sociais faculta”. No entanto, retruca Ferreira: “as nossas sertanejas, para

serem graciosas, não necessitam de frequentar os altos meios sociais, onde tudo, muitas vezes, é puramente artificial.” (II, 9).

Aliada à beleza, está a pureza do caráter das sertanejas. As da capital, como a interesseira Cecy, investe em Tobias Conde, pensando se tratar de um nobre. Conde oculta sua verdadeira identidade, o mesmo recurso que Carlos Câmara usara com Ponciano, em *Alvorada*. Em vez de um nobre, Cecy e sua amiga Regina (que também disputava o Conde) tinham se envolvido com um marginal. Gustavim, “de um cinismo revoltante, canalhinha de marca”²⁶⁹, é punido com a surra que leva de Gaspar.

Carlos Câmara volta a ambientar sua peça em cenário externo, dando mais espaço para danças e canções que aqui são desnecessárias. *O paraíso* tem também um final apressado em descompasso com o tempo adotado para o restante da peça. O título, além de nomear o sítio da ação, está presente na fala do infeliz Gaspar: “quando se ama sincera e verdadeiramente, a vida se nos afigura um paraíso.”²⁷⁰ Sua intransigência, ao não reconhecer a inocência de Solidade, faz com que ele desmanche o casamento e parta para o Amazonas.

3.13 Os Coriscos

O viúvo Braz recebe um telegrama avisando da chegada de uns parentes do interior, o cunhado Ulisses e seu filho Vituca. Braz fica possesso porque já hospedava involuntariamente outro parente, Felizardo, que veio doente do Amazonas, já tendo ficado bom, mas não abandonando a casa, a pretexto de esperar a venda de um seringal.

Ulisses e Vituca chegam na companhia do compadre Nazário, e trazem os instrumentos que tocam: Ulisses, saxofone e Vituca, clarinete. Eles pretendem passar o carnaval na capital.

Vituca foi criado por uma tia velha e tem pavor às mulheres. Odete, filha de Braz, e Walquíria, manicure, tentam, de brincadeira, domesticá-lo. Odete é namorada de Maurício, estudante de medicina, que frequenta a casa quando o pai dela está ausente e tenta namorar todas as moças que conhece.

Os *coriscos* – Ulisses, Vituca e compadre Nazário – envolvem-se em várias trapalhadas. Ulisses conhece Saturnino e Palmira, músicos,

²⁶⁹ COSTA, 1994a, p. 117.

²⁷⁰ CÂMARA, 1979, p. 554.

que o tratam por maestro. Admiradores do talento musical de Ulisses incentivam para que ele dê um concerto.

Enquanto Braz se desespera, descobre que é cardíaco e não suporta o barulho dos músicos, Os coriscos se divertem nos bailes de carnaval. Quando Braz pensa que vão embora, Ulisses anuncia que, além do carnaval, pretende passar a Quaresma. Vituca perde a timidez e se atira às mulheres. Odete consegue a aprovação do pai para seu casamento com Maurício, já que o genro vai se especializar em cardiologia.²⁷¹

Em *Os Coriscos* (gíria cearense da época para matutos), Carlos Câmara quis criar uma casa de Orates. Mas isso ficou principalmente na intenção, já que a maluquice e desentendimento das personagens são mais narrados que mostrados em cena. Como reclama Braz (III, 9):

Viram tudo aqui de pernas pro ar. Percorrem a casa toda a frescata, à vontade, como se isto aqui lhes pertencesse... Que figura represento aqui? Que papel faço eu? Andam com os meus chapéus, vestem as minhas roupas, calçam os meus sapatos, fumam os meus charutos e até contas já aparecem para eu pagar. E por mais afrontados desaforos que eu lhe diga, não me favorecem com a sua ausência. Só mesmo a pau. [...] Nada chega. Esses coriscos comem como uns alarves. E no intervalo das refeições, andam a cascavilhar nos armários, a farejar no guarda-comidas, a remexer na despensa. Avançam nas frutas, empanturram-se de doce, encharcam-se de vinhos e licores. Devoram tudo, uma verdadeira seca.

A peça também vai contra um dogma da cultura local, a famosa “hospitalidade cearense” que só é superada pela dos esquimós, que cedem a própria mulher ao visitante. As visitas na casa de Braz já “fedem” antes de chegarem.

A peça tem um ponto de ataque rápido, logo na primeira cena, com a chegada do telegrama que desencadeia a ação. A música está cada vez mais secundária. Carlos Câmara nomeia uma música *Cantando na Chuva* (III, 8), mas não deve ser a mesma música do famoso filme de 1952, de Gene Kelly e Stanley Donen. Grande parte da peça acontece durante o carnaval. As personagens fantasiadas dão variedade ao figurino.

Consta no original que “esta peça foi escrita nos dias 13 e 14 de maio de 1931” (estreou em 12 de setembro do mesmo ano). Em 2 dias, portanto, num

²⁷¹ Sinopse original em COSTA (1994a, p. 99).

processo mais rápido que n'A *Bailarina*, escrita em 8 dias, o que já causava admiração.

Carlos Câmara repete, muitas vezes, os mesmos tipos que se distinguem na individualização. Borromeu é semelhante a Baltazar (de *Pecados da Mocidade*) e Febrônio (de *Alma de Artista*), os criados espertos e salientes.

Os principais tipos, usados por Carlos Câmara em seus textos, podem ser agrupados em nove categorias: (1) velhas caricatas, (2) galãs cínicos, (3) rapazes aparvalhados, (4) ingênuas, (5) criados espertos, (6) coronéis do interior, (7) matutos, (8) melindrosas e (9) personificações.

Como exemplo das velhas caricatas, temos Peraldiana (*A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*) e Massu (*O Calú*); os galãs cínicos estão representados por Manduca (*O Calú*), Gogó (*Zé Fidélis*); os aparvalhados são, principalmente, Calú (de *O Calú*), Nicolau (*Os Piratas*), Vituca (*Os Coriscos*) e Pafúncio (*Alma de Artista*). As ingênuas são encontradas em todas as peças, mas a beleza deve vir aliada à escolaridade que a complementa, principalmente se for uma moça do sertão, longe da capital, cercada de analfabetos. Os coronéis têm em Cel. Puxavante (*A Bailarina* e *O Casamento da Peraldiana*) e Marcolino (*Os Piratas*) seus principais representantes. Os matutos abundam nas peças ambientadas no interior, e as melindrosas, naquelas situadas na capital.

Carlos Câmara que sempre usou do “flagrante”, mostrando um dos pares amorosos surpreendendo o outro na abordagem de uma terceira pessoa, dessa vez repete o recurso por três vezes. Na primeira, Maurício e Stela são flagrados por Odete (II, 9); na segunda, é a vez de Maurício flagrar Odete com Vituca (III, 4); na terceira e última (III, 14), Odete descobre que Maurício também namorava Walquíria. As frases de duplo sentido estão presentes também nas repetidas falas de Ulysses “cuidados com os instrumentos” e nas falas maliciosas quando se referem a Vituca tocar clarinete:

Palmira – Eu lá me casarei com um homem que toque clarinete.

Vituca – Mas eu posso deixar de mão o instrumento.²⁷²

²⁷² CÂMARA, 1979, p. 635.

3.14 Alma de Artista

O estudante Gastão casa-se com Guiomar, irmã do pintor Gontran de Avelar, e vai morar na casa do cunhado. Gastão recebe um telegrama avisando-o da chegada do pai, Eufrásio Carijó, e fica aflitíssimo, porque o pai não sabe de seu casamento e planeja casá-lo com Valeriana, sua prima, “moça anêmica, estrábica, esmirrada e cheia de faniquitos”. Além do mais, pode cortar-lhe a mesada.

Gontran sugere hospedar o pai de Gastão e arquiteta um plano em que os recém-casados finjam não serem casados e fiquem em quartos separados.

Gontran está pintando retratos de Sinhazinha e Nadir, belas moças, e não sabe qual das duas se decida a namorar.

Leopércio, poeta nefelibata, e Mr. Robertson White, botânico inglês, vêm admirar as obras de Gontran. Febrônio, o criado, tem mania de jogo do bicho e é apaixonado pela arrumadeira Vitória.²⁷³

Em nosso trabalho *Carlos Câmara: Mestre Cearense da Burlata*, assinalamos o seguinte a respeito de *Alma de Artista*:

A peça se interrompe na metade do 3º ato, deixando por solucionar três pontos:

1º) Como Eufrásio Carijó ficará sabendo do casamento de Gastão e Guiomar, e o que aconteceu com Valeriana? Provavelmente ela morreu e o velho, pensando que Gastão gosta tanto dela quanto ele, por várias vezes, hesita em dar a notícia;

2º) Qual das duas – Sinhazinha e Nadir – será escolhida por Gontran? Gastão planeja um estratagema para descobrir qual das duas será mais dedicada a Gontran, mas não ficamos sabendo qual das duas é. Nair parece ser mais volúvel, desde que se interessa por Gastão (pensando que ele é solteiro), provavelmente Sinhazinha passará no teste;

3º) Quem é o mendigo “Papai Noel”, ex-milionário, arruinado pelo jogo? Será pai da arrumadeira Vitória, pois em criança o pai era rico, depois tomaram tudo da família e o pai desapareceu? A exemplo de outra criança abandonada (Xandoca, em *Os piratas*), Vitória poderia herdar alguma coisa. A dificuldade é que o pai agora é mendigo. É possível que a solução seja dada pelo criado Febrônio que, jogando no bicho, ganhe um grande soma (como aconteceu com Dois de Paus, em *O paraíso*), case com Vitória e recupere o pai dela. Final feliz é uma constante na obra de Carlos Câmara. Como sabemos, de todos os pares amorosos, apenas Solidade e João Gaspar, em *O paraíso*, não têm um desfecho feliz.²⁷⁴

²⁷³ Sinopse original em Costa (1994a, p. 103).

²⁷⁴ COSTA, 1994a, p. 103.

Tendo morrido e deixando incompleta sua última peça, pode-se concluir que Carlos Câmara escrevia na sequência cronológica da peça e não tinha – pelo menos não deixou – um plano total da obra preestabelecido, como recomendava Ibsen. Tanto escrevia na sequência que, em sua entrevista de 1923, ele afirma: “Habituei-me, desde que trabalhei na imprensa, a escrever sempre de afogadilho e assim só escrevo para o teatro às pressas e quando o "Grêmio" tem absoluta necessidade de encenar uma nova peça. **Quase sempre, antes de concluí-la, inicio os ensaios da parte já escrita**²⁷⁵”. Carlos Câmara demonstra completo domínio da “carpintaria”, termo criado para depreciar os autores que não eram literatos do tempo do Romantismo e Realismo, mas que dominavam as técnicas do palco.

Alma de Artista, como *Pecados da Mocidade*, tem como cenário o interior de uma residência: “Gabinete. Portas à direita e à esquerda. Ao fundo porta em arco que dá para o jardim.” Mas esse cenário no palco não era do tipo “gabinete”, que conhecemos atualmente, mas do tipo *wing and drop*, isto é, aquele cenário de pendurar, com bambolinas, pernas e pano de fundo, o cenário pintado, e não arquitetural construído de trainéis.

A chegada de um telegrama, como na peça anterior *Os Coriscos*, é o gatilho que dispara a ação, o *inciting incident*, anunciando a chegada de Eufrásio Carijó, outra personagem que vem de um lugar para interferir em outro, padrão em Carlos Câmara.

Sempre malicioso, picante e insinuante, Carlos Câmara se mostra em *Alma de Artista* bem mais contido. Em, pelo menos, duas passagens, deixa evidente sua preferência pela comédia, em detrimento da tragédia:

Guiomar – Isto se me agira um pesadelo... uma tragédia...

Gontran – Tragédia não. Vai ser apenas uma comédia: o que é sempre preferível à tragédia... (I, 7).

Gontran – Mas o que significa isto! Vocês estão me estragando a comédia. Querem transformá-la em tragédia? É um gênero que, em absoluto, não me agrada... Comédia sim, mas comédia para rir e não para chorar... (II, 2).

²⁷⁵ Grifo nosso.

Ao contrário da maioria das peças, o local da ação não é especificado. Pode acontecer em qualquer cidade. Eufrásio Carijó vem do sertão para a cidade, e se escandaliza com as pinturas de Gontran: “eu não quis dizer nada, mas fiquei escandalizado [...] com aquelas pinturas que vi de seu amigo. Achei muito indecente.” (II, 6). Leopércio é uma personagem que faz parte de uma categoria menor, “os afetados”, que inclui o poeta Candoquinha, d’*O Casamento da Peraldiana*. Ao saber que Febrônio é viciado em jogo do bicho, ele dá de enfiada 14 palpites, estragando o esquema de Febrônio, o que se dá na hilariante cena 4 do II ato, com grifos nossos:

Febrônio – O Senhor Cansação de Sinimbu também é estrangeiro?

Leopércio – Deus me livre! Sou brasileiro da gema. O Brasil é um torrão abençoado por Deus! Não canso de proclamá-lo. [...] Os seus rios são imensos; as suas florestas grandiosas; as suas planícies incomensuravelmente colossais. Orgulho-me de ser brasileiro.

Febrônio – Tal como eu.

Leopércio – Quando contemplo as suas primaveras eternas, sinto-me inspirado. [...] e quem pensar de modo contrário é um grandíssimo **burro!** [...] ah! Agora me lembro, a empregada daqui falou-me no senhor. Disse-me até que trabalhava no atelier! Aquele seu mestre é um artista de extraordinário valor. É **águia** no ofício.

Febrônio (*à parte*) - Águia. Oh, palpite lascado!

Leopércio – Nas paisagens campestres que tive o grato ensejo de apreciar, veem-se **borboletas** tão lindas e perfeitas que parecem adejar...

Febrônio (*à parte*) - Borboleta! Outro palpite!

Leopércio (*continuando*) – **Vacas** e **touros** pastam, tranquilos, nas campinas em flor!...

Febrônio (*à parte*) – Touro e vaca! Já quatro.

Leopércio – Ao longe, **cabras** e **carneiros**, balindo, ao entardecer, nas margens de um regato serpejante.

Febrônio (*à parte*) – Cabra e carneiro! Já seis.

Leopércio – Uma formosa amazona, trajando vistosas cores, passa veloz, atrás dos prados, cavalgando garbosamente pelo **cavalo** pampa, acompanhada de um enorme **cachorro** terra-nova.

Febrônio (à parte) – Mais dois. Já 8! (*para Leopércio*) – Já chega. Assim também é um despropósito

Leopércio (*fazendo-se desentendido*) – Já chega o quê? (outro tom) Só não se veem, nas paisagens do mestre, animais de outras paragens, como o leão, o elefante, o urso (*Febrônio tapa os ouvidos*), o tigre, o camelo, o jacaré, etc. zologicamente falando.

Febrônio – Basta, com os diabos! Estragou-me o jogo de hoje com tanto palpite besta.

Alma de Artista está muito bem estruturada e a parte concluída, até início do III ato, mostra uma obra parcialmente terminada e não somente esboçada. Gontran imagina um estratagema para esconder de Eufrásio que seu filho está casado com Guiomar, que é o eixo da peça. Por sua vez, Carlos Câmara faz uso do suspense, quando Gastão elabora um plano para descobrir com quem Gontran deve casar, se com Sinhazinha ou Nair. Nada é revelado. Quando inicia o III ato, Gastão acaba de expor seu plano a Gontran e, assim, o suspense é mantido para o espectador – no presente caso, para sempre - com a morte do autor, e podemos apenas supor qual sua solução.

Carlos Câmara fala pela boca de Gontran, indeciso por qual das duas moças preferir: “O amor violento, exaltado e febril... não perdura; morre, quase sempre, após a posse, saciados os instintos. O verdadeiro amor deve ser tenro, puro, calmo, sereno, abnegado, sem arrebatamento” (II, 13), parecendo José de Alencar, em uma de suas peças do teatro realista.

Como Caio Quinderé chamou a atenção:

É interessante observar e relatar que o teatro musicado feito por Câmara **tem traços característicos que o diferenciam dos demais**. Enquanto o teatro carioca, referência no Brasil de então, seguia o modelo europeu de fato, as burletas escritas por esse autor detinham certas especificidades. Nelas, o linguajar, os costumes e o tratamento eram outros, longe do que era feito em Lisboa, e muito menos em Paris, província mesmo, com sessões, para onde se podiam levar crianças. **Não se aspirava à diversão noturna da capital da república**, mas a graça extraída da miscelânea dos sotaques e molecagem próximas de nosso povo.²⁷⁶

²⁷⁶ QUINDERÉ, 2008, p. 82, grifo nosso.

Demitri Túlio insiste em divulgar que “Em 1994, durante uma pesquisa acadêmica para o curso de Comunicação Social da UFC, descobri registros inéditos da burleta *Continua o Balandrau* (1919). Porém seus originais ainda não foram encontrados”²⁷⁷. Não foram encontrados, porque muito provavelmente estes não existem e, com certeza, nunca foram encenados, não passando de um equívoco do jornalista que fez tal afirmação.

3.15 Uso da caricatura

Tal como Arthur Azevedo, Carlos Câmara, em suas burletas, fez uso da caricatura. Mas ao contrário da indignação e protestos que os caricaturados mostraram nas revistas de Azevedo, no Ceará essas vítimas se fizeram de mortas, fizeram ouvidos de mercador. Curiosamente, Carlos Câmara não fez caricatura de nenhum político, como fez Arthur Azevedo.

As mais famosas caricaturas de Carlos Câmara foram, usando as palavras do autor:

Cazuzinha (*Casamento da Peraldina*) - Irmão de Rosa, filho do cumpadre Nicolau da Maiada Grande, taludim, trazido a capital para ir para o seminário, menino desgraçado que fugiu do seminário, não dá para o sacerdócio; sátira de Carlos Câmara ao sobrinho Dom Hélder Câmara.

Candoca (*Casamento da Peraldiana*) - Efeminado, frequentador do passeio público, voz fraquinha, freguesim de mão de jia, moço bonito, cúmulo da delicadeza, sujeitim calorento, “voz de flauta”, voz abemolada e sustentada, doido por uma festinha de casamento, de brincar a prenda e o amigo ou amiga.

Viúva (*O Calú*) - Marcionília Gurjão, Massu, para os íntimos. É mencionada em *Zé Fidélis*, como Marcionília Costa, mas só entra em cena em *O Calú*, mas como Marcionília Gurjão. Figura obrigatória nos salões da capital, criadora do miudinho, veio ao sertão à procura de amores, em procurar o Manduca, ou ele casa ou acaba maluca, termina por fugir com Calú e só consegue casar com Pedro Regalado. Velha pau, velha dengosa, pudibunda e carinhosa como a rola juriti, quando suspira parece uma baleia arrotando, velha gaita, macaca enfeitada, introdutora do miudinho nos principais salões de Fortaleza, demônio, velha patusca, viúva de um figa, alma penada, grande velha espevitada, danada, labareda, maluca, decadente,

²⁷⁷ TULIO, Demitri. “A Invenção da Belle Époque”. Fortaleza: *Revista Enredo nº 1*, Secretaria de Cultura CE, 2008. p. 17.

velha suspiradora, rica, velha encapetada, velha dos seiscentos, tem o coração inflamável, “ou veia feia”, fuma charuto. Não consegue conquistar Manduca e perdendo Calú, fica com Pedro Regalado. Genial criação de Carlos Câmara, a viúva Massu talvez seja a mais importante personagem, das que não são personagem-título.

Dentre as citadas, a caricatura mais famosa é seu sobrinho, o futuro arcebispo Dom Helder Câmara. Mas outra também merece destaque: a de Frutuoso Alexandrino.

O Recreio Dramático Familiar (1903) foi fundado em Fortaleza por Frutuoso Alexandrino. Instalou um teatro na rua Sena Madureira, em frente à praça General Tibúrcio (como já vimos em 1.2). Em seu repertório figuravam: *Brasileiros e Portugueses*, *O Tio Padre*; e *Casamento no Matadouro*, de Carlos Severo. Fizeram parte de seu elenco: Joaquim Cafumba, Leopoldo Fontoura, Astrogildo Fontoura, Felipe Hugo, Pedro Francês, José Sidney, Antônio Pinto, João Cunha, Carlos Severo, João Fonseca e as atrizes Isabel Barroso e Isabel dos Santos – esposa de Frutuoso Alexandrino. Frutuoso foi sempre muito comentado pelos cronistas que enfocaram o teatro cearense, como afirma Adolfo Carneiro:

Frutuoso Alexandrino é muito conhecido por mambembar pelo interior do Ceará e Piauí, com sua esposa numa companhia que debochadamente chamavam de *Eu e Ela*, *Ela e Eu* como criticou anos depois, Carlos Câmara em sua burleta *O casamento da Peraldiana*. Representavam em qualquer lugar. A mulher vendia os ingressos; ele, ator trágico, declamava *Otelo* de Shakespeare com voz possante. Os dois interpretavam cenas de *Os sinos de Corneville* e *O Chateau Margot*. Com isso ele viajou durante quinze anos pelo interior do Estado.²⁷⁸

Figura folclórica e pertencente ao anedotário do teatro cearense, Alexandrino também foi destacado por José Domingos:

Em matéria de teatro de amadores há um caso curioso. Os artistas Frutuoso Alexandrino e sua esposa percorreram todo o Estado e adjacências representando dois dramalhões n'água-e-no-sal. Chegavam a uma localidade qualquer, aboletavam-se numa pensão, se houvesse, se não iam à casa do prefeito, arranjavam um galpão qualquer que pudesse servir de palco, pediam emprestado caixões e barricas de farinha de pão, forquilhas, tábuas e improvisavam o palco. A esposa percorria a praça, passando uns papéis com dizeres à guisa de entradas, buscando o concurso de pessoas de destaque na localidade. Cada espectador era convidado a levar as cadeiras,

²⁷⁸ CARNEIRO, 1985, p. 50.

na quantidade dos ingressos improvisados. O Frutuoso não era ator cômico mas dramático. Declamava com ênfase. Arrancava lágrimas. Mulher pejada não podia assistir, quando Otelo declamava trechos da clássica tragédia de Shakespeare. Frutuoso andou declamando poemas clássicos em todos os municípios, vilas e aldeias. Envelheceu recitando *A doida de Albano* e *O estudante alsaciano*.²⁷⁹

Não é de admirar que, com esse perfil, se prestasse à caricatura, como percebeu Carlos Câmara. Finalizando, José Domingos registra os últimos dias do ator que, ao que parece, findou sem o martírio de muitos que, no sul, depois de uma carreira gloriosa, amargavam seus últimos dias no Retiro dos Artistas.

Mambembando com este teatro de poemas, arrancou dos matutos um pecúlio regular. E quando já lhe faltavam forças para continuar improvisando teatro, recolheu-se a Fortaleza com a companheira de ventura, vivendo com os recursos amealhados, que emprestara a juros. Acabou os dias de vida saudoso dos amigos e admiradores que espalhou nos sertões do Ceará, com a sua companhia intitulada “Companhia Eu e Ela”.²⁸⁰

Segundo Neyde Veneziano, “a representação caricatural revisteira tomou o lugar da grande atração da revista durante longo período.”²⁸¹ Logo adiante, a autora conclui: “Como toda sátira, este processo se refere à atualidade e, portanto, torna-se **efêmero**. Sem um referencial sobre o contexto histórico, não se descobre uma caricatura pessoal. **Retiram-se os dados reais e teremos tipos inconsistentes.**”²⁸² Com Carlos Câmara, embora o tempo tenha dificultado a identificação dos caricaturados, os tipos ou personagens criados por ele continuaram com sua função de fazer rir, transcendendo ou superando seu destino como criação datada. Quem foi caricaturado, calado estava e calado ficou. Assim era mais conveniente, para não alimentar ou aumentar o ridículo. Toda a cidade o identificava. Somente o caricaturado se fazia de morto. Não era com ele. Não vestia a carapuça.

Câmara usa três personagens ingleses, Mr. *Picles* (*Casamento da Peraldianna*), Mr. John Robertson Taylor (*Os Piratas*) e Mr. Robertson White (*Alma de Artista*). Eles eram inspirados em comerciantes ingleses que residiam em Fortaleza e não, como equivocadamente se falou, em “um cearense que se passava por um distinto homem de Londres”, embora as letras das músicas cantadas pelo primeiro inglês (o

²⁷⁹ DOMINGOS, 1985, p. 111-112.

²⁸⁰ DOMINGOS, 1985, p. 111-112.

²⁸¹ VENEZIANO, 1991, p. 137.

²⁸² *Ibidem*, p. 137. Grifo nosso.

único que canta) fossem inventadas segundo a fonética. *Speak english*, por exemplo, vira “ispiquingles”. Tanto havia ingleses em Fortaleza que Gustavo Barroso destaca um deles:

Os poucos estrangeiros da terra costumavam vir gozá-la naquele recanto [passeio público]. O primeiro a aparecer foi **Mister John Reid**, gerente da Companhia de Gás, inglês de quarta classe, ainda moço, cor de tijolo, de pince-nez e cachimbo, arrotando uma importância de feitor na África e pisando com as brutas sapatonas fortemente o nosso solo como a apregoar sua conquista²⁸³.

Quanto à alegação do uso livre da linguagem, mesmo do palavrão, que pode ter sido empregado por algum ator fora do texto, pela liberdade que tinham, José Martins Rodrigues defende Carlos Câmara, mas sua defesa não se sustenta na realidade, conforme vimos anteriormente. Mesmo assim, José Martins Rodrigues se pronunciou:

Mas se tal não basta para fazê-la admirada dos contemporâneos, não é demais lembrar que também o caráter de moralidade das peças teatrais de Carlos Câmara que bem inspirado se usa de *double sens*, **não desce as pilherias de indecências e pornografia, tão do gosto dos que educam o espírito na perversão e na impudicícia do linguajar de baixo calão.**

É ainda este belo serviço à coletividade cearense, influenciando também seu teatro, ao mesmo passa que sobre a educação artística do gosto e a educação cívica pelo estudo dos nossos costumes, na educação moral do nosso povo.

Eu poderia dizer, em suma, que, na moralidade de suas peças, no regionalismo bem intencionado e nos temperou no **chiste decente e sadio** com que os aligeira, na habilidade com que apanha os traços característicos de suas personagens, encontrou Carlos Câmara o segredo – que aos incapazes de imitá-lo tão fácil lhes parece – das suas tão belas, tão seguras e tão merecedoras vitórias de popularidade; se, também, não fosse um dever de justiça assinalar, ainda, que, para os seus inefáveis triunfos, em tão alto coeficiente quanto aquelas qualidades, tem concorrido o talento, a habilidade artística de seus intérpretes que na representação de seus tipos, despem, como artistas que o sejam de verdade, a sua personalidade própria, para se transladarem as que, no palco, animam e encaram.

²⁸³ BARROSO, Gustavo. *Liceu do Ceará*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 3^o edição, 2000. p. 92. Grifo nosso.

Carlos Câmara realiza, desta forma, o ideal no teatro; um escritor de talento, com as suas criações interpretadas por artistas de igual talento, na sua especialidade.²⁸⁴

Gracinha Padilha, em sua entrevista, no entanto, admite as citações picantes:

MCT – Como eram vistas algumas citações mais picantes do texto de Carlos Câmara?

GP – O público topava tudo, principalmente essas coisas. Era interessante.²⁸⁵

3.16 Sotaque brasileiro

Encerramos este capítulo com uma citação do mesmo autor com que o iniciamos: Renato Viana, nome de projeção nacional no teatro brasileiro, então residente em Fortaleza. Renato se declara admirador do teatro de Carlos Câmara. A admiração era recíproca e parece que com grande grau de sinceridade, embora possa se insinuar um jogo de comadres. Carlos Câmara confessa (na entrevista de 1923) sua admiração por Renato Viana, quando este já havia publicado, no *Almanaque do Ceará*²⁸⁶ do ano anterior, seu famoso artigo:

Eu estou perplexo – e, com franqueza, só admito a evidência porque se trata do Ceará e de gente cearense, desta gente que parece trazer nas veias o sangue dos “cruzados” e na alma a abnegação de todos os apóstolos da História. Depois que me meti em teatro, e que escrevi peças, e que discuti teatro no Brasil, **é a primeira vez que sinto as emoções de um teatro brasileiro, escrito por brasileiro, representado por brasileiro e falado em brasileiro.** Falado em brasileiro! Que deliciosa surpresa para um escritor brasileiro!²⁸⁷

Consciente da importância da capital cultural do país, Viana aconselha:

Quanto a Carlos Câmara, cuja ação é de inestimável valia na obra de nossa nacionalização teatral, **aconselho-o a impor as suas peças na cena carioca**, onde nosso “regionalismo” tem sido, por vezes, deturpado. [...] Carlos Câmara que é – já o tenho dito repetidas vezes – uma brilhante e decidida vocação de escritor teatral, **precisa**

²⁸⁴ RODRIGUES, 1935, grifo nosso.

²⁸⁵ GUILHERME, 1981a, p. 129.

²⁸⁶ Teatro Nacional, reproduzido em Costa (1985, p. 119-122).

²⁸⁷ VIANA, Renato. Teatro Nacional. In: COSTA, 1985, p. 121, grifo nosso.

impor-se à crítica da metrópole, não porque seja melhor que a outra do resto do país, mas porque é a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira.²⁸⁸

Renato Viana, ao falar que o teatro de Carlos Câmara o fazia sentir, pela primeira vez, “as emoções de um teatro brasileiro, escrito por brasileiro, representado por brasileiro e falado em brasileiro”, esqueceu, ou não sabia, da burleta de Luís Peixoto, *Forrobodó*, considerada pela crítica como a primeira em que “a linguagem popular brasileira entrou em cena”, conforme Neyde Veneziano:

Registre-se aqui que em 1912 foi a estreia de *Forrobodó*, a burleta de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, no Teatro São José. Embora não seja assunto propriamente inserido no nosso trabalho, esta peça, que foi musicada por Chiquinha Gonzaga, representou um marco para o teatro nacional, pois, a partir dela, **a linguagem popular brasileira entrou em cena**. As gírias, o carioquês, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis à prosódia lusitana.²⁸⁹

Quanto ao conselho de “impor-se à crítica da metrópole”, Carlos Câmara certamente ignorou. Ignorou porque realmente não tinha “veleidades literárias”. Queria mesmo era a grandeza do seu Grêmio Dramático, agradar seu elenco e seus amigos. Era só para eles que escrevia. A modéstia de Câmara parece ser sincera. Quando foi excluído da Academia Cearense de Letras, não protestou. Quando escreveu sobre o teatro cearense, no artigo da *Gazeta de Notícias* (10 de julho, 1935), numa única concessão a sua vaidade, só reconhece o Grêmio como agremiação teatral. Quer a glória para os seus, não para si próprio.

²⁸⁸ VIANA, 1985, p. 121, grifo nosso.

²⁸⁹ VENEZIANO, 1991, p. 40, grifo nosso.

4 MONSIEUR CÂMARA: CRONISTA DE UMA CIDADE

*A história do teatro brasileiro é contada através da história dos nossos grupos mais influentes.*²⁹⁰

O pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, na reportagem de Magela Lima, para o *Diário do Nordeste* (13 de julho de 2008), em comemoração aos 90 anos do Grêmio, ressalta “o Grêmio Dramático Familiar como um dos mistérios mais curiosos da cultura cearense”:

A dimensão simbólica do teatro do Carlos Câmara não condiz com a pouca quantidade de informação que se tem. Praticamente, não existem registros sobre o Grêmio Dramático Familiar. Aqui e acolá, aparece uma fotografia; aqui e acolá, um jornal ou outro faz uma menção às apresentações, mas é muito pouco diante do que o grupo representou para a Fortaleza daquele início do século.²⁹¹

Para Nirez, Carlos Câmara foi um verdadeiro gênio: “O teatro dele parou a cidade porque falava para a cidade. Se pouco sabemos sobre o Grêmio, sabemos muito menos ainda da vida íntima de Carlos Câmara, de seu cotidiano, hábitos e preferências, de sua vida sentimental e conjugal, embora não seja difícil especular. As pesquisas posteriores não aprofundam esse aspecto, nem mesmo avançam no estudo de sua obra, ficando na repetição do já conhecido. Mas o que é unanimidade na tradição oral é a bondade de seu caráter.

Quem diz isso é Gracinha Padilha, atriz de suas duas primeiras peças: “Seu Carlos era distintíssimo. Nunca vi homem tão bom.”²⁹² Ou o repórter que o entrevistou em 1923: “Carlos Câmara é um *gentleman* perfeito. Sua conversação animada lembra-nos os seus personagens irrequietos, no tablado do Grêmio Dramático Familiar. Delicado sempre, responde-nos às menores perguntas curiosas.”²⁹³

²⁹⁰ LEVI, Clovis. *Teatro Brasileiro: um Panorama do Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

²⁹¹ LIMA, 2008.

²⁹² GUILHERME, 1981a, p. 130.

²⁹³ CÂMARA, 1923, p. 1.

4.1 Perfil

Carlos Eduardo Torres **Câmara** é o filho mais velho do segundo casamento de João Eduardo Torres Câmara (1840-1906) e de Maria de Souza Câmara, nascido em Fortaleza no dia 3 de maio de 1881.

O pai, jornalista, foi vereador de Fortaleza, Deputado Provincial e diretor da Junta Comercial. Editou o *Almanaque do Ceará*, de 1885 a 1906, e o *Almanaque da Cidade de Fortaleza*. Exerceu a profissão nos jornais *O Cearense*, *Gazeta do Norte*, *Libertador* e *A República*. Seu primeiro casamento foi com Maria Suassuna em 1866, com quem teve os filhos João Eduardo Torres Câmara Filho e Diva Câmara (famosa pianista e compositora, autora de músicas populares como *Praias do Ceará* e *Casinha do Roseiral*).

João Câmara, quando ficou viúvo, casou, em 1880, com Maria de Souza Câmara, mãe de Carlos e do bacharel Sófocles Torres Câmara, seu irmão mais novo²⁹⁴.

Com cinco anos de idade, Carlos Câmara iniciou, em 1886, seus estudos no Colégio do Padre Liberato Dionísio da Costa. Segundo Plácido Castelo:

A Escola Cristã do Cônego ficava na Rua do Sampaio [rua Governador Sampaio], no prédio de sete portas ogivais formando canto com a Rua Visconde de Saboia, lado par e norte. Liberato nele morava com a mãe e as irmãs, ocupando a parte propriamente da esquina. Depois de ser Coadjutor da Sé em Fortaleza, abriu o pequeno externato [6 de janeiro de 1882], que com o melhor desenvolvimento alcançado se ampliou com internato, chegando a receber mais de 400 alunos, anualmente [...]. O curso primário estava entregue a Gustavo Hitzschky e ao tenente Josino Siqueira. Obrigatório o estudo do Latim. Corriam, contadas por alunos e transmitidas de geração a geração, histórias de arrepiar. Algumas inverossímeis, mas outras tinham viso de verdade. Diziam, por exemplo, que quando o padre aparecia na sala de aula vestindo batina parda, era certa uma rajada de bolos em todas as classes. Contavam mais que muitas vezes a mãe do padre tirava de suas garras alunos castigados desalmadamente. Era gordo, de andar pesado e voz anasalada.²⁹⁵

²⁹⁴ Sófocles Torres Câmara, nascido em Guaiuba-CE, em 10 de abril de 1884.

²⁹⁵ CASTELO, Plácido Aderaldo. *História do ensino no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1970, p. 252.

Gustavo Barroso fala do cónego Liberato durante as comemorações da semana santa:

O padre no altar, representando o Cristo, é o então cónego Liberato, sacerdote virtuoso e criatura boníssima, educador respeitável, mas cuja voz é fina, fanhosa e estridente, de *gasguita*, como diz o povo. Fazem Pilatos e Cifás os padres João Paulo e Urbano Monte. O primeiro, alto e magro. O segundo, baixo e gordo. Ambos com vozes cavernosas e retumbantes de baixos profundos. Quando acabavam de cantar e o trovão de suas notas reboa sobre as arcadas da velha Sé, o padre Liberato responde com aquela voz de taboca rachada que fere os ouvidos! O contraste é tão chocante e, ao mesmo tempo, tão engraçado que a meninada não resiste, dispara a rir como maluca.²⁹⁶

A infância de Carlos Câmara é pouco conhecida, em parte porque não deixou descendentes que lhe cultivasse a memória, como aconteceu com Juvenal Galeno (1836-1931), por exemplo. Teve, entretanto, uma filha adotiva, Maria Alice Câmara.

De suas crônicas “Entrelinhas”, no jornal *A República*, é possível colher algumas informações, como no trecho que transcrevemos, no qual ele fala de seus divertimentos de criança. Sua participação como colunista diário também ainda está para ser resgatada, compilada para posterior publicação, sem falar na coleta das partituras de suas burletas:

Um ruído confuso chegou-me aos ouvidos. Era o batuque dos Congos. [...] Voltei anos atrás; à minha meninice, ao tempo em que eu dava a vida por esses divertimentos: Os Congos, os Fandangos, as Pastorinhas, a Caninha Verde, os Maracatus, o Bumba meu Boi, e quejadas baboseiras que são a alegria da petizada. Naquele tempo (podia eu ter uns sete ou oito anos), era meu companheiro inseparável o Pércles, um bom amigo, que num dia de tédio e de descrença abandonou, bem moço ainda, as agruras da vida, cansado, talvez, de viver. Acompanhados de uma pessoa de confiança, andávamos nós, uma vez por outra, à cata dos folguedos tradicionais.²⁹⁷

Em 1891, Carlos Câmara vai estudar no Partenon Cearense, localizado na Praça José de Alencar (rua 24 de Maio com Liberato Barroso, onde depois se construiu o Lord Hotel). O Partenon era dirigido pelo famoso professor Lino

²⁹⁶ BARROSO, Gustavo. *Coração de Menino*. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa Editora, 1939, p. 65-66.

²⁹⁷ *A República*, 10 jan. 1911.

Encarnação. Nesse colégio eram lecionados os cursos primário e preparatório, durante o dia, e à noite, o curso comercial. Nessa época, não havia as férias do mês de julho e as folgas semanais eram às quintas-feiras e aos domingos, havendo aula aos sábados. Às 8h da manhã, começavam as aulas que terminavam a uma da tarde. O sistema de notas era por conceito: simplesmente, plenamente, distintamente e louvor. É importante ressaltar que na didática de Lino Encarnação, considerado um dos grandes educadores do Ceará, não havia palmatória.

Gustavo Barroso, que depois se tornaria aluno do Partenon, dedica seu livro *Coração de Menino* à memória de Lino Encarnação, por quem tinha grande admiração. Assim ele descreve o colégio:

Vamos até a Praça do Patrocínio, onde entramos numa casa grande. De esquina. Um corredor escuro entre salas com filas de carteiras envernizadas de vermelho. Mapas nas paredes. Quadros negros com restos de cálculos aritméticos a giz. Ao fundo do corredor, um gabinete, onde nos espera um homem moreno, de olhos bondosos e bigodes brancos.²⁹⁸

Depois do Partenon, Carlos Câmara foi estudar no Liceu do Ceará, então localizado na Praça dos Voluntários. Um grande prédio pintado de verde, voltado para a praça ensombrada de altas castanholeiras.

Com 16 anos Carlos Câmara se aproximou das atividades teatrais, quando entrou em 1898 para o Grêmio Taliense de Amadores. Não consta que teve nessa agremiação uma atuação destacada, devido à inexperiência e à juventude. Esse grêmio foi fundado por João de Alencar Araripe e dirigido por Higino Barbosa, sediado no Teatro de Variedades (Senador Pompeu, esquina com Liberato Barroso), o qual daria origem, em 1904, ao Teatro João Caetano.

A entusiástica agremiação, que logo se fez conhecer apenas pela sigla GTA, além de reforçar sempre seu corpo cênico, possuía valorosa retaguarda: João de Alencar Araripe, seu dinâmico presidente e grande animador; Carlos Câmara, que muitos anos depois ganharia alto relevo no teatro da terra como autor consagrado; Joaquim Acioly, Francisco Esteves, Otávio Gonçalves de Justa, Antônio Rodrigues e Ramos Cotoco; os dois últimos artistas do pincel. Vários desses elementos, além de figurarem no corpo cênico, desempenhavam funções de direção.²⁹⁹

²⁹⁸ BARROSO, 1939, p. 12.

²⁹⁹ ALENCAR, 1985, p. 67.

Carlos Câmara talvez tenha tido algum tipo de participação nas peças montadas pelo Grêmio Taliense: *Salvo pelo Amor*, de Maurício Hemold (1898); *Jorge, o Grumete*, de Pápi Júnior (1898), *Belecho*, de Álvaro Martins (1898), *Lopes, Veiga & Cia*, de Álvaro Martins (1898); *Os Dois Irmãos*, de Carlos Severo (1899 e 1902); *Me ceda*, de Álvaro Martins (1903); *Ladrões de Paris* (1904), *Rocambole* (1904), *Rosas de Nossa Senhora*, de Eurico Celestino Silva (1904) e outras. Não existem referências se sua participação foi como ator ou dando suporte na qualidade de sócio do grupo.

No mesmo ano de 1898, Carlos Câmara, com 17 anos, iniciou carreira profissional como amanuense da Assembleia Legislativa. Outras fontes indicam que foi amanuense da Recebedoria do Estado. Além disso, iniciou sua carreira de jornalista no jornal *A República*.

O ano de 1898 também marca a entrada de Carlos Câmara na vida literária e boêmia, através do Clube Adamantino, sociedade literária fundada em 1896. A revista *A Estreia*, editada em 1898, tinha Carlos Câmara como diretor e J. de P. Medeiros e Manuel J. C. Albuquerque como redatores. Era uma publicação mensal impressa na tipografia Apollo.

Em 1901, com 20 anos, Carlos Câmara se transferiu, não sabemos exatamente porque, para o Amazonas, onde foi redator do jornal *O Amazonas* e escrivão de Justiça em Boa Vista-RR. Dois anos depois, estava de volta à Fortaleza, e assumiu a redação de *A República*, onde começou a publicar a coluna "Entrelinhas". Esse jornal foi fundado em 1892 e, como quase todos os jornais da época, vivia em função dos partidos políticos que representavam, no caso de *A República*, o partido do oligarca Nogueira Acioly, deposto em 1912 quando o jornal deixou de circular. Carlos Câmara foi colunista diário de 1903 a janeiro de 1912, quando o jornal foi fechado, depois de 20 anos de circulação.

Profissionalmente, Câmara foi 3º e, depois, 2º oficial da Secretaria da Fazenda. Com a morte do pai (1906), passou a ser seu substituto na Junta Comercial, como Diretor-Secretário e na publicação do *Almanaque do Ceará* (em parceria com o irmão Sófocles), publicando o *Almanaque* até 1932.

Ele casou-se com Diva Pamplona, filha de Arnulfo Pamplona, em 1908. Os detalhes do romance e da vida em comum são desconhecidos. Diva, exímia pianista, depois passou a grande colaboradora nos ensaios das montagens de suas

peças, como já explicitamos. Na verdade, as famílias só deixavam as filhas participarem do Grêmio, principalmente, por causa da presença de Diva nos bastidores. O casal não deixou descendentes biológicos, só uma filha adotiva, Maria Alice Almeida, já mencionada com nome de solteira, que era muito criança quando Câmara faleceu.

Homem do sistema, partidário da oligarquia Nogueira Acioly, por ligações de família, Carlos Câmara foi eleito deputado estadual em 1909. Tendo votado contra o reconhecimento de Franco Rabelo ao governo do Estado (1912), Carlos Câmara foi exonerado do cargo de Diretor-Secretário da Junta Comercial e terminou seu mandato como deputado. Existem rumores de que fez parte da comitiva que acompanhou o presidente deposto Nogueira Acioly ao Rio de Janeiro, em 1912, no que seria sua primeira viagem à capital federal.

Depois disso, tornou-se auxiliar técnico da Comissão de Estudos e Locação da Rede Viação Cearense e diretor da Escola de Aprendizes Artífices (1913), com alternância de dois períodos – 25 de agosto de 1913 a 31 de janeiro de 1924 –, quando se desligou para administrar a então Escola de Aprendizes Artífices de Sergipe e, posteriormente, a 28 de junho de 1925, quando retornou à direção da escola até o seu falecimento em 11 de março de 1939. A Escola de Aprendizes é o atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), que antes se chamou Escola Industrial, Escola Técnica e depois Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET). Na antiga Escola Técnica, Câmara fundou a revista *O Aprendiz de Artífice* (1915) e a *Revista Pedagógica*, esta última publicação bimestral de 60 páginas. Infelizmente, não sabemos, até o presente, de sua atuação como diretor dessa escola de grande tradição.

Em 1918, iniciou o período mais brilhante de sua biografia, com a fundação do Grêmio Dramático Familiar, que lhe daria lugar imortal na história do teatro cearense, encenando suas peças.

Como autor, Carlos Câmara foi o primeiro cearense a ser sócio da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1921, sendo seu primeiro representante no Ceará até 1924. Como cidadão, participava ativamente da Associação Mantenedora do Asilo de Mendicidade. Como jornalista, foi membro da Sociedade Cearense de Imprensa.

Câmara fez parte da Academia Cearense de Letras, em sua reorganização de 1922. Mas, em 1930, a Academia foi novamente reorganizada e Câmara foi excluído junto com outras celebridades.

Fundada a 15 de agosto de 1894, dois anos antes da Academia Brasileira de Letras, a Academia Cearense, com 27 membros, provavelmente teve como “inspiração ou modelo a Academia de Ciências de Lisboa, pois a forma richeulliana dos 40 só se impôs no momento da primeira reorganização.”³⁰⁰ Vinte anos depois, em 1914, a Academia entrou em crise, “dada a indiferença dos próprios acadêmicos, já desfalcados no seu número, em consequência do falecimento de uns e deslocamento de outros para fora do Estado.”³⁰¹ Dos 27 membros, restavam apenas 7, pois 8 haviam se mudado e 12 tinham falecido.

A reorganização de 1922 foi feita pelo Presidente Justiniano de Serpa com o auxílio de Leonardo Mota. Foi adotado o modelo Francês de 40 acadêmicos. Tendo sido admitido, Carlos Câmara ocupa a cadeira nº 9 e tem como patrono Tomas Lopes. Pápi Júnior também entrou para a cadeira nº 34 (não escolheu patrono). A nova academia foi instalada a 8 de setembro no Palacete Ceará, atual agência da Caixa Econômica Federal, na esquina das ruas Floriano Peixoto e Guilherme Rocha, agora com o nome completo de Academia Cearense de Letras.

Todavia, como afirma Leonardo Mota, essa “Academia não vingou”³⁰². Suspensas as reuniões, que se efetuavam no Palácio do Governo, em virtude de enfermidade grave do velho Presidente e, depois de sua morte, em 1º de agosto de 1923, esmoreceram as atividades acadêmicas...³⁰³ Assim, mais uma reforma viria em 1930. Dessa vez, “Caberia a outro Acadêmico, José Carlos de Matos Peixoto, no exercício de Chefe do Executivo do Estado, reviver a sociedade de 1894”³⁰⁴ com a colaboração de Válter Pompeu, oficial do exército, de 29 anos. Pensou-se até em mudar o nome para Academia de Letras do Ceará.

Foi, então, que se deu a exclusão de nomes notáveis. “Não escaparia ao rigor dos renovadores a decisão de excluir do quadro social figuras do mais alto respeito e mérito”³⁰⁵, tais como os sócios fundadores, Barão de Studart, Antônio

³⁰⁰ GIRÃO, Raimundo. *A Academia de 1894*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1975, p. 14.

³⁰¹ GIRÃO, 1975, p. 16.

³⁰² *Ibidem*, p. 16.

³⁰³ *Ibidem*, p. 21.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 21.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 22.

Fontenele e Raimundo Arruda, além de outros como Alba Valdez, Carlos Câmara, Soares Bulcão, Quintino Cunha, Pe. Antônio Tomaz, Rodolfo Teófilo, Leonardo Mota, Jorge de Souza, Cursino Belém e Álvaro de Alencar. Continuou, na Academia, Pápi Júnior e entrou o dramaturgo Aauto Fernandes. Alba Valdez e Leonardo Mota voltaram, depois de eleitos, quando surgiu vaga.

Não se conhece nenhum protesto dos excluídos, no nosso caso de Carlos Câmara ou de alguém que falasse por eles.

Em 1924 Carlos Câmara mudou-se para Aracaju onde dirigiu a Escola de Aprendizes Artífices de Sergipe (janeiro de 1924) e lá foi redator do *Diário da Manhã* de Aracaju. Um ano e meio depois (junho 1925) retornou à Fortaleza, à Escola Técnica e ao Grêmio Dramático Familiar.

Aos 58 anos, em 11 de março de 1939, faleceu Carlos Câmara em Fortaleza, repentinamente, vítima de edema pulmonar. O autor deixou incompleta a burleta *Alma de Artista*. A *Gazeta de Notícias*, de 12 de março, refere-se ao fato da seguinte maneira: “O extinto deixa uma legenda de serviços à terra em que nasceu e a que serviu sempre com dedicação em setores diversos.” O *Povo* registra sua morte nestes termos: “O nosso meio intelectual perdeu anteontem, com o falecimento de Carlos Câmara, uma de suas figuras de projeção. O enterramento teve lugar à tarde de anteontem com numeroso acompanhamento.” Nas coroas do sepultamento, havia as seguintes inscrições:

Eterna saudade de sua esposa, Lélío, Marialice e Clarice.

Ao grande amigo, a eterna saudade do Gracho e Juelina.

Saudade de Paulo, Edite e filhos.

Saudade de Dalila e Filhos.

Eterna lembrança de sua mãe e irmãs.

Ao Carlos, saudades de Alberico e família.

Ao Carlos, sincera lembrança do José Araripe.

Ao seu inesquecível diretor – dos alunos da Escola de Aprendizes Artífices.

Eterna saudade dos funcionários da Escola de Aprendizes Artífices.

Saudade do Lauro, Yeyé, Delmar, Sofia e filhos.

A missa de 7º dia foi, na Igreja do Patrocínio, às 7h do dia 17 de março. No convite constavam os nomes de Diva Pamplona Câmara (sua esposa), Maria de

Souza Câmara (sua mãe), João Câmara Filho e família (irmão), Sófocles Câmara e família (irmão), Pedro Façanha e família, Paulo Almeida e família, Alberico Moura e família, José Marques e família, José Pamplona e família, Athayde Cavalcante e família, Maurício Gracho e família, João Correia de Souza e família, Justino Correia de Souza e família, Dalila Valente Pamplona e filhos, Maria Amália Pamplona e filho, Georgina Pamplona e filhos, Sofia Pamplona e filhos, Lélío Pamplona, Lauro Pamplona e Dezinha Sepúlveda.

Como bem assinalou Edigar de Alencar, “com o falecimento de Carlos Câmara em 1939 o G.D.F., que já vinha em declive, sem a animação do seu primeiro decênio, desapareceu.”³⁰⁶ Isso confirma uma característica do teatro cearense, ligado a um forte líder (o dono do grupo), que não sobrevive ao seu mentor. Finaliza Edigar: “Com a perda do teatrólogo querido, que certa vez dissera a Eurico Pinto: ‘O Grêmio é hoje um prolongamento do meu lar’, a pujante associação não teve ânimo para sobreviver e recuperar-se.”³⁰⁷

Pesquisar sobre teatro cearense é um trabalho de garimpagem constante. Depois de extensa pesquisa, você pode se surpreender, lendo livros sem a menor ligação com teatro, e descobrir fatos de grande interesse. Nesse caso específico, falamos de duas notas, em *A Praça do Ferreira: república do Ceará-moleque*, de Juarez Leitão, sobre Carlos Câmara. A primeira menciona os seus banhos em plena praça e a segunda, a sua frequência aos cafés da praça:

No centro, [da Praça do Ferreira] havia enorme cacimbão, com chafariz ao lado. [...] as noites eram escuras como breu. A turma do Grupo Taliense de Amadores tomava banho junto ao cacimbão inteiramente despida. Na esquina das atuais ruas Major Facundo e Liberato Barroso havia a casa de João Neri. **Nos altos, moravam Carlos Câmara** e outros rapazes. Depois das 22 horas, eles **saíam completamente nus e iam tomar banho no cacimbão.**³⁰⁸

A *Maison Art-Nouveau*, que funcionou entre 1907 e 1930, localizava-se na esquina sudoeste da rua Major Facundo com Guilherme Rocha (atual Ed. Granito). Lá podiam ser encontrados todos os dias os jovens intelectuais **Carlos Câmara**, Ubatuba de Miranda, Renato

³⁰⁶ ALENCAR, 1980, p. 117.

³⁰⁷ Ibidem, p. 117.

³⁰⁸ MONTENEGRO, Abelardo. *A Praça do Ferreira* apud LEITÃO, Juarez. *A Praça do Ferreira: república do Ceará-moleque*. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2002, p. 10, grifo nosso.

Braga, Josaphat Linhares e Edigar de Alencar. Este café foi destruído por um incêndio.³⁰⁹

Se existe consenso sobre o grande caráter de Carlos Câmara, como seria sua aparência exterior? Sua principal foto, a foto oficial que consta da galeria de ex-diretores do IFCE, mostra um homem de boa aparência, intelectual, requintado, usando óculos de aro escuro, paletó e gravata, com início moderado de calvície. É sua foto mais conhecida. Depois há a foto de corpo inteiro em que está usando um sobretudo e com um guarda-chuva na mão, usando bigode e *pince-nez*; a foto lembra um lorde inglês. Mostra um homem elegante e de estatura mediana. É a foto que ilustra a capa do livro com seu teatro completo. Para que esse sobretudo? Onde ele poderia ser usado, em Fortaleza ou no Brasil? Era somente para posar para a fotografia? Não importa. Outra foto posterior mostra Carlos Câmara presidindo reunião do Grêmio, sentado, um tanto obeso, nada elegante, bem diferente da foto com sobretudo. Numa outra foto, está ao lado de Diva Câmara, sua esposa. Esta deve ser uma foto que estava sempre exposta em sua sala de visitas, ele está quase de perfil, usando gravata borboleta, também de *pince-nez* e bigode. Diva encara quem estiver olhando a foto. A foto mais antiga, quando ele era um garoto de 16 anos, está publicada no livro de Edigar de Alencar, *Fortaleza de Ontem e Anteontem*, entre as páginas 112 e 113. Está em um grupo de adultos, da diretoria do Grupo Taliense de Amadores. Pelo que se pode ver, era um garoto relativamente bonito (ver Portfólio Anexo).

4.2 O Poeta e o cronista

Assim como em José de Alencar o romancista encobriu o dramaturgo, em Carlos Câmara a figura teatral encobriu, pelo menos para a posteridade, a figura do poeta e do cronista. O cronista tinha presença constante no jornal *A República*, com a coluna “Entrelinhas”, onde também incentivou e divulgou a construção do Teatro José de Alencar.

Carlos Câmara, assim como José de Alencar e Arthur Azevedo, teve papel destacado como colunista, divulgando o teatro e incentivando os leitores a

³⁰⁹ LEITÃO, 2002, p. 24, grifo nosso.

comparecem aos espetáculos. Segundo Carla Manuela Vieira, Carlos Câmara aparece em várias passagens, advogando a causa do teatro. Em sua coluna de 21 de janeiro de 1910, ele defende a construção do Teatro José de Alencar como “importante escola de costumes”³¹⁰. Em 21 de fevereiro, Câmara chama atenção, mais uma vez, para a construção do teatro: “O edifício, cujas obras estão em via de conclusão, é modelo de construção moderna atestando o bom gosto do arquiteto que o planejou e o vem executando com tanta proficiência e com tanto carinho – o Dr. Bernardo de Melo.”³¹¹ Em 18 de junho, logo após sua inauguração, escreveu que o programa “era de um ecletismo encantador” e o teatro, “feericamente iluminado [...] oferecia um aspecto soberbo.”³¹²

Outro registro de Vieira é do dia 24 de agosto, em que Câmara incentiva o público a comparecer ao concerto do violinista Nicolino Milano, para demonstrar “a nossa admiração por esse impecável artista.”³¹³ Câmara também usava a coluna para condenar o mau comportamento dos espectadores: “não se contenta o idiota em aplaudir as peripécias de efeito, os episódios patéticos. Não. Seja um dito de espírito, que provoque a risada, seja uma frase banal, é rematada, sempre e sempre, pelas castanholas amoladoras e párvos.”³¹⁴ Para o jornal de Carlos Câmara, *A República*,

[...] os habitués das torrinhas no José de Alencar parecem capricharem em dar provas de sua má educação. Já se não contentam simplesmente em perturbar as representações com pilhérias desenxabidas; inventaram agora umas setas de papel que são atiradas sobre os espectadores das frisas e cadeiras. Por cúmulo do desaforo, contaram-nos que ontem alguns indivíduos cuspiram sobre as pessoas que estavam nas frisas.³¹⁵

O poeta Carlos Câmara aparecia esporadicamente na imprensa e em algumas coletâneas como *Sonetos Cearenses* (1938), de Hugo Victor Guimarães, e *Coletânea de Poetas Cearenses* (1952), de Augusto Linhares. Recorremos a Sânzio de Azevedo, estudioso e historiador da literatura cearense, para um juízo mais abalizado sobre a poética de Carlos Câmara. Para Sânzio, Carlos Câmara era “um

³¹⁰ VIEIRA, Carla Manoela. *O Teatro José de Alencar no início do século XX*. Fortaleza: Secult, 2011, p. 56.

³¹¹ *Ibidem*, p. 92.

³¹² *Ibidem*, p. 116.

³¹³ *Ibidem*, p. 119.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 146.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 144.

versejador mais ou menos hábil, mas sem maiores voos. Preso à dicção romântica, a Carlos Câmara, por seus versos, não pode ser conferido um lugar de destaque na poesia cearense.”³¹⁶

4.3 Experiência anterior

Mas que experiência anterior no teatro tinha esse jornalista e homem de letras, até se tornar o ensaiador e dramaturgo oficial do Grêmio?

Antes da fundação do Grêmio, além de espectador assíduo e bem informado, Carlos Câmara tinha somente participado discretamente de dois grupos. Foi sócio do Clube de Diversões Artísticas, dirigido por Pápi Júnior, e do Grêmio Taliense de Amadores, dirigido por João de Alencar Araripe.

O título de “sócio” é, na verdade, o de espectador privilegiado, aquele que contribui financeiramente para a manutenção do grupo em troca de ingressos para seus espetáculos. Algumas fontes citam que Carlos Câmara foi da presidência do Grêmio Taliense, somente isso, como também não se tem maiores detalhes de sua participação nesses grupos. Para Gustavo Barroso, Carlos Câmara era quem dirigia as peças do Grêmio Taliense:

Meu pendor para as cousas literárias começou a manifestar-se um pouco nessa época de revolta, com o agrado que sentia em frequentar [1901] as representações do **Grêmio Taliense de Amadores**, dirigido por **Carlos Câmara**, onde tocava sempre, regida pelo maestro Manuel Magalhães, a orquestra do Clube Filarmônico de Amadores, e as do Clube de Diversões Artísticas, **rival do Grêmio**, onde pontificavam **Pápi Júnior**, Padilha de Negreiros, e Valente de Andrade, representante dum jornal carioca encalhado no Ceará.³¹⁷

Não se sabe se Carlos Câmara fazia parte de dois grupos rivais, o que é pouco provável, ou se saiu de um para entrar no outro. É possível que pertencesse somente ao Taliense e fosse espectador dos dois.

³¹⁶ COSTA, 2007b, p. 355.

³¹⁷ BARROSO, Gustavo. *Liceu do Ceará*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 3ª edição, 2000. p. 90.

Como sabemos, o Clube de Diversões Artísticas funcionava no Clube Iracema, criado por Pápi Júnior, em 1895. E suas montagens mais destacadas foram o drama *Gaspar, O Serralheiro* (18 de março de 1896), de Batista Machado; *Herança de Marinheiro* (23 de maio de 1896), *Divina de Honra* (14 de julho), e *O Corisco* (1899), *A Maçã, Último Pecado, La Garçonne, No País da Troça* – estas cinco últimas de Pápi Júnior.

Dois anos depois, o Diversões ganhou um rival: o Grêmio Taliense de Amadores. Fundado a 14 de julho, funcionava no Teatro Variedades (depois Teatro João Caetano). Esse grupo estreou com o drama *Nódoas de Sangue*, de Mallaian e Boulé, e a comédia *Um Quadro de Casados*, em 28 de agosto do mesmo ano. Em seu repertório, constavam as peças do cearense Álvaro Martins: *Belecho* (1898), *Lopes Veiga & Cia.* (1898), *Me Ceda* (1903), e a primeira peça de Carlos Severo, *Os Dois Irmãos* (1899).

Qual o contato de Carlos Câmara com o teatro de Arthur Azevedo? Como o próprio Carlos Câmara confessou, é Arthur Azevedo o seu modelo. Mas qual o contato de Carlos Câmara com a obra do autor maranhense, já que viagens eram difíceis, e muito rara a publicação de textos teatrais?

Com a inauguração do Teatro José de Alencar em 1910, Fortaleza passou a receber a visita de um número um pouco maior de companhias do sul. Carlos Câmara assistiu a, pelo menos, cinco espetáculos de peças de Azevedo.

Em 1910, viu *O Dote*, pela companhia Lucília Perez, peça que inaugurou o teatro. Em 1911, *A Capital Federal* foi apresentada três vezes em Fortaleza: pela Troupe Oni Miller, no Teatro Politeama; no Teatro José de Alencar, pela Companhia Dolores Rentini; e também no Politeama, pela Companhia Edmundo Silva. Já em 1915, *O Dote* foi montado em Fortaleza pelo Grupo Dramático João Caetano. Fundado nesse ano, com elementos dissidentes da Sociedade Recreativa e Dramática Arthur Azevedo, *O Dote* foi seu espetáculo de estreia.

Quanto às viagens, sabe-se que Carlos Câmara foi três vezes ao Rio de Janeiro: em janeiro de 1912 (provavelmente) na comitiva que acompanhou o presidente deposto Nogueira Acioly; em dezembro de 1918 (certeza); e em 1928, quando também deve ter tido contato com a obra de Azevedo.

Não podemos saber o que exatamente fez Carlos Câmara em sua provável estadia no Rio de Janeiro em 1912. O cartaz teatral, “na prolífica temporada de

1912”, segundo Salvyano Cavalcante Paiva³¹⁸, aponta dois grandes sucessos, a *Revista Gato, Baeta e Carapicu*, de Cardoso de Menezes, e a antológica burleta *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt (junho, Teatro São José), com o fabuloso número de 1.500 récitas. Muitas outras estiveram em cartaz, como *O Carnaval*, classificada como revista-burleta, de Ataliba Reis e João Cláudio, estreada em janeiro no Teatro Rio Branco; *Zé Pereira*, de Cardoso de Menezes (fevereiro, Teatro São José), “misto de revista e burleta”; *Caboclo Velho*, também de Cardoso de Menezes (março, no Cineteatro Chantecler); *O Pauzinho*, de João Barbosa (maio, Teatro Recreio); *Pomadas e Farofas*, de Cardoso de Menezes (agosto, Teatro São José); *O Babaquara*, de Raul Pederneiras (setembro, no Pavilhão Internacional); *O Ranzinza*, de Armando Rego e Álvaro Peres (outubro, Teatro Apolo); *O Rio Civiliza-se*, de Raul Pederneiras (novembro, Teatro Rio Branco); e *Como entender as Mulheres*, de Armando Rego (dezembro, Teatro Apolo).

Também não podemos saber, mas especular o que fez Carlos Câmara em sua estadia de 1918. Esse ano, por diferentes razões, foi um dos piores na história do teatro de revista no Brasil, como considera Salvyano Cavalcante Paiva³¹⁹, ao apontar como um dos motivos a gripe espanhola, com efeitos devastadores que fez seis companhias suspenderem ou cancelarem os espetáculos, ou o círculo vicioso de “reapresentações, gripe, reapresentações, gripe e mortes”. A temporada foi cheia de reprises, além da concorrência do cinema. Essa temporada teve em cartaz, em março no Teatro São José, *Só para Moer*, de Cardoso de Menezes, Alfredo de Brito e Otávio Tavares; em maio, no mesmo teatro, *Saco do Alferes*, de Luiz Peixoto e Freire Jr.; em julho, no Teatro Carlos Gomes, *Parcimônia & Cia*, de Carlos Bitencourt e Rego Barros; em setembro, no São José, *Os Tubarões*, de Victor Pujol e Paulinho Sacramento; em dezembro, no Teatro Carlos Gomes, *Os Dragões da Independência*, de Cândido Costa. No Teatro São Pedro, estiveram em cena reprises de espetáculos renomados (*O Meu Boi Morreu*, *A Capital Federal*, *O Rio Nu*) e, em maio, *Podia ser Pior*, de Raul Pederneiras e J. Praxedes. Com relação aos teatros Recreio e República, Paiva apontou que “apelavam para o baú das óperas”³²⁰.

³¹⁸ PAIVA, 1991, p. 159.

³¹⁹ PAIVA, 1991, p. 191-194.

³²⁰ Ibidem, p. 193.

Como homem culto, Carlos Câmara não poderia deixar de ter frequentado alguns deles, principalmente o Teatro São Pedro, se estivesse em cena no período que esteve no Rio *A Capital Federal*.

Em 1928 Carlos Câmara já havia escrito quase toda sua obra, portanto a influência do que pode ter visto em sua viagem ao Rio é bem menor. Para Salvyano Cavalcante Paiva³²¹, a temporada de 1928 foi fraca:

A onda pseudomoralista das autoridades e a crise política que se desenhava foram responsáveis por um ano tumultuado, de rendas baixas, multiplicidade de péssimas estreias, avalanche de reprises e recorrência à burleta como cano de escape para o súbito retrocesso do teatro musicado. Um exemplo: *O Voto Feminino* ficou 10 dias em cena, sendo o primeiro de uma série de retumbantes fracassos que assaltaram a revista em 1928.

Assinala Salvyano os poucos sucessos de 1928: *Ouro à Beça*, de Djalma Nunes, Jerônimo Castilhos e Lamartine Babo; *Cadê as Notas ?*, de Marques Porto e Luis Peixoto; *É da Fuzarca!*, de Carlos Bitencourt e Cardoso de Menezes; e *Miss Brasil*, de Marques Porto e Luis Peixoto, esta estreando em fins de dezembro e com carreira triunfante em 1929. A burleta de maior sucesso foi a reprise de *A Juriti*, de Viriato Correia, entre março e abril. A concorrência do cinema se fazia cada vez mais acirrada, vindo o Teatro São José a se transformar em cinema. E para prejudicar ainda mais a revista brasileira, a Companhia de Revistas do *Moulin Rouge*, apresentando-se no Rio, podia exhibir coristas e atrizes de seios nus, enquanto as companhias brasileiras eram proibidas de fazer o mesmo.

4.4 Decadência

Os literatos que perderam o controle do teatro para os gêneros musicais nunca se conformaram e acusaram os novos autores pela decadência do teatro. No Ceará não foi diferente, embora isso tenha acontecido posteriormente, numa visão em retrospecto, e não durante os anos de predominância do gênero. Adolfo Carneiro

³²¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991. pp. 293.

foi o primeiro a chamar atenção sobre a chamada decadência, quando fala no aparecimento da burleta:

Aí pelo ano de 1916, já poucas – raríssimas – companhias dramáticas visitavam Fortaleza. A inauguração do Teatro José de Alencar, em 1910, a guerra de 1914, o declínio da arte dramática e outras coisas tais, contribuíram para isso. **A história da decadência de nosso teatro merecia um estudo acurado por doutores no assunto.** Depois de tudo isto, tentaremos estudar os fatos que impeliram a nossa arte cênica para essa coisa ridícula, desenxabida, que aventureiros inescrupulosos exploram desabridamente.³²²

Essa decadência se dá antes de Carlos Câmara, mas depois de Frederico Severo, sobre a qual Carneiro é taxativo:

A influência e a camaradagem de Carlos Severo degeneraram nosso teatro dramático para a burleta. Abandonando o drama tão alvissareiramente começado, os conjuntos existentes montaram as suas comédias, que se eram jogadas de pilhérias finas e chalaças, tinham pouco de teatro, embora não totalmente desprovidos de técnica.³²³

E, finalmente, a sentença:

O imprevisto sucesso de *A bailarina*, que alcançou seguidas representações, tornando-se popularíssima, e o êxito do segundo trabalho do mesmo autor, a revista *O Casamento da Peraldiana*, nos inclinou, decisivamente, para as peças musicadas do gosto do público. O drama e a Alta Comédia foram desprezados.³²⁴

Assim como Arthur Azevedo no Rio de Janeiro, não foi Carlos Câmara quem iniciou o teatro ligeiro em Fortaleza. Mas, ao contrário dele, Câmara só recebeu essas acusações *a posteriori*. Isso se deve, principalmente, porque não tivemos um Movimento romântico e realista forte, que o teatro musical viesse a interromper sua continuidade. Diante da grande contribuição do teatro ligeiro, Neyde Veneziano questiona essa postura e reivindica:

Se o Teatro de Revista contribuiu para a descolonização cultural do teatro brasileiro, se através dele fixamos nosso tipo, nosso cenário, nossos costumes, se através de sua linguagem cotidiana e despojada instalou-se o modo genuíno do falar à brasileira, se pelas suas críticas obtém-se um precioso relato do país, se os números

³²² CARNEIRO, 1985, p. 55, grifo nosso.

³²³ Ibidem, p. 56.

³²⁴ Ibidem, p. 56.

atestam ter sido esta a forma teatral mais expressiva brasileira, **deve-se questionar o desprezo absurdo e o preconceito obsessivo de que tem sido vítima.**³²⁵

Roberto Ruiz cita outras causas como, por exemplo, a tentativa fracassada de algumas celebridades literárias que não se deram bem na revista:

Considerada por uma crítica tão pretenciosa como preconceituosa – sempre disposta a rotular qualquer manifestação do teatro ligeiro, mais próxima do povo, menos simpática às elites, como arte menor dentro do panorama da dramaturgia teatral – **a revista derrotou muitos luminares da pena** que tropeçaram diante de sua técnica própria, de seus tempos certos, de sua dinâmica, do conhecimento indispensável de sua carpintaria cênica e de seu sentido de conjunto.³²⁶

No Rio de Janeiro, Arthur Azevedo se viu envolvido, muitas vezes, em polêmicas e acusações de ser o agente causador da decadência do teatro brasileiro:

Arthur Azevedo se vê no centro de um intenso debate sobre a chamada decadência do teatro nacional, **ele que era um defensor do teatro nacional** e um dos bem-sucedidos autores de operetas e revistas do ano. Sua famosa **polêmica com Coelho Neto** expõe todas as dimensões das ambiguidades e conflitos vividos por esse membro da Academia Brasileira de Letras e revisteiro de sucesso, antecipando um pensamento moderno sobre a nascente indústria do espetáculo, reconhecendo a relação necessária que deveria haver entre os investimentos do empresário, o interesse do grande público e a criação de uma dramaturgia ligeira.³²⁷

Felizmente, agora essa atitude está mudando e como Mencarelli observou, “no campo da historiografia teatral recente talvez o teatro musical, e particularmente a revista do ano, seja um dos capítulos que **mais vem ganhando novos enfoques**”³²⁸, porque no contexto de mudanças nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos fez surgir novos objetos de estudos e perspectivas de abordagem. Antes, “relegado a pequenos capítulos nas histórias clássicas do teatro brasileiro, ocupando ainda papel secundário nos estudos historiográficos modernos,

³²⁵ VENEZIANO, 1991, p. 185, grifo nosso.

³²⁶ RUIZ, Roberto. Prefácio. In: VENEZIANO, 1991, p. 11-12, grifo nosso.

³²⁷ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura*. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003, p. 6, grifo nosso.

³²⁸ *Ibidem*, p. 7, grifo nosso.

a partir dos anos 80 aparece como objeto de interesse de um considerável número de pesquisadores”³²⁹:

Os estudos de Flora Sussekind (*As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, 1986), Roberto Ruiz (*Teatro de Revista no Brasil*, 1988), Tânia Brandão (que assina a introdução do livro de Roberto Ruiz e desenvolve pesquisa fundamental), Neyde Veneziano (*O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, 1991, e *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro, oba!*, 1996) e Salvyano Cavalcante de Paiva (*Viva o Rebolado*, 1991) tornaram o teatro musicado, particularmente o teatro de revista, como objeto privilegiado de estudos, **reavaliando sua importância histórica e sua linguagem, e impulsionando uma série de novos estudos.**³³⁰

Essa mudança positiva veio porque “alguns aspectos de fundo mais geral criaram as **bases para essa reavaliação** no âmbito acadêmico: novas abordagens da cultura informadas pelo diálogo entre as disciplinas (filosofia, história, antropologia) e novas abordagens sobre os fenômenos de cultura de massa.”³³¹

Outro motivo do preconceito contra as formas musicais, além dos já mencionados, diz respeito ao textocentrismo:

A reavaliação do textocentrismo da história do teatro, os fundamentos teóricos de uma nova historiografia, estão entre eles. Os estudos que têm o teatro musical como temas de interesse, sejam eles propriamente historiográficos ou não, pressupõem, e ao mesmo tempo propõem, uma história que vai além daquela que tradicionalmente elegeu o texto teatral como elemento de suas reflexões, uma vez que neste teatro **o texto caracteriza-se mais do que nunca como elemento constitutivo do espetáculo e poucas vezes se presta a uma abordagem exclusivamente literária, nos moldes daquela que considera textos canônicos como o cerne da história do teatro.**³³²

4.5 Criador e criatura

Como Carlos Câmara via o seu amado Grêmio Dramático? Em seu artigo “O Teatro no Ceará”, de 10 de julho de 1935, na *Gazeta de Notícias*, ele ignora todos os outros grupos atuantes na cidade e fala somente do seu. É um dos pecados

³²⁹ Ibidem, p. 7.

³³⁰ MENCARELLI, 2003, p. 7, grifo nosso.

³³¹ Ibidem, p. 8, grifo nosso.

³³² Ibidem, p. 8, grifo nosso.

recorrentes do teatro cearense. Câmara ignora grupos importantes que, de 1918 a 1939 – anos de duração do Grêmio –, apresentaram produção de 131 espetáculos contra os 47 do Grêmio, embora sem o mesmo sucesso.

Ao lado da entrevista de Carlos Câmara de 1923, este artigo de 1935 é um documento raro e precioso³³³ que merece ser reproduzido nos seus pontos principais:

Na nossa terra, há 17 anos passados, era de escassas produções o meio teatral. Não havia aqui uma vida artística, um foco de espírito, de vivacidade, de cultura cênica, – um centro, enfim, de convergência das vocações dramáticas, onde pudessem medrar viçosamente o talento e o espírito. Fazia-se necessária a criação de um núcleo, onde se viessem congregar todos aqueles que se interessassem pela nacionalização do nosso teatro, no fito de elevar-lhe o nível moral e artístico. Um punhado de batalhadores resolutos entendeu de dedicar todas as suas aferroadas energias e patrióticos esforços em prol desse generoso tentame – e foi, então, fundado o Grêmio Dramático Familiar – esse luzidio e destemeroso Grêmio, que é o exemplo vivo de quanto podem a força de vontade e a persistência, ao serviço de uma bela causa.³³⁴

Os defeitos de sempre são apontados por Carlos Câmara: falta de continuidade, mínimo de organização, amadorismo imperando, entre outros. A organização do Grêmio foi um dos fatores de seu sucesso e de sua continuidade:

No Ceará todas as boas causas são recebidas com entusiasmo, mas esse entusiasmo, infelizmente, é de curta duração, e arrefece, quase sempre, em breves dias. Isto, pesa-nos dizê-lo, é uma verdade inelutável, que não poderá sofrer contestação.

Afortunadamente, tal não aconteceu com relação ao Grêmio, que nessa peleja rude não se tornou, como tantas outras tentativas levadas a efeito entre nós, um mero ensaio, improdutivo e efêmero, mas uma formosa realidade.

Fundado a 14 de julho de 1918, para logo surgirem em seu trabalho, formando um conjunto simpático e harmonioso, extraordinárias vocações, vibrantes e risonhas esperanças, inteligências robustas, que alçando o voo, são hoje consumados artistas, que se tem sabido impor à estima e à admiração de todos aqueles que verdadeiramente se interessam pelo futuro do teatro em nossa pátria.

É de se espantar, realmente, a operosidade, o denodo, a firmeza de ânimo dos que se empenharam nessa labuta ingente e conseguiram

³³³ Outro documento muito importante, uma revista *Polyanteia* comemorativa do 5º aniversário do Grêmio Dramático Familiar, publicada em Fortaleza em 1923, de difícil localização. Estivemos com um exemplar em 1970, de propriedade de Claudio Pamplona, quando realizamos a pesquisa para *História do Teatro Cearense* que, para a elaboração desta tese, não foi localizado.

³³⁴ Ver anexos.

transformar o Grêmio em campo aberto às cintilações do talento onde cada autor pode aparecer com a sua feição, a sua arte, livremente, no limite das ideias permitidas pela aceitação do decoro.

Não sabemos de outro Estado onde se trabalhe com maior amor e tão estranho denodo pela verdadeira emancipação e moralização do teatro brasileiro. Em nenhuma outra parte do país, que nos conste, há esse nobilitante afã, essa pertinácia nas ideias e na ação, revelada por um pugilo de batalhadores extremos, abroquelados na confiança íntima que lhes advém do próprio merecimento.³³⁵

Carlos Câmara se orgulha do trabalho coletivo do Grêmio. Era um sentimento partilhado por todos que o compunham, pela dedicação, idealismo e pelo retorno que tinham de uma plateia fiel.

E como Carlos Câmara via sua dramaturgia? Vamos seguir os passos de sua única entrevista conhecida, em *Inquérito literário*, de *O Nordeste*, a 11 de maio de 1923, com o título: Inquérito Literário – Entre os modernos e consagrados escritores cearenses. *O Nordeste* entrevista o teatrólogo Carlos Câmara. Interessante palestra sobre a arte teatral.

O repórter não se identifica.

À semelhança das muitas “enquetes” literárias, que nos grandes centros intelectuais organizam os jornalistas, para saberem e divulgarem ao público, sempre curioso, *o modus vivendi et faciendi* dos grandes artistas, *O Nordeste* inicia hoje uma série de reportagens entre os modernos escritores cearenses, a fim de conhecer-lhes o pensamento sobre certos problemas e sobre as atuais escolas de arte.

Para começar esta seção, procuramos, em primeiro lugar, o conhecido teatrólogo patricio Carlos Câmara, que o nosso público conhece e admira, aplaudindo-lhe as magníficas revistas, a fim de que respondesse às nossas curiosas bisbilhotices jornalísticas, justamente por estar sendo ensaiada agora uma nova revista de sua lavra³³⁶.

Carlos Câmara é um esforçado escritor de teatro, já tendo meia dúzia de apreciadas “vaudevilles” com mais de 30 encenações cada uma: *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*, *Zé Fidélis*, *O Calú*, *Alvorada* e, por último, *Os Piratas*.³³⁷

É importante a informação que cada uma das quatro primeiras peças de Carlos Câmara teve mais de 30 récitas cada uma.

³³⁵ CÂMARA, 1935, grifo nosso.

³³⁶ *Os Piratas*, com estreia a 12 de maio no Grêmio Dramático Familiar.

³³⁷ CÂMARA, 1923, p. 1.

Encontramo-lo, terça-feira, à tarde, na Escola de Aprendizes Artífices³³⁸ de que é esforçado diretor. Ao nos avistar, correu-nos ao encontro, delicadamente, fazendo-nos sentar, sempre alegre e penhorante, com as suas maneiras distintas.³³⁹

O entrevistador anônimo usa o termo “esforçado” tanto para o dramaturgo como para o diretor da escola, mas cremos que com conotação positiva. Também confirma a opinião generalizada das “maneiras distintas” do autor d’ *A Bailarina*:

O gabinete do escritor é modesto e sombrio. Em frente à sua banca, cheia de papéis e livros espalhados, rasga-se uma janela que abre para os lados das praias do mar, mostrando-nos o céu azul, cortado de nuvens, e o trabalho insano dos estivadores, na labuta diária...

Carlos Câmara é um *gentleman* perfeito. Sua conversação animada lembra-nos os seus personagens irrequietos, no tablado do Grêmio Dramático Familiar. Delicado sempre, responde-nos às menores perguntas curiosas.

Principiando a nossa *interview*, entramos logo no assunto: [...].³⁴⁰

Além de sabermos como era seu gabinete de escritor, o repórter reafirma que Câmara é um “*gentleman* perfeito” e “delicado sempre”. A escola estava localizada na praia de Iracema, no início da avenida Alberto Nepomuceno (denominação atual), onde está hoje a Secretaria da Fazenda.

– O Nordeste mandou-nos para o ouvir em entrevista...

Carlos Câmara – Pois não, eu estou sempre às ordens dos bons amigos e confrades.

– Então, vai em ensaios uma sua nova peça de teatro?

Carlos Câmara – É verdade. Há **cerca de vinte dias que a ensaiamos**.³⁴¹

Esse dado é importante também porque revela o cuidado com que o Grêmio aprontava seus espetáculos, pelo menos os que estavam estreando, ao contrário do hábito nacional, em que “os ensaios duravam, na maioria das vezes, apenas quatro dias”³⁴², como informa Clóvis Levi.

– É do mesmo gênero das anteriores que são tão apreciadas pelo nosso público?

³³⁸ Atual IFCE.

³³⁹ Ibidem, p. 1.

³⁴⁰ CÂMARA, 1923, p. 1.

³⁴¹ Grifo nosso.

³⁴² LEVI, 1997, p. 22.

Carlos Câmara – É mais ou menos do gênero das cinco que a precederam.

– Que título lhe deu?

Carlos Câmara – *Os Piratas*.

– Por quê? É uma crítica aos nossos costumes?

Carlos Câmara – Dei-lhe este título por julgar tal epíteto adequado a algumas das principais figuras que atuam no desenrolar do entrecho, e que desenvolvem verdadeiras tramas, conhecidas entre nós como atos de piratagem, em matéria de conquistas amorosas.

– Onde se desenvolve a ação dos três atos e quando teremos a primeira d' *Os Piratas*?

Carlos Câmara – A ação se desenvolve no porto das jangadas, nesta Capital, tendo sido os lindos cenários executados por Gerson Faria, talentoso artista do pincel em nossa terra. Pode o meu jovem amigo anunciar a *première* para o próximo sábado, 12 do corrente.³⁴³

Portanto, é a terceira peça que Câmara ambienta em Fortaleza. Em seguida, admite o uso da caricatura, sua falta de preferência por alguma de suas peças em especial e a habilidade de seus atores em transporem para o palco suas personagens. A entrevista fala por si:

– Os personagens do novo *vaudeville* são reais? Ou são tipos criados pela imaginação?

Carlos Câmara – Em toda parte há desses tipos sociais, e em Fortaleza está se desenvolvendo extraordinariamente este *esport*, do qual existem verdadeiros profissionais, cuja indesejabilidade se faz preciso proclamar. São tipos representativos de classes, e resumem características observáveis em espécimes diversos do mesmo gênero.

– De suas peças anteriores, os tipos são imaginários?

Carlos Câmara – Só podem ser escritas peças regionais do gênero que até hoje adotei, quando baseadas em fatos e tipos como o Zé Fidélis, o Candoquinha, o Coronel Puxavante, a Peraldiana, e vários outros que foram, por assim dizer, copiados do natural.

– De suas peças qual a que prefere?

Carlos Câmara – Dolorosa interrogação... Não lhe posso dizer, ao certo, qual de minhas peças prefiro. Dediquei a todas elas o mesmo esforço mental, e mesmo um pai não deve revelar a qual de suas filhas dá a preferência.

– Luta com dificuldade para fazer interpretar pelos amadores do Grêmio Dramático os diversos papéis?

Carlos Câmara – Pouca ou nenhuma dificuldade tenho encontrado para fazer interpretar as minhas peças pelos inteligentes amadores

³⁴³ CÂMARA, 1923, p. 1.

que constituem o elenco do “Grêmio”, em sua maioria rapazes e moças de reconhecida propensão para a arte teatral. Além disso, procuro, meu caro, na distribuição dos papéis, aliar as personagens ao gênero e tendência de cada um.

– Seus trabalhos teatrais são escritos aos poucos, vagarosamente? Quais as horas que prefere para trabalhar? Em que lugar? Quando escreve, auxilia-se de notas diárias, rabiscadas antes? Para imaginar as peças, serve-se de alguém para ensaios?

Carlos Câmara – São muitas perguntas a um tempo. Vamos por partes. Habituei-me, desde que trabalhei na imprensa, a escrever sempre de afogadilho e assim só escrevo para o teatro às pressas e quando o “Grêmio” tem absoluta necessidade de encenar uma nova peça. Quase sempre, antes de concluí-la, inicio os ensaios da parte já escrita. Não tenho preferência de horas, nem de lugar para rabiscar os meus trabalhos, dedicando-lhe as minhas poucas horas disponíveis e servindo-me para isso de apontamentos colhidos *au jour le jour*. Na idealização de determinadas cenas, faz-se mister muitas vezes experimentar-lhe o efeito, pondo a prova, ao mesmo passo, a capacidade das pessoas destinadas a sua interpretação.³⁴⁴

Um ponto chave na carreira de Câmara é a despreensão em escrever para teatro, o que talvez contribua para sua leveza, já que não estava escrevendo para a imortalidade:

– Ainda pretende continuar a escrever para teatro? De todas as modalidades de criação qual a que prefere?

Carlos Câmara – **Nunca tive veleidades literárias.** Escrevi *A bailarina*, a minha peça de estreia em 1919, despreocupadamente, sem prever o êxito que ela realmente obteve. A criação foi meramente fortuita. Fi-la a pedido de rapazes do “Grêmio”, em oito dias apenas, no auge da precipitação, e quando ainda convalescia da terrível epidemia. Enquanto o “Grêmio” existir e tiver necessidade de novas peças, e não aparecer alguém que me substitua neste árduo mister, eu as irei rabiscando. Assim Deus me dê vida e saúde... O gênero de minha predileção é a alta comédia; mas esta, por mais bem arquitetada que seja, não logrará tão cedo, infelizmente, em parte alguma do Brasil, o elevado número de representações que as peças do gênero ligeiro hão conseguido. Não tentei até hoje esse gênero pelas razões acima expostas, e mesmo por não me julgar com as aptidões necessárias para tão altas cavalarias. Ademais, tenho para mim que os esforços que porventura envidasse e o desperdício que fizesse com a montagem de uma peça de gênero diferente, não alcançariam a devida compensação. Isso não deve ser tomado como ambição de conquistar glória barata, e sim o desejo de proporcionar diversão ao alcance de todas as inteligências e ao sabor do respeitável público.

³⁴⁴ CÂMARA, 1923, p. 1.

Carlos Câmara dá a entender que conscientemente escolheu escrever burletas, tendo escolhido esse gênero pelo apelo e aceitação popular que este tinha. Mas a verdade é que esse tipo de teatro ligeiro se amoldava naturalmente ao seu temperamento. Somente um gênero não nobre, como a burleta, serviria a Carlos Câmara para dar vazão à sua molecagem.

– Que acha do movimento teatral no Brasil? Teremos, em breve, um teatro verdadeiramente nacional?

Carlos Câmara – Como otimista que sou, julgo deveras promissor o movimento teatral no Brasil, que se enfronha para ter o seu teatro, verdadeiramente nacional. Quem poderá, porém, prefixar a época em que se veja transformada em realidade tão fagueira aspiração?

– Qual o melhor escritor para teatro no Brasil, atualmente?

Carlos Câmara – Não sou autoridade para, dentre tantos escritores de que se orgulha contemporaneamente o Brasil teatral, dizer qual o melhor. O pior sei que sou eu... No entanto, permita-me externar aqui a admiração sem limites que nutro, de há muito, pela **figura fulgurante e fidalga de Renato Viana**³⁴⁵, cuja ação em prol da nacionalidade do nosso teatro há sido uma cruzada titânica, digna dos mais acendrados encômios, e cujas peças podem rivalizar com os mais finos labores da intelectualidade teatral do mundo inteiro.

– E dos mortos, qual o que mais admira?

Carlos Câmara – **Arthur Azevedo é para mim o de maior vulto, por ter sido o mais fino observador dos homens e coisas do nosso país.**³⁴⁶

Carlos Câmara não está isolado nesse pensamento. O próprio Décio de Almeida Prado considerava Arthur Azevedo “o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro”.

– No Ceará existem outros escritores teatrais?

Carlos Câmara – Existem no Ceará vários escritores de merecimento e vocações incontestes. Pápi Júnior, por exemplo, além de romancista de rija enfiadura que todos admiram e proclamam, é, inquestionavelmente, um profundo conhecedor da literatura e da técnica teatrais, tendo produzido peças como *O Corisco*, que fez época em nossa terra. Adauto Fernandes deu-nos *É no Duro...*, representada no Teatro José de Alencar, e tem escrita uma outra, intitulada *O Inocente*. Vicente Gondim é autor de duas peças magníficas, e Carlos Severo tem uma grande bagagem de peças do gênero burlesco, algumas das quais fizeram as delícias de nossa plateia. Além disso, temos Aristóteles Bezerra, autor da burleta

³⁴⁵ Grifo nosso.

³⁴⁶ CÂMARA, 1923, p. 1. grifo nosso.

Cresça e Apareça, representada com sucesso pelo Grêmio, e Waldemar de Queiroz, que, muito jovem ainda, escreveu revistas de costumes, levadas à cena há dois anos nesta capital, e Aníbal Mascarenhas, autor da peça em 1 ato *Ninho de Beija-flor*, que será encenada brevemente.³⁴⁷

Câmara cita seus contemporâneos: Pápi Júnior (1854-1934), Aduauto Fernandes (1899-?), Vicente Gondim, Carlos Severo (1864-1926), Aristóteles Bezerra (1895-1949) e Aníbal Mascarenhas (1866-1924).

– O nosso meio é próprio para o teatro regional? Não acha que seja infenso para o teatro em geral, pois não temos um público educado e muito menos críticos de arte? Que acha do jornalismo: é um fator bom ou mau para o teatro?

Carlos Câmara – Quanto à predileção do nosso público pelo teatro regional, o melhor atestado é o acolhimento fervoroso e vivificante até hoje dispensado ao “Grêmio Dramático Familiar” que se vê cercado das mais animadoras simpatias. **O nosso povo não é infenso ao teatro. Venham boas companhias à Fortaleza**, com elementos de valor e repertório escolhido, e de certo lograrão o mesmo êxito alcançado pelas companhias Rentine, Lucília Perez³⁴⁸ e várias outras. Poucos críticos de arte, na verdadeira acepção do termo, têm aparecido na imprensa indígena. O jornalismo, aliás, há sido sempre, em toda parte e em todas as épocas, um dos fatores essenciais, e do mais elevado alcance, da vida teatral.³⁴⁹

Câmara confirma nossa teoria de que teatro **no** Ceará tem uma aceitação, uma frequência de público mais fácil do que o teatro **do** Ceará.

– Ainda uma pergunta: o que nos diz relativamente à parte musical de sua nova peça?

Carlos Câmara – A música d’*Os Piratas* em número de 18 (não inclui a canção de pescadores, acompanhada de violão) é de diversos autores. Parte é original e parte compilada. O ilustre maestro Silva Novo compôs para esta peça lindos números, que é de supor lograrem o esplêndido êxito de todas as suas produções já conhecidas. Além desses, temos também dois números originais do inteligente musicista Athayde Cavalcante, habilíssimo pianista, que ora se inicia como compositor.

Levantamo-nos. Demos por terminada a entrevista. O admirável escritor teatral acompanhou-nos até a porta. Despedimo-nos, agradecendo a delicadeza da *interview* e corremos a apanhar o

³⁴⁷ Ibidem, p. 1, grifo nosso.

³⁴⁸ Dolores Rentini, atriz que extasiou o público cearense em 1911, com a opereta *Princesa dos Dólares*, apresentada no Teatro José de Alencar. Em seguida, Rentini foi para Recife onde morreu de febre amarela. Lucília Perez, atriz que inaugurou o Teatro José de Alencar em 1910 com a peça *O Dote*, de Arthur Azevedo.

³⁴⁹ CÂMARA, 1923, p. 1, grifo nosso.

bonde da Avenida Eptácio Pessoa, que passava na direção do centro da cidade.³⁵⁰

4.6 Oposição ao Grêmio

Existiam duas correntes de oposição ao Grêmio que atuavam discretamente. Não era uma ação planejada, e somente com o tempo elas se tornam claras. A primeira tinha em Pápi Júnior, como crítico e diretor, sua figura principal, que esteticamente condenava o estilo livre de representação do Grêmio e suas improvisações. A segunda era o teatro paroquial que começou a se desenvolver com o Grêmio Pio X, afirmando o puritanismo de certa parcela da sociedade que condenava a licenciosidade, a malícia e as falas de duplo sentido empregados nos espetáculos do Grêmio. Era tudo exagero. A atuação de Pápi Júnior foi mais branda, e a do teatro paroquial, a longo prazo, foi a que sobreviveu e prevaleceu no teatro cearense. Vejamos, a seguir, as duas.

Pápi Júnior era muito rigoroso como ensaiador e como crítico e sua fama se espalhou no meio teatral da cidade. Nas apresentações do grupo Admiradores de Talma, que se exibia no teatrinho perto de sua residência, na avenida do Imperador, o elenco sempre era alertado quando ele estava na plateia:

Apesar do pauperismo dessas representações, Pápi Júnior, que morava em frente do teatrinho dava-lhe a honra de sua presença de quando em vez. Presença estimuladora, mas também apavorante:

– **Cuidado, minha gente! O Pápi está na plateia!**

Mas Pápi Júnior, além de seu amor a qualquer iniciativa artística, era um grande coração e de uma complacência sem limites.³⁵¹

Além de crítico e de ter dirigido o Clube de Diversões Artísticas, Pápi também dirigiu peças para os Admiradores de Talma. Sempre apoiava as iniciativas e os artistas quando farejava talento. Adolfo Carneiro destacou:

Os “Admiradores de Talma” não eram dez ao todo, mas todos contracenavam com facilidade, estudavam atentamente seus papéis, o que lhes valia a criação de tipos originais, sua principal preocupação. O público nunca lhe regateou palmas. Pápi Júnior

³⁵⁰ Ibidem, p. 1.

³⁵¹ ALENCAR, 1985, p. 70, grifo nosso.

entusiasmou-se com o Grupo e lhe emprestou o seu apoio técnico, o que de muito lhe valeu. Na direção dos ensaios Pápi sabia desempenhar o seu papel com autoridade. Uma vez, ele obrigou Hercílio Costa a entrar cerca de oito vezes na cena para sentar-se numa cadeira com elegância enquanto dizia uma frase. Foi um suplício, mas Hercílio acabou compreendendo muito bem: entrou e sentou-se com garbo, o que lhe valeu excelente encenação de um fidalgo português.³⁵²

Outra prova de seu rigor e competência foi na montagem da *Ceia dos Cardeais*, encenada em 1923 no Teatro José de Alencar, depois de apresentação privada. Sobre esse espetáculo que ficou nos anais do teatro cearense e na memória dos contemporâneos, tanto Edigar de Alencar como José Domingos deixaram depoimentos. Primeiro, Edigar:

A famosa peça portuguesa, popularíssima no Brasil, fora ensaiada à capricho por Pápi Júnior, montada com luxo e interpretada por Antônio Fiúza Pequeno (Cardeal Rufo), Joaquim Antônio Vieira Albano (Cardeal Montmorency) e o próprio Pápi Júnior (Cardeal Gonzaga). Foi, na verdade, um momento de grande emoção artística e social, o descerrar da grande cortina. A plateia emocionada, numa expectativa de curiosidade e nervosismo. Afinal, os atores ali seriam dois conhecidos homens da sociedade de Fortaleza e o escritor famoso, devotado inteiramente ao teatro, embora vivesse retraído, representando uma linda página do teatro português, que mais da metade do público ali presente conhecia e sabia de cor seus trechos mais incisivos. O garbo e a desenvoltura dos três intérpretes acenderam o entusiasmo da assistência. Na verdade, foi uma noite inesquecível na vida artística e social da capital cearense.³⁵³

Já José Domingos registrou:

A fidalga família Albano morava no fim da linha do Alagadiço, numa chácara intitulada “Nous Autres”, distinta, polida, tradicional. Nesta rica mansão, comemorando o aniversário do chefe da família, montaram a belíssima peça de Júlio Dantas, *A Ceia dos Cardeais*, com os Srs. Antônio Fiúza Pequeno (Cardeal Rufo), Joaquim Albano (Cardeal Montmorency), e Pápi Júnior (Cardeal Gonzaga). Foi uma festa simples, íntima, presente a aristocracia da cidade.³⁵⁴ A peça de Júlio Dantas foi montada com todo o rigor. Cenário riquíssimo, pintado por Gérson Faria, candelabros com velas ornamentais, mesa de refeição a estilo, baixelas de Sèvres, botijas de prata, harpas, criados de *librés* e os cardeais vestidos de púrpura. Uma perfeita evocação à época em que dominaram os cardeais. O cardeal Rufo

³⁵² CARNEIRO, 1985, p. 52-53.

³⁵³ ALENCAR, 1985, p. 77.

³⁵⁴ Talvez devido ao sucesso da apresentação familiar, é que logo depois (1º de setembro de 1923) a peça foi apresentada no Teatro José de Alencar.

foi um sucesso artístico do Sr. Antônio Fiúza Pequeno. Joaquim Albano, o fidalgo francês, declamou seus feitos amorosos e a sua velhice. Pápi Júnior, com aquele tipo pequeno e a sua grande categoria de intérprete, culminou a representação com um sucesso jamais alcançado por qualquer grande ator. As pessoas que tiveram a ventura de assistir a esse inolvidável espetáculo guardam indelével recordação. Tive a ventura de acompanhar Pápi Júnior nos ensaios, testemunhar os esforços que fez para modular os dois cardeais nas suas bravatas, na velhice e nos seus amores inocentes. Quando o Cardeal Gonzaga, emocionado, declama o último verso deste inspirado poema: “Foi ele de nós três, o único que amou”, os felizes convidados aplaudiram, quase chorando.³⁵⁵

Também com relação às atividades de Pápi como diretor, Adolfo Carneiro escreveu sobre peças que ele dirigiu para o grupo Taliense de Amadores:

“Taliense de Amadores” [1898] viveu gloriosamente até 1906. Seus amadores eram moços da sociedade, educados, finos, *gentlemen*. Cada qual desempenhava com esmero o papel que lhe era confiado por seu ensaiador, o Pápi Júnior. Todos eles procuravam modelar as criações dos grandes artistas que visitavam Fortaleza. Fizeram prodígio, montando peças fortes, dramáticas, de delicada urdidura, e, tão seguros eram e conscientes dos seus valores, que tiveram o arrojo de encenar *Os Ladrões de Paris*, *Rocambole*, para um público que conhecia teatro e coroava os seus esforços com aplausos estimulantes.³⁵⁶

Mas Edigar de Alencar diz que o ensaiador do Taliense era Francisco Higino Barbosa³⁵⁷, o que faz sentido, porque Pápi não iria ensaiar um grupo rival, como era o Taliense do seu Diversões, numa tradição do teatro cearense, em que os grupos agem como se fossem times de futebol disputando campeonato.

Também para comprovar o talento e competência de Pápi como ensaiador, está o fato de Maria Castro que começou com ele, com ele ter lapidado seu talento. Anos depois, em apresentação em Fortaleza, já atriz profissional, chega, na opinião dos contemporâneos, a eclipsar a grande trágica Itália Fausta. É verdade que Maria estava em casa.

Maria Castro foi amadora do Clube Iracema. Pápi, profundo conhecedor dos segredos do Teatro, guiou os primeiros passos da futura maior artista brasileira.

Uma noite no Majestic Teatro, quando ali se encontrava uma grande companhia sulista, depois do extraordinário sucesso da maravilhosa

³⁵⁵ DOMINGOS, 1985, p. 108.

³⁵⁶ ADOLFO, Carneiro. Fortaleza de ontem e de hoje. In: COSTA, 1985, p. 49.

³⁵⁷ ALENCAR, 1985, p. 66.

artista cearense, suplantando a famosa Itália Fausta, grande e notável artista patriciana, na primeira representação da peça altamente dramática *As duas mães*, encontraram-se Pápi e Maria.

Ainda não refeita da emoção contrária na luta com a rival – rival na arte e rival nos papéis que desempenhavam –, consciente de a ter suplantado no terrível diálogo pela conquista do filho, pois conquistara frenéticas ovações do público, ao ver o antigo mestre, que ia à caixa do palco para cumprimentá-la, Maria de Castro caiu de joelhos, os olhos rasos d'água, e lhe agradeceu comovida, com lágrimas verdadeiras, que secundaram as fingidas, o presente que lhe dera, fazendo dela a maior artista brasileira.

Naquela dia, também, Pápi chorou de emoção.³⁵⁸

Várias vezes citada, vejamos, em mais detalhes, quem era Maria Castro, (1886-1961). Brício de Abreu, em *Esses Populares tão Desconhecidos*³⁵⁹, conta-nos que, em 1904, o ator Joaquim Simões de Castro, que pertencia à companhia de Francisco Santos, então em turnê em Fortaleza, apaixonou-se por Maria Castro, pedindo-a em casamento. “Um mês após casados, faltou a ingênua na companhia e assim Maria Castro estreou no teatro fazendo o papel de ‘Angelina’ na peça *Voluntários de Cuba*, no Teatro José de Alencar.” Ora, em 1904, o Teatro José de Alencar não existia, sua construção só começou em 1908 e foi inaugurado dois anos depois. Assim, é provável que Brício de Abreu, que conviveu com a atriz e dela recebeu as informações biográficas, enganou-se quanto às datas, salvo se o teatro ao qual quis referir-se seja o João Caetano, então existente, e não o José de Alencar.

Em 1911, como podemos constatar, estive em Fortaleza a Companhia Francisco dos Santos, e, no seu repertório, estava a peça *Voluntários de Cuba*. Também não foi sua estreia no teatro, já que Maria Castro havia trabalhado antes com Pápi Júnior, no Clube Iracema. Deve ter sido, sim, sua estreia no teatro profissional. Brício de Abreu conta ainda que, na Cia. Francisco dos Santos, Maria Castro ficou até 1914, indo para Curitiba, onde se incorporou à Cia. Alves da Silva. Em 1918, entrou para a Cia. Itália Fausta – Gomes Cardim, onde pernaceceu até 1920. Nesse ano foi alvo de manchetes, ao entrar em cena para *Rosa do Adro*, depois de saber que seu filho tinha falecido. O espetáculo era em benefício de Eduardo Arouca, que necessitava mandar a esposa enferma para a Suíça.

³⁵⁸ CARNEIRO, 1985, p. 49.

³⁵⁹ ABREU, Brício. *Esses Populares tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963, p. 187.

Maria Castro ficou viúva em 1918. Ao sair da Cia. Itália Fausta, organizou sua própria companhia, tendo como diretor Álvaro Pires com quem se casou. Em 1922, nas festas oficiais do centenário da independência, tomou parte na *Comédia Brasileira*, no Teatro João Caetano. Em 1923 foi com sua companhia a Montevideu (Teatro 24 de Maio) e a Buenos Aires (Teatro Urquiza), fazendo enorme sucesso com *A Honra*, de Sunderman e *Zaza*. Dissolveu sua companhia para ingressar na Companhia oficial do Serviço Nacional de Teatro (Teatro Ginástico). Trabalhou também com Bibi Ferreira, no Ginástico, e com Henriette Morineau, nos Artistas Unidos, onde foi intérprete de *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis. Nos últimos anos de sua vida, foi contratada da Rádio Nacional.

Depois de famosa, Maria Castro esteve três vezes em Fortaleza. Em 1911 e 1925, no Theatro José de Alencar, e em 1918, no Majestic Palace. Uma placa de bronze em sua homenagem foi afixada no Theatro José de Alencar, em 1925. Hoje Maria Castro não é citada nos livros de história do teatro brasileiro. Seu nome só é lembrado, às vezes, quando associado ao de Dercy Gonçalves, porque foi na Companhia de Maria Castro que Dercy estreou.

Para finalizar essas notas sobre Pápi Júnior, trazemos um episódio contado por José Domingos que revela, em forma de anedota, a ironia e as exigências de Pápi. Também serve como registro do estilo baixo cômico de Inácio Ratts:

O Grupo Admiradores de Talma abandonou o seu teatrinho, da Rua do Imperador, atendendo a convite de Carlos Câmara, e fomos encenar as suas peças no Grêmio Dramático Familiar, estreando com *A Bailarina*, a qual alcançou trinta representações no teatrinho da Joaquim Távora. A peça seria uma fantasia, uma pastorinha, com seu bailado característico, uma cena de bailado, cantada, com tipos regionais, peça sem história, copiada de ditos chistosos bem intercalados nos três atraentes atos. Música escolhida de autores populares com letras muito bem arranjadas, com versos bem feitos, engenhosamente encaixados nas músicas.

Já montadas diversas peças do famoso autor dos costumes regionais do Ceará, levei Pápi Júnior para assistir ao ensaio de uma peça que seria exibida brevemente. Levei-o para ver o palco e notei que os amadores e o próprio Carlos Câmara se escondiam, pelos bastidores, com medo de ouvir a opinião do crítico. Até o ensaio do 2º ato Pápi não fez qualquer reparo. No 3º ato **apareceu um menino magro e feio, cheio de cacoetes**, o menino era Inácio Ratts. Ensaiou o seu número, sucesso garantido, fazendo caretas, forçado

pelo ritmo dos cacoetes. Foi muito aplaudido³⁶⁰ pelo seu ritmo nervoso. Horrível!

Levei o Pápi para se despedir dos amadores e lhe perguntei: Que tal?

Aconselho vocês a arranjarem férias nos seus empregos e seguirem para o Rio. Ganhariam muito dinheiro com esse espetáculo. Faria sucesso sem precedente.

Todos os amadores ficaram satisfeitos, contentes com a crítica que estava fazendo o grande mestre, quando ele concluiu: Ficariam ricos.

O povo de lá é muito imbecil.³⁶¹

E, finalmente, Pápi deixa uma grande herança para o teatro cearense, sua filha Nadir Pápi Saboya, provavelmente nossa maior atriz³⁶². Responsável pelos melhores e maiores espetáculos dos anos 1950, líder do grupo Teatro Escola do Ceará, do qual foi diretora, grupo fundado depois da visita de Pascoal Carlos Magno, e do Teatro do Estudante por Fortaleza.

³⁶⁰ O público era admitido nos ensaios do Grêmio Dramático Familiar; no ensaio geral era cobrado ingresso.

³⁶¹ DOMINGOS, 1985, p. 109-110, grifo nosso.

³⁶² NADIR Roquelina Pápi de SABOYA. (Fortaleza, 16 de agosto 1909 – 18 de outubro 1989). Filha do poeta, dramaturgo e romancista Papi Júnior, casou com José Thomé de Saboya e Silva aos 17 anos. Fundou, em 1951, um dos grupos teatrais mais importantes do Ceará, O Teatro Escola, que nos deu 10 anos de cultura teatral. Nele, Nadir foi diretora, atriz, produtora e presidente. Dirigiu: *A Importância de ser Severo* (1952), *Os Deuses Riem* (1954), *Via Sacra* (1955). Em *Os Deserdados*, destaca-se como diretora e atriz, interpretando Hortência, papel de que mais gostou. Representou o Ceará no II Festival Nortista de Teatro Amador (Recife, 1956) com *A Máscara e a Face*, de Eduardo Campos, que lhe valeu o prêmio de Melhor Atriz do festival. Waldemar de Oliveira, diretor do Teatro de Amadores de Pernambuco, depois de ver o espetáculo, cumprimentou-a de joelhos. Fez *O Urso*, em 1957; *Nós, as Testemunhas*, em 1958; e no III Festival Nortista de Teatro Amador foi premiada como Melhor Atriz Coadjuvante. Em todos os festivais que participou, como, por exemplo, I Congresso Nacional de Teatro Amador (Natal, 1958), Festival de Teatro do Estudante (Santos, 1959), I Congresso da Juventude Musical e outros; Nadir Saboya fez questão de primar pela autenticidade. Levava tudo que era cearense, do autor aos figurinos. No cinquentenário do Teatro José de Alencar, estava presente com seu grupo com *Meia Noite, Dr. Schweitzer*; depois dirigiu *Amor por Anexins*; foi Lady Macbeth, em *Macbeth*, de Shakespeare, na montagem do Teatro Universitário. Na Comédia Cearense, fez *Três Ratos Cegos*, e viajou com o Teatro Universitário para o V Festival de Teatro do Estudante, atuando em *Bodas de Sangue. O Demônio Familiar* (1975), com a Comédia Cearense, foi um de seus últimos trabalhos como atriz. Foi a primeira personalidade a receber o Troféu Carlos Câmara em 1987. Logo depois, recebeu o Troféu Sereia de Ouro. B. de Paiva lhe deu o título de *Lady do Teatro Cearense*, o que, além da posição social que ocupava, despertou inveja e hostilidade de parte da nova geração do teatro local. Um teatro com seu nome foi uma iniciativa de pouca duração da parte do Teatro Novo, de Marcus Miranda. Excelente atriz, de dicção perfeita, também era poetisa. São suas palavras: “Não existe o teatro de ontem e o teatro de hoje, mas sim uma renovação necessária e indispensável.”

4.7 O Teatro paroquial

A longo prazo, o teatro paroquial fincou raízes mais profundas no teatro cearense, nos anos imediatamente posteriores ao Grêmio Dramático, nas décadas de 1930-40, mas, de certa forma, foi um retrocesso, um tipo de idade média do teatro no Ceará, se considerarmos o período do Grêmio (1918-1939) como a idade clássica do teatro cearense.

O teatro de Carlos Câmara estava em desacordo, principalmente contra essa tendência que se tornou dominante no teatro de Fortaleza no final dos anos 1920, e nos anos 1930 e 1940. Era o Teatro Paroquial, desenvolvido inicialmente pelo Grêmio Pio X, depois pelo Teatro São José (Círculo de Operários Católicos), pelo Centro Artístico Cearense e Conjunto Teatral Cearense, de J. Cabral (1897-1973).

Era um teatro ligado à igreja, com peças sacras e comédias de costumes de autores locais. Era esse tipo de teatro que apresentava *A Vida de São Francisco de Assis*, de José Júlio Barbosa (1898-1963); *Os Milagres de Santa Terezinha*, de Hugo Victor Guimarães (1898-?); *Justiça de Deus*, do mesmo autor; *Almas de Aço*, de Silvano Serra (1904-1983); *O Filho de Deus*, de William Alcântara (1913-1952); sendo *O Mártir do Gólgota*, de Francisco Coringa, a obra máxima. Dentro desse esquema, é que J. Cabral viajou por todo o interior do Ceará sob a proteção da casa paroquial de cada município.

A antítese desse teatro moralista era o teatro de Carlos Câmara, malicioso, sensual, picante, de duplo sentido, um teatro profano, visto pela ótica do drama sacro. Na verdade, um teatro ingênuo, mas leve, livre e solto.

A puritana e provinciana Fortaleza das décadas de 1920-30, além de isolada culturalmente, vivia sob forte influência religiosa. Os espaços cênicos – Grêmio Pio X, Teatro São José, Centro Artístico, auditórios de colégios e patronatos, onde houvesse um palco – eram todos administrados e controlados por entidades religiosas católicas. Esse isolamento promoveu, ao mesmo tempo, uma cidade com vida cultural própria – ao contrário de hoje, que é uma estação repetidora das televisões do sul do país – e um tipo de teatro com características específicas. Era a sacristia no palco ou o palco na sacristia.

Até a década de 1950, o teatro cearense desconhecia o Modernismo brasileiro (a Semana de 22), o método renovador de Stanislavski e outras inovações e conquistas do espetáculo moderno. Ainda estava mergulhado no teatro do ponto, um teatro piegas, primário, mas, ao mesmo tempo, puro, ingênuo, de apelo popular, que agradava a certo público.

O teatro cearense tem uma data bem definida para seu início, quando começou a funcionar o Teatro Concórdia em 1830. É interessante observar que quase em seus primeiros 100 anos não havia vínculos com a igreja católica. Grupos importantes como o Clube de Diversões Artísticas (1895), Grêmio Taliense de Amadores (1898), Admiradores de Talma (1914), teatros como o Teatro São Luiz (1880) não foram tutelados pela igreja.

O movimento em torno da igreja começou a surgir com o Grêmio Pio X (grupo teatral e casa de espetáculo com o mesmo nome) em 1923, seguindo-se da fundação, em 1927, do Grêmio Dramático São José (grupo do Teatro São José, inaugurado em 1914, e mantido pelo Círculo de Operários Católicos), e culminando com a criação do Conjunto Teatro Cearense em 1933. No mesmo ano, foi fundado o Grêmio do Centro Artístico que iniciou a produção d'*O Mártir do Gólgota*, de grande tradição no teatro cearense, mantido em cartaz ininterruptamente por 37 anos (até 1971) e retornando em 1977, para terminar em 1983. Depois ressurgiu em 2001, mas sem a mesma importância. Esse espetáculo superlotava o Teatro José de Alencar durante a semana santa e deu origem a farto anedotário e à formação de elementos que se iniciaram no teatro.

Esse teatro, que rotulamos de Paroquial, não tinha ligações com o folclore, com manifestação política ou de vanguarda, era feito por gente de condição social humilde e escolaridade precária, e, de certa maneira, pode ser considerado o verdadeiro coração do teatro cearense. Sua origem não está em imposições da igreja, pois surgiu quase de maneira espontânea, como consequência do modo de pensar e agir de seus componentes, embora, em alguns espaços cênicos, houvesse realmente um controle, uma censura do que seria mostrado em cena. Do contrário, não teriam acesso aos espaços cênicos. E dele se originou, com os resquícios da burleta, o moderno teatro cearense (1950), com a peça *O Demônio e a Rosa*, de Eduardo Campos. É evidente que esse tipo de teatro não nasceu pronto numa data

específica, nem terminou num dia exato de 1950, mas foi nessa época que ele começou a declinar.

O teatro cearense que vinha de uma fase de sucesso na década de 1920, com as burletas musicais de Carlos Câmara, enfrentava, então, a concorrência do cinema falado – uma vantagem que o teatro musical tinha – e também do rádio. Exatamente em 1930, o cinema falado chegou à Fortaleza, com *Broadway Melody*, no Cine Moderno, e, no ano seguinte, foi fundada a Ceará Rádio Clube, primeira emissora de rádio de Fortaleza. A televisão ainda não era concorrente e o teatro ia se adaptando ao impacto do cinema. O teatro cearense espalhou-se pelos bairros em busca de público, começando, então, o teatro paroquial, que se estendeu até o início do Modernismo.

4.8 A Sobrevivência da burleta

O gênero musical não morreu de imediato com o desaparecimento do Grêmio Dramático Familiar. Ele teve uma sobrevivência deveras gloriosa. Em 15 de dezembro de 1941 estreou a opereta *A Valsa Proibida*, com músicas de Paurillo Barroso e libreto de Silvano Serra; com direção de Luís Lima Filho, cenário de Otacílio de Azevedo, figurinos de Cira e Lígia Pereira, e com o maestro Ercole Vareto regendo a orquestra da PRE-9 (Ceará Rádio Clube)³⁶³.

A opereta, três atos, trinta músicas, nasceu da ideia de Paurillo Barroso: um príncipe, de um reino imaginário, apaixona-se por uma cantora de café-concerto, contra a vontade do pai, que proíbe, em todo o reino, ser executada a valsa composta e cantada pela moça. Essa mesma valsa rende divisas nos Estados Unidos, que salvam as finanças arruinadas do reino e a moça, agora rica, torna-se digna de casar com o príncipe. Sobre os momentos mágicos da primeira representação da famosa opereta, *O Unitário*, de 16 de dezembro de 1941, assim se pronunciou:

³⁶³ No elenco estavam Francis Martins (Mitz), Francisco Gorga (Fred), Eduardo Campos (Simão), Jarina Maria (Tanara), José Ribeiro (Theodor), Marisa Wayne (Radiá), Luís Lima Filho (Flô Flô), Walquíria Araújo (primeira bailarina), Celeste Lima (Sachia) e Olavo Pereira (Valter).

Paurillo Barroso deu ontem um incisivo exemplo do seu talento musical, com a esperada estreia de sua opereta *A Valsa Proibida*, no Teatro José de Alencar.

Uma linda opereta sem dúvida, onde as músicas são encantadoras e deliciosamente integradas no gênero [...].

Uma seleta assistência enchia literalmente o Teatro José de Alencar, sendo de salientar a presença do Interventor Federal, que se fez acompanhar de sua família. Depois do segundo ato, foi prestada no palco uma homenagem a Paurillo Barroso, sendo oferecida nessa ocasião, pelos representantes da Sociedade de Cultura Artística, uma grande *corbeille* de flores naturais.

Logo após as músicas, desejamos salientar os deslumbrantes cenários que muito concorreram para o maior efeito do espetáculo. Merece também destaque o guarda-roupa, que esteve rico e majestoso. [...] Entre os artistas quase não vale a pena destacar alguém. Todos se mantiveram mais ou menos à altura de seus papéis [...].

Fortaleza viveu ontem uma deliciosa noite artística e Paurillo Barroso, a quem não foram regateados aplausos, conquistou um belo laurel para a sua vitoriosa carreira de compositor agora dirigida para o difícil gênero das operetas.

A Valsa Proibida teve outras versões. A segunda, de 1943, foi dirigida por Fernando Silveira³⁶⁴. Em 1947 (12 e 14 de janeiro), *A Valsa Proibida* foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com elenco carioca, em benefício da Santa Casa de Misericórdia de Fortaleza³⁶⁵. Mas o estrondoso sucesso seria em 1965, em montagem da Comédia Cearense, dirigida por B. de Paiva (que está fora do nosso recorte). José Domingos, em sua irreverência, fala da gestação da opereta:

Um dia Paurillo Barroso **pediu-me que lhe escrevesse os diálogos** de uma peça que tinha em mente. Contou-me a história e cantou as músicas. Era uma opereta. Achei a coisa mais que boa, mas confessei a minha falta de embocadura para escrever qualquer coisa, quanto mais teatro. Disse a Paurillo que lhe apresentaria o Joaquim Gomes Filho, moço empregado da Booth, que escrevera a burleta *Trinca de Damas*, musicada por Paulo Neves e montada com muito sucesso no Grêmio Dramático Familiar. Silvano Serra (pseudônimo

³⁶⁴ Contou no elenco com Gasparina Germano (Tanara e primeira bailarina), Francis Martins (Mitz), Abel Teixeira (Fiô Flô), Osvaldo Rocha (Fred), Olavo Pereira (Valter), Inácio Ratts (General Simão), Franci Curvelo (Sachia), Fernando Silveira (Mr. Smith), Ivone Viana (Radiá), José Ribeiro (Theodor) e José de Oliveira (Rei). Os cenários foram de Otacílio de Azevedo e Lazari, e o maestro foi Mozart Brandão.

³⁶⁵ A orquestra do Teatro Municipal foi regida por A. Martinez Grau; a coreografia foi de Yoco Lindemberg com a participação do corpo de baile do Municipal, e a direção de Adacto Filho. No elenco estavam Maria Celeste, Clineu de Oliveira, Newton Fragali, Cícero Nadis, Klerio Meireles, Dalmo Gasper, Walter Amendola, Elisio Garcia, Maria da Conceição Almeida, Nely Rodrigues e Sinha Sá.

de Joaquim Gomes Filho) aceitou o trabalho. Uma semana depois, Silvano Serra pediu-me um encontro com o Paurillo Barroso, no bar do Majestic. Nos encontramos à noite e Silvano mostrou-nos dois atos, já prontos, com os motivos da opereta. Queria combinar o 3º ato, o desfecho da peça. Paurillo opinava por outro desfecho. Discutiram. Não opinei. Prevaleceu a opinião de Silvano Serra. Um mês depois, estava pronta a peça *A Valsa Proibida*, prontos enredo e diálogos. Lá se vai o Paurillo **atrás de uma pessoa que fizesse os versos** adaptáveis às músicas. Consegui um poeta³⁶⁶ e os versos foram feitos na cadência das músicas da “Valsa”: um minueto, uma marcha, com um motivo, aliás, muito bem urdido. Depois Paurillo procurou **alguém que escrevesse as músicas**. Apareceu um maestro italiano, que na época andava pelo Ceará e escreveu. Tudo pronto.

Estava fora de Fortaleza, quando me deparo com a notícia nos jornais da estreia de *A Valsa Proibida*. *O Povo* publicara que a plateia delirara e ovacionara o Paurillo, que fora várias vezes ao palco; que entrara cabisbaixo, ouvindo as palmas e recolhendo as flores.

Ninguém falou em Silvano Serra e nem uma referência se fez ao seu nome. Mas eu escrevi ao Silvano dando-lhe parabéns pelo sucesso de seu trabalho. Respondeu-me que assistira ao espetáculo na primeira fila, com ingresso pago. Que Paurillo recebera corbelhas de flores, ouvira inflamados oradores enaltecendo o seu valor e não se dignara sequer mencionar o nome de Silvano Serra, que escrevera *A Valsa Proibida*.

Realmente o Paurillo, n’A Valsa Proibida, só entrou mesmo com os assobios. Os assobios e os parabéns.³⁶⁷

Com o fim do Grêmio e a morte de Carlos Câmara, seus amigos e admiradores que faziam teatro, inconformados e querendo que seu nome não fosse esquecido, resolveram fundar o Grêmio Dramático Carlos Câmara, para montar suas peças. A iniciativa foi principalmente de J. Cabral, tendo estreado a 11 de junho de 1944, apresentando *O Calú*, com o elenco: José da Rocha Padilha, Cipriano Pequeno, José de Oliveira, Ivone Mary, Abel Teixeira e Fernando Silveira, entre outros.

Esse grupo não teve longa duração, mas o Conjunto Teatral Cearense, também dirigido por J. Cabral, fez inúmeras remontagens das peças de Carlos Câmara, com apresentações em Fortaleza e no interior. Entre elas, montou:

O Casamento da Peraldiana, em 12 de março de 1943, no Centro Artístico Cearense; em 28 de março de 1943, no Teatro São José; em 12 de maio do

³⁶⁶ Otacílio de Azevedo.

³⁶⁷ DOMINGOS, 1985, p. 113-114, grifo nosso.

mesmo ano, no Teatro José de Alencar; em 4 de fevereiro e 9 de março de 1944, no Centro Artístico Cearense;

Alvorada, em 26 de março de 1943, no Teatro São José; em 7 de agosto do mesmo ano, no Teatro José de Alencar; em 6 de maio de 1944, no Centro Artístico Cearense; em 26 de setembro de 1954, no Teatro Piedade; em 27 de julho de 1958, comemorando o jubileu de prata do grupo, no Teatro São João do Tauape; em 25 de fevereiro de 1960, no Teatro José de Alencar;

O Paraíso, em 9 de abril de 1943, no Centro Artístico Cearense; em 9 de fevereiro de 1946, no Teatro São José, pelo Conjunto Jandaia;

Pecados da Mocidade, em 26 de junho e 19 de julho de 1943, no Teatro José de Alencar;

Zé Fidélis, em 10 de julho de 1943, no Teatro José de Alencar;

O Calú, em 8 de agosto de 1943, no Teatro José de Alencar; e, em 3 de março de 1944, no Centro Artístico Cearense.

4.9 Fim de um ciclo

Finalmente, o teatro cearense chega ao fim do teatro do ponto e entra no Modernismo. Como marco inicial dessa fase, estreia *O Demônio e a Rosa*, de Eduardo Campos, em 25 de maio de 1950, no Teatro José de Alencar, com elenco formado pelos universitários Geraldo Markan, Elza Bernardino, Dorian Sampaio, Rita de Cássia, Diana Magalhães, Flávio Phebo, Geraldo Oliveira, Gentil Bethencourt, com cenários de Flávio Phebo e direção de Waldemar Garcia.

No dia da estreia, o *Correio do Ceará*, numa reportagem de Antônio Girão Barroso, publicava a manchete profética: **“Inaugura-se hoje, com a encenação de ‘O Demônio e a Rosa’, uma nova era para as artes cênicas do Ceará.”**³⁶⁸ Começa a nascer um autor que despontaria na década seguinte como um novo Carlos Câmara em importância, não mais na burleta, agora no drama realista, comprovando que era na dramaturgia que estava a fórmula para o teatro cearense encontrar seu público; para o teatro em Fortaleza fazer parte da sociedade.

³⁶⁸ Grifo nosso.

Nos anos 1960, temos a segunda e última fase brilhante do teatro cearense. Mas bem antes disso, enquanto o teatro cearense, com o fim do Grêmio, saía da fase da burlata e entrava no teatro paroquial, o teatro do Rio de Janeiro retomava a comédia de costumes, para, em seguida, entrar em nova fase em direção à modernidade.

Em 1939, o mundo se vê envolvido em nova guerra mundial e o teatro brasileiro é, mais uma vez, isolado da Europa. Esse isolamento teve consequências benéficas, marcando uma era em que o teatro brasileiro entra na modernidade, libertando-se definitivamente da influência portuguesa. Também foi por causa da guerra que aportou no Rio de Janeiro o mestre Zbigniew Ziembinski (1908-1978), um dos agentes dessa renovação.

Os marcos iniciais dessa mudança começam com os grupos Os Comediantes e o Teatro do Estudante do Brasil. Em 1938, foi fundado Os Comediantes por Luiza Barreto Leite (1905-1996) e Jorge de Castro, que depois estrearia *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Também em 1938, Pascoal de Carlos Magno fundou o Teatro do Estudante do Brasil, reforçando esse movimento de renovação que culminaria com a histórica montagem de *Hamlet*, em 1948. Ao lado desses grupos, em São Paulo surgiu, em 1939, o Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita (1907-1986); e em Recife foi fundado o Teatro de Amadores de Pernambuco, por Waldemar de Oliveira (1900-1977).

Por iniciativa do industrial Franco Zampari (1898-1966), em 1948, foi fundado o Teatro Brasileiro de Comédia, que reuniu uma constelação de grandes intérpretes como Cacilda Becker (1921-1969), Maria Della Costa (1926), Tônia Carrero (1922), Fernanda Montenegro (1929), Sérgio Cardoso (1925-1972), Paulo Autran (1922-2007), Jardel Filho (1927-1983) e Walmor Chagas (1930-2013). Importantes atrizes e diretoras, como Dulcina de Moraes (1908-1996) e Henriette Morineau (1908-1990), tiveram participação fundamental na construção da nova fase, que contou ainda com diretores europeus em São Paulo.

Quanto à dramaturgia do período, surgiram os autores Nelson Rodrigues (1912-1980), Guilherme Figueiredo (1915-1997), Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), Silveira Sampaio (1914-1965) e Pedro Bloch (1914-2004).

Não tendo sido convidado para a Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro brasileiro finalmente chega lá. Mas a ruptura com o modelo do passado não se deu

de repente apenas porque o calendário assinalou nova data. Já em 1932, Joracy Camargo (1898-1973), com *Deus Ihe Pague*, e Renato Viana (1894-1953), com *Sexo* (1934), iniciam essa transição, seguidos por Oswald de Andrade (1890-1954), com o *Rei da Vela* (1933), embora inédita no palco até 1967.

Como escreveu Décio de Almeida Prado, “outra tradição agonizava: a dos artistas portugueses em palcos nacionais”³⁶⁹, e o teatro comercial desse modelo estava com os dias contados:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular.³⁷⁰

Assim, essa função foi ocupada pelo teatro amador, como bem sintetizou o mesmo Décio, até o ressurgimento “triumfal” de novo profissionalismo em novas bases.

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim aconteceu na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislavski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com os *Provincetown players*, para que Eugene O’Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo, em suas linhas gerais, repete-se: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas, mas, às vezes, até mesmo econômicas e sociais.³⁷¹

³⁶⁹ PRADO, 1988, p. 35.

³⁷⁰ Ibidem, p. 36.

³⁷¹ PRADO, 1988, p. 38.

5 ACTA EST FABULA

*Eis aqui o Zé povinho/ do Ceará/ eu não trago
pergaminho/ no samburá. Sou levadinho da
breca/ sou escovado/ Se avisto qualquer
moleca/ Fico babado...*³⁷²

Todo o talento de Carlos Câmara era empregado com o objetivo da conquista do espectador. Ele sabia da importância da comunicação imediata no teatro que o espetáculo requer. Não é possível voltar a página. Essa é uma característica de objetividade do teatro, assim como é arte efêmera e arte coletiva. Mas no caso do grêmio, havia uma curiosidade, o “bis”, os números mais aplaudidos eram repetidos a pedido da plateia, assim os espetáculos se prolongavam noite adentro.

Caio Quinderé, em *A Poética de um Tempo*, afirma que “[...] Carlos Câmara também pretendeu **que o seu teatro se popularizasse**, que fosse capaz de formar o povo a partir de assuntos, que mantivesse a identidade local”.³⁷³ Afirmação que podemos questionar. Pelo menos inicialmente não era essa a intenção de Câmara. Como o próprio Carlos Câmara afirma: “Nunca tive veleidades literárias. Escrevi *A Bailarina*, a minha peça de estréia em 1919, despreocupadamente, sem prever o êxito que ela realmente obteve. **A criação foi meramente fortuita**. Fi-la a pedido de rapazes do “Grêmio”, em oito dias apenas...”. Seu sucesso foi **obra do acaso**. Sucesso ancorado em seu talento e na organização exemplar do Grêmio.

Bem ao contrário do projeto dos literatos românticos e realistas com relação ao teatro brasileiro que, desde a criação do Conservatório Dramático (1846), pretendiam a criação de uma dramaturgia autenticamente nacional. Ofereceram inclusive uma lista com temas baseados na história do país:

1º 1531 – Prisão de Diogo Álvares Correa, o Caramuru, por Coutinho.

2º 1595/1603 – Álvaro Rodrigues faz prisioneiros duas indígenas; uma morreu no cativeiro e restituindo a outra à liberdade, ela se re-

³⁷² CÂMARA, Carlos. *Casamento da Peraldiana* (II, 4).

³⁷³ QUINDERÉ, Caio. *A Poética de um Tempo: estudos sobre o teatro de Carlos Câmara*. Fortaleza: Premius, 2008. p 34. Grifo nosso.

cusou: esta indígena a cujo nome a história não se refere foi a medianeira por via de quem se alcançou a paz com os Aymorés e a sua catequização.

3º 1641 – Amadeu Bueno de Ribeira, proclamado rei em São Paulo, quando chegou ao Brasil a notícia da Aclamação de D. João IV.³⁷⁴

Infelizmente, a coisa não saiu como planejado, e a preferência do público foi para as formas de teatro ligeiro, que dominaram o palco brasileiro do final do século dezenove ao início do século vinte. Como a dramaturgia saiu das mãos dos literatos para gente mais ligada ao palco, como Francisco Correia Vasques, ela só poderia ser produto de “carpinteiros”, gente sem muito verniz cultural que apenas entendia da “carpintaria teatral”.

Abordando o assunto com profundidade, Silvia Cristina Martins de Souza, em *As Noites do Ginásio*, esclarece que, por ser considerado um instrumento de efetivação de certos ideais letrados de transformação da sociedade, o teatro era visto como coisa muito séria e a crítica como um meio eficiente de atingir um público, definido por esses mesmos críticos como pouco ou nada afeito às discussões literárias.

Para Silvia, citando o *Correio Mercantil* de 12 de maio de 1860, a dramaturgia vinha tomando outros rumos, pois “o tablado estragou a plateia – a plateia estragada reage agora sobre o tablado e impõe-lhe a lei do seu gosto pervertido. O elemento mais arruinado atualmente não são as empresas, não são os artistas – é o público”. E prossegue: “A constatação e os lamentos em torno da inversão de uma situação idealizada, na qual o gosto do público era que determinava o que devia ser visto, sugerem que aquela era uma realidade sobre a qual já não se tinha total controle, como anteriormente se imaginava poder ter.”

Para os literatos, os empresários tinham sim responsabilidade, ao escolherem peças segundo o gosto dos espectadores “em detrimento de um alinhamento com os ideais da arte [...] estragando o tablado, mas engordando suas algibeiras”. No período da alegada “decadência”, os teatros tinham casas lotadas, “se transformara num ótimo negócio, e as bilheterias só faziam demonstrar que o período era de “vacas gordas”. Silvia chama a atenção, afirmando que não se pode esquecer, contudo,

³⁷⁴ Apud, SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. pp. 225-234.

que essa avaliação estava pautada por uma noção que tomava como ponto de partida a missão reservada aos homens de letras naquele contexto, já que o sucesso era decorrência da propagação de uma dramaturgia pouco reconhecida por eles – uma dramaturgia, poder-se-ia acrescentar, que, aos poucos, vinha descortinando uma noção nova sobre o teatro, passando a vê-lo não apenas como gênero literário, mas como fenômeno cultural que envolve agentes produtores, público e crítica.

O ressentimento dos literatos, por não conseguirem seus objetivos, gerou o conceito que o teatro estava decadente. Do pedestal de sua superioridade intelectual, esses literatos eram “incapazes de atribuir aos escritores que não faziam parte do seu círculo qualquer capacidade criativa ou intelectual, só viam neles arremedos de dramaturgos...” (p. 227) E o que era mais terrível para eles, prossegue Silvia, o texto era apenas um dos recursos utilizados em cena. E esses textos, para alcançarem sucesso entre o público, não necessariamente saíam da pena de um homem de letras. (p 228). Portanto, pejorativamente, passaram a chamar esses forasteiros de carpinteiros teatrais. Esses carpinteiros, que dominavam os segredos do palco, sabiam que o sucesso não estava em obter elogios de meia dúzia de amigos mas nos aplausos da platéia. Assim soava como ironia falar em “decadência do teatro”, quando, afirma Silvia, ele “passava por um processo visível de popularização”.

A publicação do teatro completo de Carlos Câmara, por nós organizada em parceria com Ricardo Guilherme, e editada pela Academia Cearense de Letras, salvou do extermínio sua obra, ao contrário de muitas outras da dramaturgia cearense hoje perdidas. Independente de seu valor teatral, essas peças seriam documentos de uma época, um registro do estágio evolutivo da vida do cearense, do teatro cearense, e teriam valor histórico ou sociológico, caso lhes faltasse eficácia teatral. É como uma velha foto desfocada e desbotada, mas que é registro único de um evento importante. A transcrição abaixo é parte da introdução ao *Teatro, Obra Completa*, de Carlos Câmara:

[...] o comediógrafo se dispunha a empregar toda a gama imaginável de recursos, desde que o artifício tivesse o riso como resultado. Daí porque momentos há em que os entrecchos sofrem ação de retardamento motivada pelo desejo dos personagens de tirar partido de pequenos mal-entendidos que, sem dúvida, enriquecem a ação mas tolgem o processo narrativo.

Para registrar o dialeto deturpado do povo que punha em cena, muitas vezes acentuava palavras (mulhé, por exemplo) sem quaisquer preocupações gramaticais.

Em outras oportunidades, o diálogo, enriquecido de testemunho popular, adquiria expressões criadas e *double sens*. A cacofonia, com todo potencial cômico que lhe é peculiar, não costumava também ser desprezada. [...]

Os amores à primeira vista, arrebatados e sem a menor sedimentação, não se constituem exceções à regra dos ardis usados em operetas, farsas, dramalhões e peças congêneres.

A comédia de Carlos Câmara se impõe quando, além de manipular meios já conhecidos, fixa o *modus vinendi* do homem cearense com seguras alfinetadas de visão universalizante. O confronto por demais enfatizado entre a realidade rural e a urbana, por exemplo. A cidade grande até hoje é olhada com desprezo por escritores os mais expressivos. A experiência na urbe se apresenta nada substancial.³⁷⁵

5.1 Um teatro sério

Carlos Severo e, depois, Carlos Câmara quebraram a tradição de um teatro altamente dramático, textocentrista, que vinha desde o Clube de Diversões Artísticas, do Grêmio Taliense de Amadores e dos Admiradores de Talma. Essa tendência “acadêmica”, dentro dos cânones europeus, apolínea, representada principalmente pela concepção do que era teatro, para Pápi Júnior, que não poderia aceitar o tipo de teatro dionisíaco que Carlos Câmara fazia. Tal tendência advogava um teatro sério, profundo, bem feito, sem apelação e improvisos. É essa ruptura com o drama sério que Adolfo Carneiro chama de “decadência do teatro cearense”. O aristocrata Carlos Câmara abandona um passado fidalgo para se aventurar pelo Ceará moleque, na opinião de Liberal de Castro³⁷⁶. O afrancesado Carlos Câmara torna-se cearense no palco, na tradição de irreverência do povo cearense. Hoje Carlos Câmara estaria ao lado dos humoristas e não dos que fazem o teatro cearense, pretendo vanguardista da atualidade.

Em José Domingos, um dos atores do Grêmio, Carlos Câmara encontrou seu mais severo crítico:

³⁷⁵ GUILHERME, Ricardo; COSTA, Marcelo Farias. Introdução. In: CÂMARA, 1979, p. 19-25.

³⁷⁶ Arquiteto José Liberal de Castro (Fortaleza, 1926).

Não apreciava esse teatro com a liberdade que tinham os amadores de criar frases e cenas à vontade, o que destruiu a vocação de Joaquim Santos para o teatro dramático, sério. [...] Carlos Câmara queria era que a plateia gostasse, aplaudindo, pouco lhe importava que as peças de sua autoria tivessem ou não teatro. **Seu teatro alcançou ruidoso sucesso em Fortaleza**, embora não pudesse classificá-lo, na nomenclatura teatral, de peças de teatro. **Não eram dramas, nem comédias, nem burletas, nem revista, nem nada. Eram uma espécie de salada de anedotas**, entrecos passionais, bucólicos, amorosos.³⁷⁷

Ao classificar as peças como “salada de anedotas”, é muito provável que José Domingos desconhecesse a estrutura do teatro de revista que, com suas cenas e quadros curtos e independentes, permite a abordagem de vários assuntos.

No comentário seguinte, também de José Domingos, temos as próximas questões sobre o teatro de Carlos Câmara: (1) da atualidade, (2) da regionalidade e (3) se o teatro de Carlos Câmara fazia sucesso fora das fronteiras do Ceará:

O Dr. Dolor Barreira, um dia, me perguntou de que espécie eram as suas peças. Respondi: **teatro de anedotas regionais**, conhecidas na época em que foram criadas. **Fora de Fortaleza não fariam sucesso**³⁷⁸ por ignorar a plateia o motivo das anedotas pitorescas ouvidas numa época que já se foi. **De que categoria era o teatro de Carlos Câmara?** Ninguém sabia. Suas peças atraíram o público e perfeitas, graciosas, cômicas. A plateia ficava satisfeita. Os tipos, o coronel do sertão (Augusto Guabiraba), sua filha (Gracinha Padilha), a sobrinha (Alice Temporal), sua mulher (Eurico Pinto), o galã (Joaquim Santos), e os amadores José Domingos, Inácio Ratts, João Boi, Alberto Menezes e outros de que não me recordo mais, eram figuras obrigatórias, intrigantes, matutos, a viverem anedotas engraçadas e ditas com espírito. Os bons versos de Carlos Câmara, que eram românticos em entrecos de músicas populares e as representações à vontade dos amadores, que enxertavam pilhérias a seu próprio gosto e que agradavam ao público.³⁷⁹

Nem mesmo Adolfo Carneiro³⁸⁰, que já havia denunciado o teatro musicado como a causa da degeneração do nosso teatro, foi tão severo com Carlos Câmara:

O imprevisto sucesso de A Bailarina, que alcançou seguidas representações, tornando-se popularíssima, e o êxito do segundo trabalho do mesmo autor, a revista *O casamento da Peraldiana*, nos inclinou, decisivamente, para as peças musicadas do gosto do

³⁷⁷ DOMINGOS, 1985, p. 110-111, grifo nosso.

³⁷⁸ As apresentações de *O Calú*, em 1979, pela Comédia Cearense no Rio de Janeiro e São Paulo, provam o contrário. Em Fortaleza, *A Bailarina* fez sucesso em 1996. Grifo nosso.

³⁷⁹ DOMINGOS, op. cit., p. 111, grifo nosso.

³⁸⁰ CARNEIRO, 1943b.

público. **O drama e a Alta Comédia foram desprezados.** [...] Carlos Câmara continuou a escrever peças para os seus amadores. Uma dezena de peças que **o público cearense recebeu dadivosamente.** Foi um comediógrafo original, espirituoso, fino, inteligente. Não satirizou, transportou para o palco cênico a vida bucólica, avivando o lado cômico, alegre e sentimental, com uma simplicidade e uma singeleza admiráveis que enlevam a existência.³⁸¹

5.2 Do regional para o universal

José Martins Rodrigues foi um dos primeiros a ver a importância do Grêmio Dramático Familiar e da obra de Carlos Câmara, a escrever sobre ela, e a assinalar seu caráter regional:

Quando surgiu o Grêmio Dramático Familiar, Fortaleza não tinha uma só organização desse gênero.

Pouco depois de sua fundação, aparece-nos Carlos Câmara, com sua primeira peça teatral – *A Bailarina*. Foi uma sensação nova para nós, acostumados a ver peças alheias, coisas de fora, para nós que, raras vezes, assistimos a algumas representações de escritores nossos, como as obras de Pápi Júnior. Estas mesmas não se revestem de caráter regional, que, desde logo, singularizou os trabalhos de Carlos Câmara.

E os que, no gênero, haviam parecido, não tinham, infelizmente, o valor literário e, sobretudo, o valor dramático, exigível em tais casos.

As primeiras peças de Carlos Câmara revelam, logo, um consumado escritor teatral, um comediógrafo *comme il faut*, alinhando à cultura literária ao humor fino na crítica dos costumes locais, apanhados em flagrante.

Carlos Câmara, pode-se bem dizer, inaugurou, assim, entre nós, o teatro puramente regional, o teatro que o país precisa ir formando, e que vai se tentando sistematizar para o estabelecimento definitivo de uma arte dramática nacional.

A obra de Carlos Câmara, considerada nas suas devidas proporções, é um nobre concurso para a criação da legítima arte nacional.

Deste ponto de vista, pelo menos, é que eu mais admiro, encarando-a fora do possível egoísmo de vaidade literária do autor, para projetá-la à luz forte e irradiante dos interesses superiores da Pátria.³⁸²

³⁸¹ Idem, 1985, p. 56, grifo nosso.

³⁸² *Gazeta de Notícias*, 18 set. 1935.

Renato Viana, a vanguarda do teatro brasileiro da década de 1920, então radicado em Fortaleza e com profundas raízes no Ceará, tem opinião diversa da de José Domingos sobre o teatro de Carlos Câmara, e concorda também com José Martins Rodrigues sobre a regionalidade das peças de Câmara:

E a feição regionalista das peças de Carlos Câmara eleva o seu trabalho na graduação dos valores fundamentais e formadores do teatro brasileiro, que nunca teve uma feição característica e, por isso mesmo, nunca se consolidou.

O regionalismo em teatro é sua fase por excelência construtora. [...] O Grêmio Dramático é como que o desdobramento dessa obra. É a objetivação dela. E eis realizado o supremo impossível no Brasil: a obra teatral objetivada, o autor e o ator, o criador e a criação, a ideia e a forma. [...]

Quanto a Carlos Câmara, cuja ação é de inestimável valia na obra de nossa nacionalização teatral, **aconselho-o a impor as suas peças na cena carioca, onde nosso 'regionalismo' tem sido, por vezes, deturpado.** [...]

Carlos Câmara que é – já o tenho dito repetidas vezes – uma brilhante e decidida vocação de escritor teatral, precisa impor-se à crítica da metrópole, não porque seja melhor que a outra do resto do país, mas porque é a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira.

E logo que se lhe faça justiça, a Carlos Câmara, **de promovê-lo de autor cearense a autor nacional**, com a consagração que será definitiva, da plateia carioca, ele entrará numa nova fase de sua obra, que irá contribuir com o seu peso notável para o bloco de onde surgirá muito em breve a plástica surpreendente do nosso teatro.³⁸³

Magela Lima³⁸⁴ leva a questão mais adiante: “O veterano ator e diretor Haroldo Serra, um dos mais comprometidos atualizadores da obra do dramaturgo, **rebate veementemente a rubrica de regional** para o fundador do Grêmio Dramático Familiar.” Como argumentou o líder da Comédia Cearense:

Todas as vezes que montei Carlos Câmara, fiz questão de avaliar como a sua dramaturgia falaria para outros públicos de fora do Ceará. Levei esse ano *O Casamento da Peraldiana* ao Rio de Janeiro e, mais uma vez, tive a certeza de que o Carlos Câmara não é um autor local. Falando do Ceará, de Fortaleza, localizando uma cidade no mundo, falou do homem e suas tensões mais individuais, que são, por excelência, universais.³⁸⁵

³⁸³ VIANA, 1985, p. 120-121, grifo nosso.

³⁸⁴ MAGELA, 2008, grifo nosso.

³⁸⁵ Ibidem.

De acordo com Serra, o forte de Câmara e sua trupe era, sim, o humor refinado e contundente. “Crítico, mas sem nenhuma apelação”³⁸⁶, resume.

Haroldo entende regional em outra concepção, como uma redução da obra de Carlos Câmara e não como parte de sua temática, ou como autor que não está inserido no contexto Rio-São Paulo (o teatro nacional) em oposição ao teatro regional porque produzido nos demais polos culturais. Há aí uma confusão semântica. Carlos Câmara pode ser um autor que atinge o público em âmbito nacional, mas sua temática tem, sim, muitos aspectos da cultura regional, o que o distingue de um Arthur Azevedo, por exemplo. Só Carlos Câmara poderia escrever as burletas de Carlos Câmara, tais como elas existem. Seu estilo é próprio e pode ser considerado inconfundível. Nele, o regional é um trampolim para o universal.

Na prática, a colocação de José Domingos de que as peças não fariam sucesso fora do contexto cearense foi desmentida. Também a dúvida, se fariam sucesso na atualidade, foi desfeita, também, na prática, como veremos mais adiante.

5.3 Identidade singular

Neste ponto, enfocamos a obra de Carlos Câmara em dois sentidos: do ponto de vista da originalidade propriamente dita, como criação singular, autêntica, e a falta dela com acusação de cópia ou plágio. Começamos com B. de Paiva³⁸⁷:

Como estudioso do processo teatral brasileiro, **não posso considerar original** o esquema cênico das burletas, comédias e pastoris de Carlos Câmara, mas também não o foram nenhum dos brasileiros de então, com raríssimas exceções a Arthur Azevedo e França Júnior, e assim mesmo em relação a algumas peças. Mas se isto for pecado (é um pecado muito repetido que só iria desaparecer com Nelson Rodrigues, e voltaria a ser cometido pelos que se voltaram outra vez à Europa, no teatro heroico de Brecht, como no teatro francês – romântico ou de costumes – sobreviveram todos os homens de teatro do Brasil, de Alencar a Magalhães Júnior) não encontramos falhas de ritmo, em diálogo ou construção psicológica, nas figuras do dramaturgo do calçamento de Messejana.

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ PAIVA, 1966. Grifo nosso.

A originalidade de Carlos Câmara parece ter seu ponto crítico em sua quinta peça, *Alvorada* (de 1921), acusada pelos contemporâneos de plágio de *Juriti* (de 1919), de Viriato Correia. Ricardo Guilherme³⁸⁸ analisa a questão:

Embora existam pontos de identificação entre os textos, faz-se provável a afirmativa de que Carlos Câmara não conhecesse o de Viriato Correia, somente apresentado em Fortaleza de 2 a 12 de outubro de 1924, pela Companhia Brasileira de Comédias do Trianon, no Teatro José de Alencar.

Enquanto para *Alvorada* o problema da rivalidade política de Serapião e Chico Teles é mais um detalhe comentado, em *Juriti* os opositores Cel. Cutrim e Major Fulgêncio são sustentáculos imprescindíveis. Mesmo a disposição dos dois de homenagear o filho do segundo, não encontra similar no antagonismo de pretensões dos rivais de *Alvorada*. Muitas são ainda as diferenças encontradas. Se Carlos Câmara serve-se apenas de um cenário para seus três atos, Viriato Correia utiliza mais dois. Se um não determina o dia em que transcorre a ação por ele imaginada, o outro escolhe o período junino. Iguamente repelidas pelo teatrólogo cearense são as interferências apaziguadoras do vigário criado pelo escritor maranhense.

Em contraponto, as coincidências se evidenciam. Tanto o Dr. Juca quanto o Zorobabel, filhos pródigos de chefes políticos interioranos, estão na iminência de voltar aos lares paternos.

Aquele vindo do Rio; este, do Amazonas. A chegada de ambos, no entanto, quer em *Juriti*, quer em *Alvorada*, dá origem a manifestações solidárias ao partido do pai anfitrião, carente de simpatia popular e prestígio.

Semelhantes são também os nomes dos personagens Bibina (*Juriti*) e Balbina (*Alvorada*), Canuta (*Juriti*) e Canuto (*Alvorada*). Além disso, os flautinistas e maestros de Câmara e Viriato são, coincidentemente, transformados em chefes políticos. O alvorecer do terceiro ato de *Alvorada*³⁸⁹, por sua vez, lembra a “clara manhã de um dia de festa” do segundo ato de *Juriti*.

De qualquer forma, os elos comparativos traçados atuam tão-somente como mera observação. Tanto são os escritores que tendo trabalhos confrontados denotam coincidência de tema, situação, escola e estilo, sem que isto lhes comprometa a capacidade criativa.³⁹⁰

Alvorada é de 1921 e *Juriti*, de 1919. Esta foi mostrada em Fortaleza, em 1924, com a importante temporada da Companhia Brasileira do Trianon, do Rio de

³⁸⁸ CÂMARA, 1979 – obra organizada em parceria com Marcelo Costa.

³⁸⁹ Efeito de iluminação realizado no Grêmio por Gerson Faria, lembrado com grande admiração pelos contemporâneos.

³⁹⁰ Obra *Teatro, Obra Completa* (CÂMARA, 1979), realizada em parceria com Marcelo Costa.

Janeiro, tendo sido dirigida por Viriato Correia, que estreou no José de Alencar, em 2 de outubro de 1924. No elenco: Otília Amorim, Augusto Aníbal, Lea Dória, Armando Braga, Angélica Silveira e outros.

Ao abrir o velário, Viriato Correia dirigirá ligeira saudação à mulher cearense, oferecendo-lhe o espetáculo, em que será encenada *Zuzu*, magnífica comédia musicada. Por sua vez, o aplaudido diretor da companhia receberá uma saudação do nosso jovem colega do *Correio do Ceará*, César Magalhães.³⁹¹

Seguiram-se as peças *Morte e Vida*, de Arthur Azevedo; *Casamento sem ter Mulher*, de Correa Varella; *A Flor dos Maridos*, de Armando Gonzaga; *O Reposteiro Verde*, de Júlio Dantas; *A Inquilina do Botafogo*, de Gastão Tojeiro; e *As Noras de Mme. Brione*, de Prudêncio Temerário.

A *Juriti* de Viriato Correia (12 de outubro). **Comentava-se nos corredores do teatro** a semelhança desta última com *Alvorada* de Carlos Câmara, enquanto Viriato Correia assistia entusiasmado, no Recreio Iracema, as peças *Hotel do Salvador* e *Macaquinho tá no Oco*, do cearense Carlos Severo.³⁹²

Já com relação à peça *O Casamento da Peraldiana*, uma versão sem disfarces de *A Capital federal*, de Arthur Azevedo e, ao mesmo tempo, uma continuação de *A Bailarina*, o fato é menos polêmico e não contestado de que o caso com *Juriti*.

Sob a ameaça da chamada civilização, os personagens de Carlos Câmara acabam por redescobrir o campo como cenário incrementador de bons sentimentos. Em suas peças, o matuto não raro emigra, mas volta ao lugar de onde partiu. É o que sucede a *Peraldiana*. Ela vem com a família dos Inhamuns para Fortaleza.

O espírito é o mesmo da *Capital Federal*; o enfoque também. Em ambas a apologia de duas cidades que são concomitantemente cenário e personagem principal. No final, a louvação à vida rural.

Nas peças, famílias caipiras, suas atribuições na cidade, e a consequente correlação entre personagens. O fazendeiro Euzébio d'A *capital federal* é o Cel. Puxavante da "*Peraldiana*"; Quinota corresponde a Flor; o menino Juquinha, a Cazuzinha; Gouveia na primeira será Malaquias na segunda. O poeta Doquinha tem semelhante à altura em Candoquinha, ambos afeminados.

Correspondência acontece também no cenário e na ação, já que as duas burletas focalizam os pontos turísticos das respectivas cidades,

³⁹¹ *Jornal do Comércio*, 2 out. 1924.

³⁹² COSTA, 1972, p. 45. Grifo nosso.

sendo o Largo da Carioca, a Praça do Ferreira e o baile à fantasia de Lola, o forró do casamento de Peraldiana. Mas, enquanto Carlos Câmara usa a personificação para melhor retratar a cidade com suas avenidas e instituições, em Arthur Azevedo, elas servem apenas de pano de fundo.

Resta a constatação de que, apesar da influência de Arthur Azevedo sobre Câmara, as peças são tão diferentes como diferentes são Fortaleza e Rio de Janeiro da *belle époque*.³⁹³

A Poética de um Tempo (2008), de Caio Quideré, bem intencionada dissertação do curso de especialização em artes do IFCE, embora estudo de muitos méritos, apresenta alguns deslizes sendo, a nosso ver, o principal, na página 114, quando pergunta:

“E o plágio? Muitos dos contemporâneos o acusavam de que a peça *Casamento da Peraldiana*, escrita em 1919, seria versão da famosa e mais bem estruturada burleta *Capital Federal*, escrita em 1901, pelo maranhense, radicado no Rio de Janeiro, Arthur Azevedo”.

Primeiro, nunca houve essa acusação de plágio pelos contemporâneos ou de qualquer outra época, porque Câmara nunca escondeu o modelo. O *Casamento da Peraldiana* apenas retrata Fortaleza como *A Capital Federal* retrata o Rio de Janeiro, são peças muito diferentes em vários aspectos, exceto no gênero, Câmara apenas usaria um mesmo modelo. Seria o mesmo que dizer que Artur Azevedo parodiou José de Alencar, que escreveu *Rio de Janeiro - Verso e Reverso* (1857), que também retrata o Rio de Janeiro. Segundo e mais importante, embora *A Capital Federal* seja realmente mais famosa, não é absolutamente mais bem estruturada do que *O Casamento da Peraldiana* que, como retrato de uma cidade, é bem mais fiel e retrata melhor fortaleza do que Azevedo retrata o Rio de Janeiro. O que os contemporâneos realmente acusaram veladamente de plágio foi *Alvorada* (1921) com relação à *Juriti* (1919), de Viriato Correia, como já vimos anteriormente.

³⁹³ GUILHERME; COSTA, 1979.

5.4 Um teatro para todos os tempos

Mesmo sem grande originalidade, como querem alguns, o teatro de Carlos Câmara não teve os pecados mortais de que acusa José Domingos. Sobre esse teatro, escreveu Florival Seraine, em artigo de 31 de julho de 1980, em *O Povo*, rebatendo a afirmação de Domingos sobre serem as peças de Carlos Câmara uma “salada de anedotas”:

Ao gosto dos espectadores cultos de hoje, volvidos para horizontes artísticos e psicológicos diferentes dos daquela época, talvez já não desperte interesse o jocoso, um tanto rude e grotesco, sem sutilezas espirituais ou mesmo intenção de crítica social, que não raro apresentam as comédias do autor cearense.

Ao perلustrar agora a obra completa do apreciado teatrólogo, deduzimos que ela, ao inverso de outras, não se constitui de produções vazias, que, fora da ribalta, acabam decepcionando à míngua de verdadeiro conteúdo [...].

E, na condição de trabalho artístico, descontado o poucamente estético do gênero teatral preferido pelo autor seguindo, aliás, a esteira do inesquecível Martins Penna consideramos que o volume recém-publicado³⁹⁴ não encerra simples conglomerado de anedotas, facetas, muitas vezes em ineditismo, conforme há tempos ajuizou um crítico local.

A estrutura das peças, embora desprovida de complexidade, não nos parece, em momento algum, omissa, desarticulada ou inconexa.

Tudo funciona regularmente, na urdidura das cenas e na apresentação dos tipos humanos, de acordo com os singelos preceitos estéticos, inerentes à comédia ligeira, apresentada nesse teatro de costumes. Gênero pobre, sem dúvida alguma, mas não quando reflete – como na obra de Carlos Câmara – flagrante às vezes áspero, mas genuíno, da vida em certas camadas sociais, cujo atraso espiritual e cuja pobreza econômica o manto da comicidade logra disfarçar.³⁹⁵

Sobre a dúvida de Seraine, se “ao gosto dos espectadores cultos de hoje, volvidos para horizontes artísticos e psicológicos diferentes dos daquela época, talvez já não desperte interesse”, o teatro de Carlos Câmara, temos a opinião de B. de Paiva, e as montagens modernas (sem o ponto) da Comédia Cearense e a experiência do Grupo Balaio:

³⁹⁴ *Teatro, Obra Completa* pela Academia Cearense de Letras (CÂMARA, 1979).

³⁹⁵ SERAINE, Florival. Teatro cearense. *O Povo*, Fortaleza, 31 jul. 1980. p. 19. Grifo nosso.

Porque passados quarenta e seis anos, ele resiste ao impacto de uma “*mise-en-scène* atual”, porque é um dos únicos do Brasil que chegaram a ter peças suas com mais de quatrocentas encenações, porque foi um repórter, um cronista, um fotógrafo da época de uma época onde não nos sobrou nenhum escritor ou cronista de renome.³⁹⁶

Detenho-me sobre o autor e seu Grêmio porque são eles **a base de um grande movimento** sobre o qual se assentou uma tradição que permitiu aqueles textos sobreviverem por cinquenta anos (eu mesmo reencenei *O Casamento da Peraldiana*, pela Comédia Cearense, em 1966, com o grande sucesso dos primeiros dias: era um documentário sobre a capital cearense, do passado recente), alguns deles com mais de quinhentas encenações por todos estes decênios e os atores que neles trabalharam foram verdadeiros chefes de *troupes* que nos trouxeram o que mais tarde se definiria como “o teatro que se faz na província”. Ainda, com muito respeito, lembro o nome de heróicos abnegados da anônima atividade do teatro cearense nestes anos todos. *J. Cabral*, hoje com quase oitenta anos, fundador do Conjunto Teatral Cearense e que ainda mantém nos subúrbios o seu trabalho.³⁹⁷

A primeira grande montagem de Carlos Câmara, já dentro de uma concepção atual, foi uma superprodução de *Casamento da Peraldiana*, estreada no Teatro José de Alencar, em 21 de abril de 1966, pela Comédia Cearense, com direção de B. de Paiva³⁹⁸. O mesmo grupo apresentou *Alvorada*, em 1974, com direção de Haroldo Serra³⁹⁹. Já *O Calú*, em 1979, teve montagem pelo mesmo diretor, apresentada também no Rio de Janeiro e São Paulo, no projeto Mambembão⁴⁰⁰.

A Bailarina, em 1996, foi montada pelo Grupo Balaio no Teatro do IBEU-Aldeota, estreando em 5 de outubro⁴⁰¹, com Ivany Gomes interpretando a

³⁹⁶ PAIVA, 1966.

³⁹⁷ PAIVA, 1969, p. 139.

³⁹⁸ Elenco: Haroldo Serra, Hiramisa Serra, Jório Nerthal, Túlio Ciarlini, Matos Dourado, Tereza Bithencourt, Hugo Bianchi, Regina Jaborandy, Roberto César, Lourdes Martins, Jomar Farias, Rinauro Moreira, Ayla Maria, Leda Maria, Salete Dias, Ernesto Escudeiro, Feijó Benevides, Cláudio Pamplona, Paulo Stefenson, Rufino Gomes de Matos, José Cassiano, Hélio Brasil. Corpo de Baile: Jacaúna, Fernandes, Derossy, Lázaro, Léa, Lizete, Maria José, Lucy. Técnica: Flávio Phebo (cenário e figurinos), Helder Ramos (cenotécnico), Lamartine (iluminação), Inácio Ratts (assistente de direção) e Hugo Bianchi (coreógrafo).

³⁹⁹ Com Hiramisa Serra, Marcus Miranda, Ricardo Guilherme, Carlos Karrah, Walden Luiz, Beth Cardoso, Arlindo Araújo, Erotilde Honório, Antonieta Noronha e outros.

⁴⁰⁰ Com Arnaldo Matos, Antonieta Noronha, Deugiolino Lucas, Lourdinha Falcão, Zulene Martins, Hiramisa Serra, Francisco Arruda, Paulo Alencar, Joventina Uchoa, J. Arraes, e outros.

⁴⁰¹ Com Ivany Gomes, Quixadá Cavalcante, Castro Segundo, Deugiolino Luas, Márcia Abreu, Jorge Ritchie, Cícero Medeiros, Ivanilde Rodrigues, Eduardo Marinho, Cássio Araújo, Glayton Jorge, Hanna Chali, Aurora Miranda Leão, Christiane de Lavor, Denise Costa, Kátia Camila, Kika Freitas, Wlândia de Freitas, Gildicelli Alencar, Magno Barbalho, Jânio Kléo Castro, Josa Pinheiro e, Tom Dantas.

Peraldiana. Assim se conservou a tradição dessa personagem ser interpretada sempre por atores.

A última montagem de Carlos Câmara foi d'*O Casamento da Peraldiana*, pela Comédia Cearense, a 3 de agosto de 2006, apresentada no teatro Arena Aldeota, com Ricardo Guilherme e Lúcio Leon, como protagonistas. Quando se elabora esta tese, *Os Piratas* (2013) está em fase de produção.

O teatro de Carlos Câmara tem que ser avaliado em seu aspecto qualitativo não somente no seu grupo, o Grêmio, mas também em sua dramaturgia. Embora isso já venha sendo feito ao longo da tese, aqui veremos mais opiniões de Eduardo Campos, Ricardo Guilherme e Caio Quinderé a respeito do assunto.

Sobre os textos de Carlos Câmara, o teatrólogo Eduardo Campos (portanto, colega de ofício) escreveu:

Motivou-as (suas primeiras comédias) a vocação do palco, o desejo de divertir inocentemente o público, descrevendo cenas e tipos que todos, o autor, atores e espectadores, conheciam como a palma da mão [...] **Seria, portanto, aliterária toda a produção dramática de Carlos Câmara.** [...]

Carlos Câmara é deliberadamente histriônico. Mas ergue os seus personagens sob apreciável didática teatral engenhosamente cênica, bem urdida. E sabendo apropriar-se, com extraordinária oportunidade, de acontecimentos e circunstâncias do dia a dia, já incorporados à estocagem do espírito crítico da comunidade, a lhe fazer rir, descontraída, de si própria. [...]

Mas escritor capaz de eleger o rural, a vida dos campos, como existência preferível à da capital, cheia de enganos. E não se trata aí de posicionamento acidental, que a ideia – assim expressa – transcorre na maioria de seus trabalhos dramáticos. Não importa que, em alguns momentos, esse mundo campestre não corresponda bem ao que, de verdade, encontramos na cercadura ecológica em que realisticamente viveu. **Os campos de Carlos Câmara, tecidos e retorcidos de “matas verdejantes”, de “campinas”, de “vergéis”, de “rosas” e de “lírios”, com aves canoras, vivazes, e rouxinóis que trinam, a sabiás alegres, em meio a boninas, a bogaris, tem também primavera...**

Não são raros os momentos de mau gosto, esquisitos, perpegados ao desenvolvimento de *Zé Fidélis*, em que a mencionada Dolores – uma falsa cigana – praticamente se intromete no curso da peça... e acaba, de modo adrede preparado, irmã de Gregório.

A cigana acaba depois de entrar na ação como irmã de Gregório.

A verdade é que o comediógrafo, com desabusada liberdade, cria personagens e modifica o desenrolar de seus trabalhos com acréscimos que concorrem para a apresentação dramática como simples e desnecessários enxertos. Será este um vezo anárquico de

Carlos Câmara, de que o episódio de Dolores (ao longo de três páginas de sua peça) é exemplo característico.⁴⁰²

Essa natureza de primavera europeia não correspondia à realidade; esses campos verdejantes, rosas e lírios são pura imaginação, a natureza como deveria ser. Mas ela não é fonte de comicidade, mas um lugar de sonho, o paraíso no Ceará. Como já assinalamos, Carlos Câmara não estava desconectado da realidade, a seca está presente em várias passagens de suas burletas.

Caio Quinderé não concorda com Eduardo Campos quanto este nega a influência de Arthur Azevedo (3.2), mas concorda com a presença de folguedos populares, “fórmula que está mais abeberada às raízes do teatro popular, não escrito do bumba meu boi”, como quer Campos.

Para Caio Quinderé, “é notório que todos os referenciais cênicos do dramaturgo cearense vinham dos diversos *vaudevilles*, burletas e teatros de revista exibidos nos teatros cariocas, **principalmente na dramaturgia de Arthur Azevedo**” e destaca:

[...] mas **Câmara soube trazer e colocar em cena, nas falas e nas letras das canções, a brejeirice e leveza do sertanejo cearense. No seu texto, estava limpidamente presente a prosódia com todo o humor e a inocência do povo daqui. [...] Somente um escritor habilidoso e, sobretudo, um ouvinte atento poderia transcrever com riqueza de nuances a nossa alma, a alma de um povo.**⁴⁰³

Quanto às raízes populares, Quinderé afirma:

Também não devemos omitir, **como influência** presente na dramaturgia de Carlos Câmara, as **manifestações festivas** organizadas pelas comunidades presentes nos bairros de Fortaleza, a exemplo das **festividades juninas, tiragem de Reis e outras**. É claro que o seu teatro atendia muito mais a uma classe média emergente do que à baixa, mas uma sonoridade ouvida e sentida no universo musical nordestino e, mais essencialmente cearense, estava grafada nas páginas da sua dramaturgia. Carlos Câmara tinha realmente qualidades inegáveis: a de ouvir, a de traduzir, a de compreender, a de aprender e apreender minúcias, a de organizar em cena diálogos e parte musical sem que uma interferisse na outra, e assim uma sendo o complemento da outra, sendo a justificativa ou o ponto de partida para a situação a ser desenrolada na cena

⁴⁰² REVISTA da Comédia Cearense, Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 8, 1981, grifo nosso.

⁴⁰³ QUINDERÉ, 2008, p. 124, grifo nosso.

seguinte. **O seu teatro atendia as intenções e convenções do teatro de revista.**⁴⁰⁴

Em outro estudo, Ricardo Guilherme aborda a dramaturgia de Carlos Câmara, em *O Povo*, de 9 de dezembro de 1981, no centenário de seu nascimento:

Espírito arguto, dotado de admirável perspicácia e de fino humorismo, elegante e sóbrio, que lhe permite uma crítica espirituosa e leve de todos os fatos e costumes apreendidos e assimilados por sua poderosa força de observação, Carlos Câmara soube urdir com infinita graça as suas peças, imprimindo-lhe um cunho irresistível de jocosidade. Vazado nos moldes do mais impecável decoro, o enredo de suas obras, delineado como arte e entretecido com chiste, é empolgante e deleitável, encantado pela flagrante naturalidade das cenas, em que se desdobra. Sem nenhuma situação forçada, que obrigue o espectador a transigir a lógica, aceitando inadmissíveis e absurdas conclusões, oriundas de falsas premissas, o festejado comediógrafo cearense, tomando por base o princípio de absoluta concatenação que deve presidir a urdidura de uma peça teatral, prima sempre pelo perfeito encadeamento no entrecho de suas peças, cujas lindas partituras, organizadas com critério e inexcusável bom gosto, ajustam-se maravilhosamente ao texto.⁴⁰⁵

Mas José Domingos tinha razão em um ponto: **“O Carlos queria era que a plateia gostasse, aplaudindo; pouco lhe importava que as peças de sua autoria tivessem ou não teatro.”**⁴⁰⁶ No fundo, essa era a mesma acusação dos literatos do Rio com relação ao teatro ligeiro, depois da fase do teatro realista.

Quando a plateia estava entregue à profunda meditação, uma pilhéria oportuna despertava-a com **estrepitosas gargalhadas**. Carlos Câmara jamais pensou que seu teatro alcançasse o sucesso que teve. Escrevia para se divertir e o Grêmio não era uma escola de teatro, mas simples lugar para diversões de família. Se ele tivesse pensado que seu teatro chegasse ao pino que alcançou, certo ele teria corrigido os senões de suas peças, tirando as arestas que as mesmas apresentavam, aprimorando-as e fazendo assim trabalho que se perpetuaria.⁴⁰⁷

Para Ricardo Guilherme, em matéria sobre os 90 anos do Grêmio Dramático Familiar no *Diário do Nordeste*, de 13 de julho de 2008:

Críticas, porém, não faltaram a essa dramaturgia. Houve quem propusesse subvenções do Estado para Carlos Câmara a fim de que

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 124, grifo nosso.

⁴⁰⁵ GUILHERME, 1981b.

⁴⁰⁶ Grifo nosso.

⁴⁰⁷ CARNEIRO, 1985, p. 57, grifo nosso.

o Grêmio pudesse substituir as burletas por um “teatro declamado”, no qual os chamados **regionalismos** fossem eliminados e dessem margem à abordagem de temas morais, de interesse menos imediato e provinciano. Alguns articulistas locais encararam as peças de Carlos Câmara tão somente **como estágio de um projeto** cujo ápice seria um temário mais abrangente.

E prossegue:

Mais do que caracterizar aspectos urbanísticos e arquitetônicos, Carlos Câmara soube revolver arquétipos de nossa cearensidade em sua criação, registrando expressões, ditos, gestos e gestas populares e constituindo um patrimônio cultural que resgata o anedotário anônimo e o desenvolve cenicamente, dando-lhe dimensões de análise antropológica.

O que os críticos não entendiam é que a dramaturgia de Carlos Câmara tinha uma característica que Décio de Almeida Prado identificou no teatro de Arthur Azevedo, o fato de as suas peças serem feitas para o palco e não para a estante:

As suas qualidades estavam na escrita teatral, feita para o palco, não para a folha impressa, contando de antemão com o rendimento cênico proporcionado pelo jogo cômico dos atores. Incapaz de análises psicológicas ou de discussões morais, sabia delinear personagens e situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade. O seu diálogo sem pretensões não contém *mots d’auteur*, frases em que o escritor se sobrepõe pelo espírito às suas criaturas de palco. Ao contrário, o teatro de Arthur Azevedo dá a impressão de objetividade – **objetividade de palco**, evidentemente –, de cenas que são engraçadas não porque o autor é espirituoso mas porque os homens, de parceria com as mulheres, é que se metem em boas enrascadas.⁴⁰⁸

5.5 Um pouco de arte na burleta

Para o espectador dos anos 1920-30, os espetáculos do Grêmio eram da maior qualidade. Teatro do ponto, representação exteriorizada, era o que Clóvis Levi descreveu como produções apressadas e superficiais:

Os ensaios duravam, na maioria das vezes, apenas quatro dias. O público delirava com um tipo de **interpretação exteriorizada**, através de ampla utilização dos recursos do gesto e da voz, com nos nossos monstros sagrados impedindo qualquer possibilidade de

⁴⁰⁸ PRADO, 1999, p. 147, grifo nosso.

existência de um espetáculo com unidade. Estávamos vivendo um período semelhante ao final do teatro romântico europeu, aquele dos monstros-sagrados e das divas – **estávamos com cem anos de atraso.**⁴⁰⁹

Mas nem sempre isso é visto como totalmente negativo. Era outra concepção do que é teatro. Além do mais, o gênero permitia também esse estilo de representação.

Se a sua construção era em função do espetáculo e do ator, cumpre-nos ressaltar uma certa liberdade de improvisação e **um modo peculiar de interpretação**, hoje reconhecido como o estilo brasileiro de representar. Nada introspectivo, um ator de Teatro de Revista não tinha no seu companheiro de cena o único apoio. Ele o procurava no público. Dialogava com ele. Dominava a técnica da triangulação com naturalidade. Saber dançar, cantar e possuir *tempo de comédia* eram outros requisitos indispensáveis.⁴¹⁰

O teatro, assim como o futebol, reflete localmente o modelo nacional, sendo uma questão de gradação, já que Fortaleza não detém a hegemonia política, econômica e cultural da capital federal. O teatro cearense dessa época refletia o teatro brasileiro do final do século XIX, visto que

[...] nas três primeiras décadas do século XX nosso teatro continua no século XIX, pois quem domina a cena nos primeiros anos é a mesma personalidade que liderou o teatro nas últimas décadas dos 1800 – Arthur Azevedo; e quem também domina a cena é o mesmo gênero: a revista.⁴¹¹

Ao mesmo tempo em Fortaleza, ele já tem características do movimento seguinte, a volta da comédia de costumes pela chamada “geração Trianon”, principalmente em sua organização empresarial:

O que substituirá a revista, a paródia e a burleta será exatamente o “teatro para rir” da Geração Trianon.

Com a morte de Arthur Azevedo e com a guerra de 1914/18, nossa cena teatral sofre modificações. É **suspenso gradativamente o intercâmbio com as companhias francesas**, italianas e portuguesas, e a dramaturgia passa a ser liderada por escritores sem a força expressiva do autor de *O Mambembe*.

⁴⁰⁹ LEVI, 1997, p. 22, grifo nosso.

⁴¹⁰ VENEZIANO, 1991, p. 184, grifo nosso.

⁴¹¹ LEVI, op. cit., p. 14.

A elite abandona de vez o teatro. No Rio de Janeiro, o povo assume esse espaço através do teatro de revista, na Praça Tiradentes, e através das comédias no Teatro Trianon, inaugurado em 1915. O teatro passa a viver um grande momento de consagração popular – o Trianon conta com **uma plateia fiel**, que enche seus quase mil lugares diariamente.⁴¹²

No caso específico do teatro cearense, a elite não abandonou o teatro. Mas, como destaca Clovis Levi no trecho seguinte, esta procurou o teatro, centrado no ator-vedete, para rir:

Esse público procurava o quê? O nosso velho conhecido “**teatro para rir**” – comédias de costume de autores brasileiros falando sobre nossa realidade sempre na busca de um riso fácil. A qualidade não importava muito.

Porém, **era fundamental a qualidade do intérprete, do ator-vedete**, do primeiro-ator; foi o momento de glória de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Lucília Peres – atores que muitas vezes nem ensaiavam, que viviam de seu histrionismo, de sua capacidade de improvisar, de seu carisma e – fundamentalmente – do ponto.

Eram atores que tinham o seu **público cativo**, não importando a história nem os demais integrantes do elenco. Foi o tempo em que o valor de uma peça era medido pelo sucesso da bilheteria. [...] Tempo em que as peças eram produzidas diretamente do autor para o brilho do primeiro-ator; o qual, além de tudo, era o chefe da companhia, o patrão, aquele que encomendava os textos. Foi um período de peças escritas e montadas a toque de caixa, já que as temporadas eram de uma semana e havia necessidade de ser logo substituída uma peça por outra, a fim de dar ao público sempre um novo produto.⁴¹³

Os atores do Grêmio, oriundos dos Admiradores de Talma, são de grande competência, como é de reconhecimento unânime, desde sempre. Deveriam formar um grupo fechado, de difícil penetração, o que popularmente se chamava, em Fortaleza, de “panelinha”. Só em caso de necessidade eram admitidos novos atores, assim foi o caso de Inácio Ratts, da segunda geração, e depois Gasparina Germano, da terceira. Mas com as atrizes era diferente. Para pertencer ao Grêmio, bastava que a moça fosse “bonitinha”, morasse perto, tivesse o consentimento da família e, por último, que pudesse cantar. Mas, entre os atores, não havia o ator-vedete, porque nenhum deles era o dono da companhia.

⁴¹² LEVI, 1997, p. 21, grifo nosso.

⁴¹³ Ibidem, p. 22, grifo nosso.

Os atores do Grêmio não tinham o monopólio da qualidade, os do Grêmio Pio X, como Antonio Ribeiro (sempre muito elogiado pela imprensa), José Júlio Barbosa, Josué Correia Senna e Hugo Victor Guimarães, além de João de Deus, Arlindo Moreira, J. Gonçalves, A. Menezes, Manuel Aquino dos Santos, Raimundo Severino, José dos Santos, Romeu Menezes, Miranda Golignac, João do Nascimento, Antônio Moura também eram destaques no panorama teatral da cidade dos anos 1920.

Mas esse modelo de teatro brasileiro também estava superado com relação à Europa. “Nessa época, a dramaturgia internacional, além dos autores já citados do século XIX, contavam com Bertolt Brecht, D’Annunzio, Tolstoi, Synge, Yeats, Sean O’Casey, Oscar Wilde, Noel Coward, Somerset Maugham, T. S. Eliot, entre outros. Esse quadro comparativo já nos traduz, com clareza, o descompasso dos textos brasileiros em relação à cena europeia e norte-americana.”⁴¹⁴ Era preciso, portanto, recolonizar o teatro brasileiro. Para isso, vieram uma Henriette Morineau, um Pascoal de Carlos Magno e um Ziembinsky.

O teatro cearense não teve a concorrência de companhias estrangeiras. As estrelas que por aqui aportavam eram Lucília Perez, Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira ou Itália Fausta. “A concorrência com os elencos estrangeiros, os melhores do mundo latino, faziam aos nacionais **era devastadora**. [...] **Vivíamos um paradoxo**: mercado teatral crescente, produção nacional decrescente.”⁴¹⁵

5.6 Pioneirismo

Um outro ponto, destacado mais uma vez, é com relação ao teatro ligeiro no Ceará. É que Carlos Câmara não tem o pioneirismo na implantação do gênero, nem mesmo em Fortaleza. Frederico Severo e, depois de 17 anos, seu irmão Carlos Severo foram seus antecessores. Frederico teve participação passageira nos anos de 1880, como já vimos, com *Sinos de Corneville em Arronches* (1880), uma paródia de uma paródia, *Madame Angot na Monguba* (1880), além de outra com data desconhecida, *De Baturité à Lua*. A lua figura no título de seus trabalhos mais

⁴¹⁴ LEVI, 1997, p. 23.

⁴¹⁵ PRADO, 1999, p. 143, 147, grifo nosso.

importantes nacionalmente, *Nova Viagem à Lua* (1877) e *Netos da Lua* (?), parcerias com Arthur Azevedo, que antecedem sua participação no teatro cearense. Também de participação efêmera foi o romancista Antônio Sales, com a revista *A Política é a Mesma* (1891), satirizando os pretensos parentes do governador Gen. Clarindo de Queiroz. Acerca desta última, Edigar de Alencar observou:

Mais tarde, isto é, em 1891, se registraria, no Teatro São Luís (antigo Variedades), o êxito de um original cearense, a revista *A política é a mesma*, de Antônio Sales e Alfredo Peixoto, sátira do governo do General Clarindo de Queirós. A música era de Oscar Feital e Antônio Rayol. O espírito da peça e o prestígio do quarteto de seus autores contribuíram para o sucesso ruidoso da revista, gênero que talvez fosse visto pela primeira vez em Fortaleza. As coplas logo se popularizaram, principalmente a que continha no primeiro verso uma afirmação que se transformou em modismo ou adágio da terra:

Todos nós somos Queirós
 Família que não tem conta
 Quem quiser dar um saltinho
 Para a porta
 É só chegar um pouquinho
 Para nós.⁴¹⁶

Na cidade do Crato, o gênero musical é iniciado por Soriano de Albuquerque (1877-1941)⁴¹⁷, estreando com a revista *Crato de Alto a Baixo* em 1900:

Em janeiro de 1900, chegava à cidade de Crato o Dr. Manoel Soriano de Albuquerque, para exercer as elevadas funções de juiz de direito substituto desta comarca. O jovem literato e magistrado trazia da velha e acadêmica Recife, o espírito contagiado da influência de Paulo de Arruda, França Pereira, Demóstenes de Oliveira, Clóvis Beviláqua e Miguel Barros, e, ao deparar-se-lhe uma cidadezinha sem divertimento e atrações literárias, procurou logo nos primeiros meses de sua longa estada no Crato, revolucionar o meio social, escrevendo e encenando revistas teatrais e comédias.

Já no ano de 1900, leva à cena Soriano de Albuquerque, com o concurso das principais famílias cratenses, a revista de costumes

⁴¹⁶ ALENCAR, 1980, p. 103-121.

⁴¹⁷ Soriano de Albuquerque (Água Preta-PE, 8 de janeiro de 1877 – Fortaleza-CE, 5 de setembro de 1941). Bacharel pela faculdade de Direito de Recife, em 1899; foi para Crato-CE, como juiz substituto. Fundou o colégio Leão XVIII. Redator de *A Cidade do Crato*. Transferiu-se depois para Barbalha. Em 1905, veio para Fortaleza onde, na Faculdade de Direito, foi hostilizado por João Brígido e outros do partido contra Nogueira Acioly. Dirigiu na cidade de Crato, em 1900, a revista de costumes *Crato de Alto a Baixo*. Depois, no mesmo ano, a revista *O Paroara*. Outras revistas que dirigiu: *Apenas um gato*, de parceria com Manoel Belém de Figueiredo, em 1901, e *Travessuras*, revista, 2 atos, em 1903, encenadas no Colégio Leão XIII de Crato.

*Crato de alto a baixo*⁴¹⁸ [...]. Esse espetáculo, genuinamente regional, perdurou até nossos dias na memória dos que o presenciaram, principalmente nos corações cheios de ilusão e fantasia daquelas meninas de há 58 anos. Estava, pois, com a encenação de *Crato de alto a baixo*, fundado o teatro em nossa terra.

Ao depois, seguindo a gloriosa senda da arte, ensaiou Soriano Paroara, magnífica revista de costumes, que grande sucesso alcançou quando levada à cena, ainda em 1900, nesta cidade.⁴¹⁹

Carlos Severo, com suas 12 peças, é quem definitivamente implanta o gênero em Fortaleza, iniciando com o *vaudeville Os Dois Irmãos* (1899), apresentado pelo Grêmio Taliense de Amadores, no Teatro Iracema. Seguiram-se *Um Casamento no Matadouro* (1903), *O Tio Padre* (1903), a duologia *O Casamento da Moqueca* e *A Chegada do General*, ambas de 1914, montagem dos Admiradores de Talma, responsáveis também pelas duas peças seguintes, *Os Mata Mosquitos* (1914) e *As Vaías* (1914). O Grêmio Dramático Familiar produziu duas em 1918: *Hotel do Salvador* e *A Invasão da Bélgica*. Depois, Severo participa do Recreio Iracema, responsável pela encenação de seus três últimos trabalhos, *São João na Roça* (1923), *Macaquinho tá no Oco* (1924) e *O Mestre Paulo* (1924). Sobre esta última, comentou José Domingos:

Quando foi exibido no Cine Rio Branco e no Cine Mesiano o filme seriado *A Herança Fatal*, **Carlos Severo** entusiasmou-se tanto com a novidade que escreveu um argumento para uma fita em série. O objetivo era vendê-lo aos americanos. O título seria **O Mestre Paulo**. Em toda folga que eu tinha, ia procurá-lo, **no seu quarto, na Travessa São Bernardo, onde ele morava**, para ouvir a leitura do que houvesse escrito. Encontrava-o **quase sempre ébrio**.⁴²⁰

Pelo artigo de José Domingos, podemos concluir que Carlos Severo era boêmio, solteiro, morava só em um quarto pobre e não tinha uma boa situação financeira. Na continuação do artigo, ficamos sabendo da precariedade de sua

⁴¹⁸ Em “que tomaram parte: José Gonzaga, Alfredo Nunes, Fratina e Donana Aires, Maria de Oliveira, Lícia e Maria Garcia, Etelvina Gonzaga, Eliza Milfont e Júlia Milfont de Amorim, com quem aos 6 de setembro de 1902 contraíram núpcias. Os ricos e esplendorosos cenários desta revista foram verdadeiramente fascinantes. As jovens artistas representaram, em apoteose, as estrelas, a lua, a noite, a justiça e, com graciosa inocência, passarinhos em dueto. Fátima Aires era a principal figura dessa revista e, com sua voz a esse tempo canora, desempenhou elogiosamente o papel que lhe confiara Soriano de Albuquerque.” NASCIMENTO, F. S. O Teatro no Crato no alvorecer do Século XX. In: COSTA, 1985, p. 81.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 82.

⁴²⁰ DOMINGOS, 1985, p. 101, grifo nosso.

instalação doméstica onde faltava até fósforo, e não é de admirar que nenhum de seus textos tenha sobrevivido.

Já estavam escritas, em papel almaço, com suas grandes letras, muitas folhas. [...] O trabalho já enchia cerca de 150 folhas, quando, **uma noite, bem calibrado, Carlos Severo vai dormir. Quando chega ao quarto escuro, atrapalhado, risca o único fósforo para acender a lamparina. O fósforo se apagava, ele pega os papéis que estavam na mesa e encontra na parede, num canto, a lamparina e a acende.** Os papéis queimados eram os originais d’*O mestre Paulo*, que se evaporaram. Só a muito custo e a pedidos ele resolveu reescrever o mesmo trabalho.⁴²¹

Apesar do sucesso que fez suas burletas, do seu incontestável pioneirismo, Severo se tornou ainda mais esquecido pela falta dos seus 12 textos e nunca foi considerado, mesmo pelos contemporâneos, como o grande construtor do teatro cearense, por causa também do preconceito de classe. Na falta do elemento afro na constituição do povo cearense, em vez do preconceito de raça, prevaleceu o preconceito de classe. Carlos Câmara, por ser da elite social, tinha isso a seu favor, para ser aplaudido por seus pares e pelas camadas inferiores, por imitação. Seu trabalho foi mais marcante, mais consistente.

5.7 Cearensidade

Outra característica de Carlos Câmara que devemos ressaltar: o seu teatro traduziu ou, por outra, materializou o que, muitas vezes, chama-se de “cearensidade”. Como já tinha afirmado Caio Quinderé: “Somente um escritor habilidoso e, sobretudo, um ouvinte atento poderia transcrever com riqueza de nuances a nossa alma, a alma de um povo.”⁴²²

Parsifal Barroso, em seu estudo *O Cearense*, procurou analisar a modalidade própria do “ser cearense”. Eis sua primeira conclusão:

⁴²¹ Ibidem, p. 101, grifo nosso. “Fez uma alta comédia, musicada, com o mesmo título. A peça foi montada muito tempo depois de sua morte e teve ruidoso sucesso. A música do embalo do *Mestre Paulo* numa rede é deliciosa e harmônica. É deliciosa e originalíssima, tocada ao piano. Nada existe na literatura teatral que se compare ao teatro de Carlos Severo. Os motivos, o estilo, o linguajar, tudo dele não tem similares. Como fino observador, colheu os temas, os tipos, no meio em que viveu.”

⁴²² QUINDERÉ, 2008, p. 124.

Embora o cearense se pareça com o brasileiro a muitos respeito, sua presença sempre se assinala por **uma modalidade própria de ser**, de falar, de agir e de afirmar-se, que se não confunde com qualquer outra. Ocorre, entretanto, que se é tão fácil essa identificação da presença do cearense, dentro e fora do Ceará, já o mesmo não acontece quando se trata de **fixar a natureza dessa especificidade, de modo cientificamente válido**. Desde quando verifiquei a necessidade de serem levadas a efeito essas investigações, em busca de uma melhor perspectiva para o futuro cearense, pude compreender que somente através de uma equipe de cientistas sociais levar-se-ia a bom termo essa árdua e complexa tarefa.⁴²³

Mesmo assim Barroso aprofunda seu estudo sobre a origem e a natureza da cearensidade, e entre as características do cearense destacamos: (1) a imprevidência, (2) a falta de tradição, (3) a irreverência, (4) a hospitalidade e (5) a migração.

A imprevisibilidade faz com que se surpreenda ao aparecimento de cada seca. A falta de tradição faz com que destrua todos os monumentos e edificações antigas. Como o antigo castelo do Plácido, castelo que era uma réplica da residência de Milão de sua esposa Pierina, construído para que não tivesse tantas saudades da pátria. O incêndio do Cineteatro Majestic, da demolição da catedral colonial para erguer uma réplica da catedral de *Notre Dame*; os exemplos são muitos. “Daí porque, no Ceará, nada persiste em linha de continuidade e de enraizamento e jamais houve clima favorável à tradição”⁴²⁴, como afirma Barroso. Quando, por exemplo, o governador do Ceará Parsifal Barroso, procurando corrigir uma omissão, inaugurou as estátuas de Capistrano de Abreu (1853-1927), Farias Brito (1862-1917), Alberto Nepomuceno (1866-1920), Gustavo Barroso (1888-1959) e Delmiro Gouveia (1863-1917), os poucos presentes na solenidade portavam-se com “a irônica indiferença de quem já se acostumou a de nada admirar-se.”⁴²⁵

A irreverência se manifesta principalmente pela vaia coletiva que está no cerne da cearensidade. Carlos Câmara a coloca em cena em *O Calú*, com muita habilidade.

Ainda funciona a Praça do Ferreira, em Fortaleza, como um laboratório experimental em que o povo cearense, de onde em onde, exercita à maravilha essa perigosa arma, cujo disparo provoca a

⁴²³ BARROSO, 1969, p. 16, grifo nosso.

⁴²⁴ BARROSO, 1969, p. 121.

⁴²⁵ Ibidem, p. 121, grifo nosso.

explosão da vaia coletiva, por contágio multitudinário. Basta que alguém pressinta ou anteveja a aproximação de algo que sobrepeça o nível médio desse eixo igualitário e, sem tempo de se poder divisar como e onde partiu, estruge e explode essa vaia deprimente e niveladora, com a velocidade de um raio. Como já testemunhei certas explosões coletivas no seu palco preferido – o coração da capital cearense – sem conseguir fixar o momento da eclosão dessa poderosa energia coletiva, a depredar tudo ou a apupar alguém entre manifestações de galhofa ou chalaça, sei apenas dizer que seus efeitos lembram algo do flagelo climático, que a todos atinge e irmana na identificação de um mesmo destino, que tudo nivela por baixo e a zero.⁴²⁶

Quanto à hospitalidade, esta se dá, simplesmente, por ser o Ceará ponto de passagem: “[...] terra de refúgio e **posto de trânsito**. Atraímos vária gente, de procedência a mais diversa que se possa imaginar, antes de se ter o início do destino migratório do cearense.”⁴²⁷ O forasteiro trazia a civilização e o dinheiro. Todos eram (ainda são) bem-vindos. Assim prossegue Barroso:

Se não fora o imperativo que obrigou o português a dobrar a ponta final do Nordeste, subindo em direção ao Meio Norte para chegar ao futuro Estado do Maranhão, e o **escondido Ceará** ainda seria por mais tempo desconhecido e abandonado, apenas preferido pelos fugitivos e aventureiros que souberam utilizar essa primeira destinação funcional do fundo de saco que os escondia.⁴²⁸

Também o clima contribui para essa hospitalidade do Ceará:

O anfiteatro dessa imensa e dura caatinga, além das três mil horas de luz solar que sempre recebeu, por ano, logrou ter seu clima amenizado e esterilizado pela ação conjunta e contínua do ar seco, do vento renovador e do sol dardejante, sem os quais não se tornaria famosa e atraente a salubridade do Ceará.⁴²⁹

Carlos Câmara, em *Os Coriscos*, mostra o posto dessa hospitalidade, falando de hóspedes indesejados:

Braz – [...] Viram tudo aqui de pernas para o ar. Percorrem a casa toda a frescata, à vontade, como se isto aqui lhes pertencesse... Que figura represento aqui? Que papel faço eu? Andam com os meus chapéus, vestem as minhas roupas, calçam os meus sapatos, fumam os meus charutos e até contas já aparecem para eu pagar. E, por

⁴²⁶ Ibidem, p. 105, grifo nosso.

⁴²⁷ Ibidem, p. 62, grifo nosso.

⁴²⁸ BARROSO, 1969, p. 63, grifo nosso.

⁴²⁹ Ibidem, p. 64.

mais afrontados desaforos que eu lhes diga, não me favorecem com a sua ausência. Só mesmo a pau. (Os Coriscos, III, 9).

O judeu brasileiro, também assim é chamado o cearense, de tanto que se espalhou pelo mundo. A migração é outro traço característico de sua personalidade:

A unidade brasileira muito deve ao cearense, que sendo um dos brasileiros mais marcados na carne e na alma, por combinações étnicas em que predominam os sangues portugueses e ameríndio, e entrou talvez o cigano, por cicatrizes de lutas brasileiríssimas com o clima e o solo áspero, com a seca e com a fome, é também o que, **depois dos Bandeirantes, mais se tem espalhado, de Norte ao Sul do Brasil**, pelas cidades grandes e pelos ermos paludosos e terras virgens de civilizações, cumprindo um destino supra-estadual ou supra-regional de unificador de Brasis.⁴³⁰

Mas a outra face da moeda revela um Ceará com disposição natural para o isolamento:

Comparado também a uma ferradura ou a um gigantesco coração, não há como negar que essas imagens refletem o Ceará, isoladamente considerado no conjunto nordestino, confirmando **uma predisposição natural para o isolamento** em que ainda se compraz. [...] A ferradura orográfica dificultava, como ainda hoje, a comunicação com os nossos vizinhos, enquanto a cortina movediça das formosas dunas fazia com que, olhando do mar, o Ceará não se mostrasse à primeira vista.⁴³¹

A irreverência e a falta de tradição aliadas geram fatores negativos. Na verdade, algumas cidades do Ceará, como Sobral, por exemplo, não rezam por essa cartilha.

O povo cearense, contudo, por ser **avesso a tradições**, prefere encarar essas virtudes dos irmãos sobralenses como algo tão diferente do seu comum estilo de vida que, ao se referir a qualquer fato ocorrido em Sobral, sempre o faz com o louvor jocoso de que se trata dos “Estados Unidos de Sobral”. Na realidade, entretanto, a fórmula sobralense bem se pode aplicar a todo o Estado como uma eficaz diretriz de vida, capaz de corrigir a tendência que leva o cearense a desconhecer a realidade que o circunda, a ignorar os valores do seu meio ambiente e a **desvalorizar o que é nosso, para preferir o que vem de fora.**⁴³²

⁴³⁰ Idem, 1944. Gilberto Freyre, apud *O Cearense*. Rio de Janeiro: Record, 1969, p. 22, grifo nosso.

⁴³¹ Ibidem, p. 61, 62, grifo nosso.

⁴³² BARROSO, 1969, p. 128, grifo nosso.

“Desvalorizar o que é nosso, para preferir o que vem de fora” é reforçado pelo colonialismo cultural interno. Sobre a questão da colonização interna, Marta Campos fez um estudo intitulado *Colonialismo Cultural Interno*, no qual nos baseamos. Acerca do tema, a referida autora esclarece:

Na consciência do nordestino, de modo geral, o que vem de fora do seu Estado, sobretudo se vier do Sul, é o melhor. Um conjunto de fatores determinados foi impingindo no senso comum a ideia da maravilha sulina, onde os nordestinos enriquecerão para poder voltar à terra natal, um dia, em melhores condições.⁴³³

A autora vai fundo na questão:

Os meios de comunicação não se mostram refratários mas obedientes ao arranjo fortalecedor dos centros hegemônicos: diminuem muito as programações televisivas locais e emissoras “nacionais”, com centros localizados no Centro-Sul, passam a dominar todo o cenário, oferecendo ao público local “cenas” que não dizem respeito a sua realidade. Quando sobrevivem, as programações locais não extrapolam, como as outras, os limites do Estado, quando muito os da região. O que acontece com frequência é a padronização dos produtos culturais nordestinos, sua amenização pelo exotismo, a cristalização das formas de luta social que acompanham a produção simbólica. Cria-se no público do Centro-Sul, em relação ao Nordeste, expectativas de uma certa forma de apresentação regional, do mesmo modo que, no exterior, os produtos mais “vendidos” são os que são “típicos” aos olhos do consumidor estrangeiro: **samba, mulatas, futebol e cachaça.**⁴³⁴

Apesar de no início do século a colonização ser menos acentuada, o cearense já se dispersava pelo Brasil, primeiro para o Amazonas, para só depois ir para o Centro-Sul, especialmente para São Paulo, exatamente quando: “Dos anos 30 aos 60, verifica-se no país a total **preeminência do eixo cultural Rio-São Paulo**, que aceita com dificuldades os produtos estranhos vindos de fora, o *exotismo do norte.*”⁴³⁵ E essa tendência só foi cada vez mais acentuada, principalmente no campo das artes. Em 1979, na 31ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), foi lançado o Manifesto Sirirará, do grupo literário do mesmo nome:

⁴³³ CAMPOS, Marta. *Colonialismo Cultural Interno*. Fortaleza: Edição da autora, 1986, p. 32, grifo nosso.

⁴³⁴ Ibidem, p. 32, grifo nosso.

⁴³⁵ CAMPOS, 1986, p. 79, grifo nosso.

O mercado literário nacional espera de nós **a caricatura de nossa realidade**, o exótico, o folclórico do áspero, do seco, do faminto, do sem terra; espera de nós cacto, cangaço e coloquialismos bizarros. Somente dentro dessa roupagem nos permitem lançar nacionalmente nossa mercadoria. Além do que, pela primeira vez, a questão do colonialismo cultural interno era abertamente levantada numa reunião de intelectuais, cientistas e artistas de todo o país.⁴³⁶

Em Carlos Câmara, o espectador está livre do complexo de inferioridade, da caricatura do nordestino, do deboche. Quando isso está presente, é de igual para igual, coisa de parceiro, e não vindo de fora:

A caricaturização da figura do nordestino, sua “coisificação”, penetram até mesmo no universo das crenças e adágios populares: nordestino cabeça chata porque desde pequeno o pai alisa a cabeça do filho dizendo: “meu filho quando crescer, vai para S. Paulo ganhar dinheiro”... **O complexo de inferioridade** é interiorizado pelo homem nordestino, sobretudo o do campo, que vê em São Paulo realmente a chance de ascensão social imediata, e não, a pauperização advinda do contato desagregador com a metrópole cosmopolita e sem os resquícios da **vida natural do campo**.⁴³⁷

Essa migração do cearense para o Amazonas, quando conquistou o Acre, denominado “Paroara”, ao contrário do “Pau de Arara”, quando ia para o sul, é focalizado por Carlos Câmara em *Alvorada*. Marta Campos chama atenção para o preconceito que ele sofre:

Cria-se, então, um “lá” e um “cá”, um dentro e um fora da região, em se tratando do eixo Rio-São Paulo é sempre o “sul maravilha”. No caso do Nordeste, em particular, define-se um *outro*, a que se tem vergonha de pertencer. [...] Difícil é ser aceito no meio mais “civilizado” (?) com todas essas diferenças. **Folclore, riso, deboche**. Os que saem do Nordeste para o “eixão” deparam-se com uma série destes preconceitos, os quais têm que vencer, para afirmar-se. [...] **O preconceito** é maior ainda quando este ser diferente, exótico, engraçado que está ali pode ser meu concorrente, e forte, **porque veio de longe com o firme propósito de “vencer”**.⁴³⁸

O artista é discriminado em sua própria terra⁴³⁹. É uma carga em dose dupla:

⁴³⁶ MANIFESTO Siriará. *O Povo*, 2 set. 1979; CAMPOS, op. cit., p. 96.

⁴³⁷ CAMPOS, op. cit., p. 32, grifo nosso.

⁴³⁸ CAMPOS, 1986, p. 80, grifo nosso.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 90, grifo nosso. Entre os artistas e intelectuais entrevistados ou consultados, há os que ficaram, sem nunca terem saído da província; os que foram e não voltaram; os que retornaram desiludidos com a farsa da superioridade cultural do sul. Há os que, concordando com os problemas do colonialismo, não os consideram primordiais frente à luta que se trava no continente inteiro pela

As pessoas continuam valorizando mais **aqueles que venceram no Sul**. Só assim você é festejado, reconhecido. Quer dizer, precisa ir lá, provar que é bom, receber elogios, fazer sucesso, para que as pessoas aqui acreditem em você.⁴⁴⁰

5.8 Carlos Câmara e a posteridade

Depois da desativação do Grêmio Dramático Familiar, em 1939, Carlos Câmara foi focalizado em montagens, publicações, eventos e estudos. As montagens, como já vimos, foram do Grêmio Dramático Carlos Câmara (1943, 1944), da Comédia Cearense (1966, 1974, 1979, 2006), Curso de Arte Dramática (1979) e do Grupo Balaio (1996).

Antes da montagem, o Grupo Balaio fez leituras dramáticas de *Alma de Artista* (1981), *Pecados da Mocidade* (1987), *A Bailarina* (1989) e *Os Piratas* (1990). Na montagem de *A Bailarina*, em 1996, constava do programa nossa concepção de direção:

O Ceará Bucólico de Carlos Câmara e nossa montagem

Campos verdejantes, flores, rosas, vale das flores, nada de agreste, rústico. A paisagem é parnasiana, os campos floridos, habitados por camponesas que bailam e cantam, em eterna primavera. O camponês é bom e, no máximo, fala errado. Aparece em cena como índio de ópera (usando capa de veludo). É a exaltação da vida no campo em detrimento da cidade. Isto em algumas peças. Afinal, o gênero (opereta, burleta) não tem nem nunca teve compromisso com o real. E o autor, compromisso nenhum com a vanguarda. *A Bailarina* é o que se pode chamar de uma peça inocente, ingênua. Tudo serve de pretexto para cantar. Mesmo que isso retarde o fiapo de ação dramática.

Carlos Câmara queria o Ceará não como é, mas como deveria ser. Será que em 1919 estava tão longe da sua realidade? Se a natureza não ajuda, em compensação as praças eram ajardinadas, limpas, numa Fortaleza *art nouveaux* e afrancesada. Antes da guerra, os americanos nos ensinaram a ir à praia, éramos franceses. Morreu o dândi para nascer o atleta.

descolonização dos povos oprimidos por nações colonialistas e por isso acreditam que ambas as lutas, a interna e a externa, não se dão separadamente, pois **fazem parte de um mesmo processo**.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 93.

Ao montar *A Bailarina*, estamos pagando uma dívida com Carlos Câmara. Depois da publicação de sua obra teatral completa, da biografia (*Carlos Câmara: Mestre Cearense da Burlata*) e do troféu que leva seu nome, faltava a montagem de um texto. Agora isso acontece e nos 20 anos do Balaio.

O Balaio esperou 7 anos para estar hoje em cena. Desde 1989 que a peça está nos planos do grupo. Fizemos uma leitura dramática no Panorama do Teatro Cearense, em fevereiro de 1989, e no Dia Mundial do Teatro do mesmo ano, um compacto dos “melhores momentos”. Pena que as músicas originais estejam perdidas, mas, por outro lado, César Ferreira recriou as músicas com o espírito da época, certamente enriquecendo nosso espetáculo. Agora tivemos três meses de ensaios.

Procuramos fazer uma montagem com toques antigos (ver cenário pintado) aliados aos recursos da técnica atual como músicas (gravadas), ritmo da interpretação (o Grêmio usava ponto), luz com canhão etc: um equilíbrio entre a realidade e a fantasia (as camponesas são verdadeiras amigas de “*Giselle*” e Fortunata entra em cena de viagem, já pronta para cantar, já vestida de *prima donna*). Um equilíbrio entre o folclórico e o acadêmico (não são cantores e bailarinos, mas personagens que cantam e dançam).

A Bailarina não é sobre uma bailarina, mas sobre a gripe espanhola, vinda das ilhas Baleares, que causou grande estrago em 1918. O próprio Carlos Câmara, vítima da gripe, escreveu a peça quando convalescia da doença, em apenas 8 dias, como confessou em entrevista: “Nunca tive veleidades literárias. Escrevi *A Bailarina*, a minha peça de estreia em 1919, despreocupadamente, sem prever o êxito que ela realmente obteve. A criação foi meramente fortuita. Fi-la a pedido de rapazes do “Grêmio”, em oito dias apenas.

A soma do talento de 23 atores e 15 técnicos está agora no palco, com virtudes e defeitos do amadorismo, mesmo quando feito a sério. Nossa homenagem àqueles que criaram a peça em 1919 e que agora recriamos.

Quanto às publicações, foram *Alvorada e Pecados da Mocidade* (Fortaleza: Escola Técnica Federal, 1943), os primeiros textos de Carlos Câmara impressos. Depois, veio *O Casamento da Peraldiana*, pela *Revista da Comédia Cearense*, nº 3, 1966, quando da montagem daquele ano. E a mais importante, a publicação de

Teatro, Obra Completa, pela Academia Cearense de Letras, em 1979, organizado por Ricardo Guilherme e Marcelo Costa. Finalmente, *Calú e Alvorada*, pela *Revista da Comédia Cearense*, nº 8, 1981.

Quanto aos eventos relacionados ao autor, Carlos Câmara, na comemoração do seu centenário de nascimento, em 1981, houve concurso de monografia e exposição (Museu Cearense de Teatro), entre outros pequenos eventos promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado. Em 18 de julho de 1981, o antigo Teatro da Empresa Cearense de Turismo (Emcetur) foi batizado de Teatro Carlos Câmara, por iniciativa de figuras do meio teatral, entre elas Ricardo Guilherme. Fechado em 1987, o teatro foi reinaugurado em 5 de setembro de 2012, depois de grande reforma.

No Dia Mundial do Teatro, festa anual no dia 27 de março, foi criado, pelo Grupo Balaio, o Troféu Carlos Câmara, concedido anualmente, desde 1987, a personalidades do meio artístico, por serviços prestados ao teatro cearense, por atuação destacada ou grande contribuição às artes cênicas do Ceará. Em 1989, na terceira comemoração, foi apresentado um espetáculo, *Antologia de Carlos Câmara*, com cenas das dez peças do autor, por dez grupos diferentes.

Assim, a memória de Carlos Câmara tem sido cultuada e respeitada também em estudos sobre seu trabalho, como vimos na Introdução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro de Carlos Câmara, sua dramaturgia e seu grêmio dramático constituem momento singular no teatro cearense. Um teatro que brotou com espontaneidade. Um teatro que a cidade adotou e fez surgir o teatro que público e artistas tanto ansiavam.

Concluimos que o teatro de Carlos Câmara, em que pese a sua despreensão e, em certo grau, a falta de originalidade, ganha em cena uma relevância não suspeitada na página impressa; sua dramaturgia e seu grupo teatral foram consagrados pelo público que estava em sintonia com o que era apresentado no palco. O teatro de Carlos Câmara, sem ter se programado, tornou-se o mais importante movimento teatral do Estado do Ceará, isso porque a própria cidade o aceitou e o consagrou, num diálogo entre palco e plateia.

Assim não foi somente na construção de um edifício teatral imponente, nem na atividade de grupos, sem um planejamento, que o teatro cearense encontrou seu lugar no coração dos frequentadores e um lugar na história: foi na dramaturgia de Carlos Câmara, veiculada pelo seu Grêmio Dramático e Familiar. O adjetivo Familiar, em seu título, não é apenas decorativo. O Grêmio era realmente um conjunto que se constituiu numa família, e apresentava um repertório para os familiares do bairro, mas que toda a cidade se apropriou dele. Era uma cidade bem provinciana, é verdade, a Fortaleza *belle époque* de 1919 a 1939, no período entre guerras, quando era chamada de “Princesa do Norte” com seus cerca de 100 mil habitantes.

Do governador ao mais humilde operário, o público estava encantado com as hilariantes personagens de Carlos Câmara. Quando o Grêmio se exibia, Rodolfo Valentino e outros do *star system* hollywoodiano não eram exibidos nos cinemas por falta de público. Linhas de bonde eram criadas nos dias de espetáculos do Grêmio para levar os espectadores para casa depois dos espetáculos. O sucesso era tão grande que até o ensaio geral era cobrado. Carlos Câmara dialogava com esse público heterogêneo, porque seu humor era composto por várias camadas de comicidade. Ele é acessível ao espectador mais simples. Se as implicações e subjetividades, referências contidas no texto, puderem passar despercebidas para

esse espectador por falta de alcance, ele se abre por inteiro para outros tipos de espectadores com níveis de leitura diferentes.

O teatro na capital federal já existia, com peças em cartaz, longas temporadas, frequência assídua de público para as traduções e paródias, além das companhias estrangeiras que chegavam. O que os literatos românticos e os realistas queriam era a criação de uma dramaturgia autenticamente brasileira. No Ceará, o que se aspirava era a criação dessa primeira etapa, o teatro no Ceará, a conquista de um público e a formação de uma plateia. Com Carlos Câmara, veio isso tudo de uma vez, isto é, formação de plateia, espetáculo e dramaturgia, uma dramaturgia autenticamente cearense.

Como já destacamos anteriormente, há diferença entre teatro **no** Ceará e teatro **do** Ceará, agora, com Carlos Câmara, temos um novo patamar, o teatro cearense de dramaturgia cearense.

Dedicado a um gênero menor, a burleta, sob a inspiração do teatro de Arthur Azevedo, Carlos Câmara seguia a tendência natural de seu talento, sem pretensão ou “veleidades” literárias.

Como arte coletiva, o teatro de Carlos Câmara, para sua eficácia cênica, apoiou-se também no excelente elenco do Grêmio Dramático, na colaboração de sua esposa Diva Câmara e na produção de José Pamplona. O Grêmio sobreviveu 21 anos graças ao talento aliado à organização. Diva Câmara, José Pamplona, todo o elenco, além do próprio Carlos, trabalhavam afinados para o sucesso do grupo. A despretensão de Carlos Câmara se aliou ao talento de seu elenco e à competência de todos que o assessoravam.

Se uma casa de espetáculos era importante para o desenvolvimento do teatro na terra de Alencar, a sede do Grêmio era bem mais modesta que todos os teatros construídos anteriormente em Fortaleza. Assim, nos textos divertidos de Carlos Câmara, é que o teatro cearense começa a existir e passa a ter uma identidade. O próprio Carlos Câmara é um dos primeiros a usar a expressão “teatro cearense”, no artigo que escreveu em 1935.

Sua sede modesta, no Boulevard Visconde do Rio Branco, era um terreno entre muros, inicialmente de chão batido e palco de barricadas de bacalhau, coberto de palhas de coqueiros. É parte de uma longa lista que inclui teatros pequenos e paliativos, quando a cidade ansiava por seu teatro oficial, o que veio acontecer em

1910, com o Theatro José de Alencar, mas somente ele não garantiria o surgimento de um vigoroso movimento teatral. Na sede modesta do Grêmio, com as burletas de Câmara, é que o teatro cearense conquistou seu público.

Assim como a revista carnavalesca *Boulevard da Imprensa*, criada em 1888 por Oscar Pederneiras, “é uma vertente tipicamente carioca”, o teatro musical de Carlos Câmara “é uma vertente puramente cearense”, tem um perfil tipicamente alencarino.

Carlos Câmara foi um cronista da cidade de Fortaleza, colocando-a, em primeiro plano, em obras como *O Casamento da Peraldiana*, *O Calú* e *Os Piratas*. São obras pioneiras no retrato da cidade, que teve depois continuidade nas peças de Eduardo Campos, com sua trilogia suburbana, *O Morro do Ouro* (1963), *Rosa do Lagamar* (1964) e *A Donzela Desprezada* (estreada somente em 1995). Além disso, é digno de nota *Leste Oeste Side Story* (1986), de Gilmar de Carvalho. São obras que figuram ao lado de outras, em outros gêneros literários, tendo a cidade como palco, e incorporadas ao seu patrimônio cultural. Nos livros de História, a cidade está relativamente bem documentada⁴⁴¹. Na ficção, Fortaleza é personagem ou *background* em *A Normalista*, de Adolfo Caminha, *O Paroara*, de Rodolfo Teófilo e *O Simas*, de Pápi Júnior. Na poesia, Paula Ney a traduz como a loura desposada do sol, em *A Fortaleza*, além do antológico *Canto de Amor à Fortaleza*, de Artur Eduardo Benevides:

Não tens Capibaribes ao luar,
 Não tens ilhas defronte.
 Não tens pontes,
 Não tens ventos terríveis, minuanos.
 Não tens brumas, montanhas, nem fortins.
 És pobre, cidade.

Mas és bela.
 Tens mistérios e muita adolescência.
 Contempla-se o teu vulto, penso em rosas.
 Tenho pétalas em mim se te murmuro.
 Quanto és mansa, e bucólica, e pura;
 e bela, e jovem, **ó grande flor atlântica**
plantada mais em nós do que no chão!⁴⁴²

⁴⁴¹ *Geografia Estética de Fortaleza*, de Raimundo Girão; *Fortaleza de Ontem e Anteontem*, de Edigar de Alencar; *Fortaleza Descalça*, de Otacílio de Azevedo; *Fortaleza Velha*, de João Nogueira; *História Abreviada de Fortaleza*, de Mozart Soriano Aderaldo; e *Fortaleza Belle Époque*, de Sebastião Rogério Ponte, são os títulos mais destacados.

⁴⁴² Grifo nosso.

As peças de Carlos Câmara estão ao lado dessas obras icônicas da cultura cearense.

O nome de Carlos Câmara em determinadas épocas esteve mais em evidência, mas seu nome nunca foi esquecido, e se existe unanimidade no teatro cearense, essa unanimidade é Carlos Câmara. Esta tese poderá tornar seu nome conhecido no meio acadêmico, entre os estudiosos de teatro, entre artistas, além das fronteiras do Ceará. Mas...

Acreditamos que, mesmo que Carlos Câmara venha a ser descoberto em nível nacional, não acontecerá com ele o que aconteceu com o autor gaúcho Quorpo Santo que, depois de descoberto, veio a ter várias montagens de sucesso. Carlos Câmara não tem o mesmo apelo vanguardista de precursor do teatro do absurdo. Mas achamos que Carlos Câmara deve ser, sim, montado, principalmente em Fortaleza. O teatro tem muitas funções, como transformador da sociedade, guardião da língua e, também, de memória viva. O teatro de Carlos Câmara poderia, no mínimo, ser visto dentro dessa perspectiva e ser montado, assim como outros clássicos do teatro cearense. Carlos Câmara é forte instrumento de construção dessa identidade cultural do Ceará. Além disso, Câmara funciona no palco. Seu teatro resiste a uma encenação moderna.

Renato Viana aconselhou Carlos Câmara “a impor as suas peças na cena carioca”. Dizia para ele: “precisa impor-se à crítica da metrópole, não porque seja melhor que a outra do resto do país, mas porque é a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira”. Conselho que Câmara ignorou. Viana não montou nenhuma peça de Câmara; é verdade que sua companhia não se dedicava ao gênero musical. Mas Câmara estava satisfeito com o sucesso municipal, sucesso do seu grêmio. E como ele mesmo confessou: “nunca tive veleidades literárias”. Ademais, dizia: “só escrevo para o teatro às pressas e quando o ‘Grêmio’ tem absoluta necessidade de encenar uma nova peça. Quase sempre, antes de concluí-la, inicio os ensaios da parte já escrita”. Cremos que, mesmo se existisse hoje, Carlos Câmara não seguiria o conselho de Renato Viana. Fortaleza é atualmente uma cidade de dois milhões e quinhentos mil habitantes, se o Grêmio tivesse uma platéia de dez por cento disso, teria 250.000 espectadores. Se a peça fosse apresentada no principal teatro da cidade, o Theatro José de Alencar,

com lotação de 800 lugares, e com uma temporada de casas lotadas, teria mais de trinta récitas. Para Câmara, estava de bom tamanho.

Como os estudiosos dizem a respeito de Martins Penna, se faltassem todos os documentos sobre a sociedade brasileira do começo do século XIX, ela poderia ser estudada somente pelas peças desse autor, não seria exagero dizer o mesmo com relação às peças de Carlos Câmara e à sociedade de Fortaleza.

Como Arthur Azevedo no Rio de Janeiro, Carlos Câmara não foi o introdutor do gênero musical em Fortaleza, mas o sucesso dos dois os distinguem de todos os demais, fazendo parecer que ambos criaram e consagraram o gênero. Mas, diferente de Arthur Azevedo, Carlos Câmara não precisava do borderô para sobreviver, tinha seu emprego federal como diretor da Escola de Aprendizes Artífices (atual IFCE). Arthur sempre se defendeu de acusações de consolidar a decadência do teatro brasileiro, questão que não atormentava Carlos Câmara. São célebres os versos de Arthur em uma das suas defesas, que assim se inicia:

Eu sou a revista do ano
 Brasileira;
 Quem diz que as artes profano,
 Diz asneira.
 Aqui, como em toda parte,
 Sou benquista,
 Porque há sempre um pouco de arte
 Na revista.⁴⁴³

Carlos Câmara não contou com as facilidades que existem hoje. Para quem queria fazer teatro apenas para seu bairro, ele terminou por conquistar a cidade toda. Vencendo o complexo de inferioridade e a baixa autoestima do cearense, a distância da metrópole (primeiro corte, depois capital federal), as limitações do meio, a economia frágil, o clima irregular, a falta de hábito do público de ir ao teatro, sua obra é quase um milagre. Um conto de fadas na terra da luz. As mil e uma noites de encantamento teatral.

Era uma vez um Grêmio... Dramático... mas Familiar.

⁴⁴³ AZEVEDO, Arthur. "Gravoche", in *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, tomo IV, p. 562.

REFERÊNCIAS

ABREU, Brício. *Esses Populares tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

ADOLFO, Carneiro. Fortaleza de Ontem e de Hoje. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na terra da luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. pp. 45-61.

ALENCAR, Edigar de. *A Modinha Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1967.

_____. *Fortaleza de Ontem e Anteontem*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1980.

_____. O Teatro Amadorístico em Fortaleza. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na terra da luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. pp. 62-79.

AZEVEDO, Arthur. *A Capital Federal*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça*. Fortaleza: Edições UFC, 1981.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARROSO, Gustavo. *A Margem da História do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962.

_____. *Coração de Menino*. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa Editora, 1939.

_____. *Consulado da China*, Rio de Janeiro: Ed. Getúlio Costa, s/d.

BARROSO, Oswald. Teatro de Moleques e Santos Guerreiros. In: _____. *História do Teatro no Ceará (1967-1997) através de grupos e companhias*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002. pp. 27-35.

BARROSO, Parsifal. *O Cearense*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. pp. 219-232.

BROCKETT, Oscar G. *The theatre: an Introduction*. Holt, Rinehart and Winston, New York, Indiana University, 1964.

_____. *History of the Theatre*. 4. ed. INC: Allyn and Bacon, 1982.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição. UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CÂMARA, Carlos. Inquérito literário. *O Nordeste*, Fortaleza, 11 maio, 1923. p. 1.

_____. O Teatro no Ceará. *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 10 jun. 1935. p. 6. Suplemento.

_____. *Teatro, Obra Completa*. Organização de Marcelo Farias Costa e Ricardo Guilherme. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

CAMPOS, Eduardo. Carlos Câmara e sua exaltação bucólica. *Revista da Comédia Cearense*. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 8, p. 5-8, 1981.

_____. *TV Ceará, A Fábrica de Sonhos*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1999.

CAMPOS, Marta. *Colonialismo Cultural Interno*. Fortaleza: Edição da autora, 1986.

CARNEIRO, Adolfo. *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 12 fev. 1943a.

_____. *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 13 ago. 1943b.

_____. Fortaleza de Ontem e de Hoje. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985, p. 45-61.

CARVALHO, Gilmar. *A Televisão no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Comunicação Social do Estado do Ceará, 1985.

CASTELO, Plácido Aderaldo. *História do Ensino no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1970.

COLARES, Otacílio. De Martins Pena a Carlos Câmara. In: CÂMARA, Carlos. *Teatro, Obra Completa*. Organização de Marcelo Farias Costa e Ricardo Guilherme. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. p. 7-11.

CORREIA, Viriato. *Juriti*. In: COLETÂNEA teatral caderno 80. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1962.

COSTA, Marcelo Farias. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1972.

_____. *Roteiro da Dramaturgia Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1980.

_____. (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1985.

_____. *Carlos Câmara: Mestre Cearense da Burleta*. Fortaleza: Secult, 1994.

_____. *Panorama do Teatro Cearense*. Fortaleza: Grupo Balaio, 1994.

_____. *Didascália: anais do teatro cearense*. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, 2007.

_____. *Teatro em Primeiro Plano*. Fortaleza: Grupo Balaio, 2007.

DIETRICH, J. *Play Direction*. USA: Prentice Hall, 1953.

DOMINGOS, José. Fortaleza no Início do Século. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. p. 98-114.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto. (direção) *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. v. 1.

GIRÃO, Raimundo. *Pequena História do Ceará*. 4. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

_____. *Geografia Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1959.

_____. *A Academia de 1894*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1975.

GIRÃO, Raimundo; SOUZA, Maria da Conceição. *Dicionário da Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1987.

GUILHERME, Ricardo. O povo e o Teatro (1928-1979). Série de reportagens no jornal *O Povo*, Fortaleza, edições dominicais de 1978 a 1979.

_____. Uma Atriz de 1919. *O Povo*, Fortaleza, 8 dez. 1981.

_____. O Teatro em Carlos Câmara. *O Povo*, Fortaleza, 9 dez. 1981.

_____. Uma atriz de 1919. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na terra da luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. pp. 123-132.

_____. A Cearensidade do Teatro. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 jul. 2008. p. 8. Segundo Caderno.

GUIMARÃES, Hugo Victor. *Deputados Provinciais e Estaduais do Ceará*. Fortaleza: Ed. Jurídica, 1947.

LEITÃO, Juarez. *A Praça do Ferreira: república do Ceará-moleque*. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2002.

LEVI, Clovis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

LIMA, Magela. Quando o Ceará cabia numa Rua. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 jul. 2008. p. 1. Segundo Caderno.

LOPES, Marciano. *Coisas que o Tempo Levou: a era do rádio no Ceará*. Fortaleza: Edição do autor, 1994.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Arthur Azevedo e sua Época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MELO, Hélio. *Carlos Câmara, símbolo do Teatro Cearense*. Fortaleza: Edição do autor, 1990.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

_____. *A voz e a Partitura*. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. pp. 253-274.

MOOG, Viana, *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

NASCIMENTO, F. S. O Teatro no Crato no Alvorecer do Século XX. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *O Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. pp. 80-85.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque Tropical*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

NOBRE, F. Silva. *Cronologia da Cultura Cearense*. Rio de Janeiro: Academia de Letras e Artes do Rio de Janeiro, 1988.

NOBRE, Geraldo da Silva. *Introdução à História do Jornalismo Cearense*. Fortaleza: Secretaria de Cultura\Núcleo de Documentação Cultural, 2006.

NOGUEIRA, João. *Fortaleza Velha*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1981.

PAIVA, José Maria B. de. O Teatro em Fortaleza. *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 17, p. 30-40, 1969.

_____. Grêmio e comédia. *Revista da Comédia Cearense*. Fortaleza, n. 3, p. 16-17, 1966.

PAIVA, Salvyano Cavalcante de. *Viva o Rebolado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PONTE, Sebastião Rogério. *Ah, Fortaleza!* Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 1998.

_____. *Fortaleza Belle Époque*. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. Posfácio. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edup, 1999.

QUINDERÉ, Caio. *A Poética de um Tempo: estudos sobre o teatro de Carlos Câmara*. Fortaleza: Premius, 2008.

RAIMUNDO DA COSTA, Antônio. Contribuição para a história do teatro cearense. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985. pp. 133-136.

REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. pp. 321-334.

_____. *Cinira Polonio, a Divette Carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

REVISTA da Comédia Cearense. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 1, 1964.

_____. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 2, 1966.

_____. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, n. 8, 1981.

RODRIGUES, José Martins. A obra de Carlos Câmara do ponto de vista social. *Gazeta de Notícias*, 18 set. 1935.

RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SERAINE, Florival. Teatro Cearense. *O Povo*, Fortaleza, 31 jul. 1980. p. 19.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1960.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

STUDART, Guilherme. *Dicionário bio-bibliográfico Cearense*. Fortaleza: [s.n.], 1913.

TINHORÃO, Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 67.

TÚLIO, Demitri. A Invenção da Belle Époque. *Revista Enredo*. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, n. 1, p. 15-17, 2008.

VELOSO, Patrícia. *Teatro José de Alencar, o Teatro e a Cidade*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1991.

VIANA, Renato. Teatro Nacional. *Almanaque do Ceará*. Fortaleza: Tipografia Gadelha, 1922. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1985. pp. 119-122.

VIEIRA, Carla Manoela. *O Teatro José de Alencar no Início do Século XX*. Fortaleza: Secult, 2011.

APÉNDICE

Apêndice

Ficha técnica das montagens de Carlos Câmara

<p>Título: Local e data da estreia: Produção de: Elenco: Ficha Técnica:</p>

***BAILARINA, A*¹**

Sede do Grêmio, 25 de janeiro de 1919.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Eurico Pinto (Peraldiana), Gracinha Padilha (Flor), Joaquim Santos (Elisiário), João Padilha (Malaquias), Augusto Guabiraba (Cel. Puxavante), Alberto Menezes (Cap. Manduquinha), José Domingos (Alexandre), Djanira Coelho (Fortunata), João Vieira (Besouro), Hercílio Costa (Mororó), Paulo Padilha (Cangati), Alice Temporal (Rosa).

TÉCNICA: Diva Câmara (músicas), Carlos Câmara (direção).

***BAILARINA, A*²**

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 1922.

Grêmio Dramático Familiar.

***BAILARINA, A*³**

Teatro do IBEU-Aldeota, 5 de outubro de 1996.

Grupo Balaio

ELENCO: Ivany Gomes (Peraldiana), Quixadá Cavalcante (Cel. Puxavante), Castro Segundo (Elisiário), Deugiolino Lucas (Malaquias), Márcia Abreu (Rosa), Jorge Ritchie (Manduquinha), Cícero Medeiros (Alexandre), Ivanilde Rodrigues (Fortunata), Eduardo Marinho (Besouro), Cássio Araújo (Cangati), Glayton Jorge (Mororó), Hanna Chali, Aurora Miranda Leão, Christiane de Lavor, Denise Costa, Kátia Camila, Kika Freitas, Wlândia de Freitas (camponesas), Gildicelli Alencar, Magno Barbalho, Jânio Kléo Castro, Josa Pinheiro, Tom Dantas (soldados).

TÉCNICA: Cícero Medeiros (cenário e figurinos), Emília Maciel (execução de figurinos), César Ferreira (músicas), Carlos Crisóstomo (direção musical), Liliana Costa (coreografia), Douglas de Paula e Ivany Gomes (adereços), Lamartine Camurça (iluminação), Ruiteir Hermínio (sonoplastia), Grupo Balaio e IBEU-CE (produção), Marcelo Costa (direção).

***CASAMENTO DA PERALDIANA, O*¹**

Sede do Grêmio, 3 de abril de 1919.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Eurico Pinto (Peraldiana), Augusto Guabiraba (Cel. Puxavante), Joaquim Santos (Elisiário), Gracinha Padilha (Flor e Avenida Caia Prado), Alice Temporal (Rosa, Acácia e Av. Mororó), Djanira Coelho (Comédia, Avenida Carapinima, Margarida, Dulce, Casa Jaime), Carmem Olímpia (Zé Povinho, Jockey Clube), Zilda Sepúlveda (Pão da tarde, Maxixe e Ele), Nanci Pamplona (Ela), João Padilha (Malaquias), José Domingos (Alexandre e Candoca), Hercílio Costa (Dramalhão), Alberto W. Menezes (Padeiro), Paulo Padilha (Mr. Pickles), Francisco Padilha (Cazuzinha).

TÉCNICA: Gérson Faria (cenários), Silva Novo (músicas), Carlos Câmara (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O²

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 1926.

Grêmio Dramático Familiar

CASAMENTO DA PERALDIANA, O³

Teatro José de Alencar, 8 de agosto de 1936.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Eurico Pinto, Inácio Ratts e outros.

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁴

Teatro São José, 13 de março de 1937.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Eurico Pinto e outros.

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁵

Majestic Palace, 27 de maio de 1938.

Grêmio Dramático Familiar

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁶

Centro Artístico Cearense, 12 de março de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts, Aldery Pereira, Ivone Viana, José Ribeiro, Clóvis Matias, Abel Teixeira, Isaura Vieira, J. Walter, I. Curvelo, J. Cabral.

TÉCNICA: Afonso Bruno (Coreografia), J. Cabral (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁷

Teatro São José, 28 de março de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts, Aldery Pereira, Ivone Viana, José Ribeiro, Clóvis Matias, Abel Teixeira, Isaura Vieira, J. Walter, I. Curvelo, J. Cabral.

TÉCNICA: Afonso Bruno (coreografia), J. Cabral (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁸

Teatro José de Alencar, 12 de maio de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts, Aldery Pereira, Ivone Viana, José Ribeiro, Clóvis Matias, Abel Teixeira, Isaura Vieira, J. Walter, I. Curvelo, J. Cabral.

TÉCNICA: Afonso Bruno (Coreografia), J Cabral (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O⁹

Centro Artístico Cearense, 4 de fevereiro de 1944.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts (Peraldiana), J Cabral (Puxavante), Abel Teixeira (Elisiário), Ivone Viana (Flor), José Ribeiro (Malaquias), Isaura Vieira (Rosa), Olivio Caminha (Candoquinha), José Walter (Dramalhão), I. Curvelo (Comédia), Wilson Cunha, Hosana Colares, Mozart Cabral.

TÉCNICA: Afonso Bruno (Cenário)

CASAMENTO DA PERALDIANA, O¹⁰

Teatro São José, 2 de dezembro de 1944.

Teatro-Escola de Fortaleza

CASAMENTO DA PERALDIANA, O¹¹

Centro Artístico Cearense, 9 de março de 1944.

Conjunto Teatral Cearense

CASAMENTO DA PERALDIANA, O¹²

Teatro José de Alencar, 21 de abril de 1966.

Comédia Cearense

ELENCO: Haroldo Serra (Peraldiana), Hiramisa Serra, Jório Nerthal, Túlio Ciarlini, Matos Dourado (Cel. Puxavante), Tereza Bithencourt, Hugo Bianchi, Regina Jaborandy, Roberto César, Lourdes Martins, Jomar Farias, Rinauro Moreira, Ayla Maria, Leda Maria, Salete Dias, Ernesto Escudeiro, Feijó Benevides, Cláudio Pamplona, Paulo Stefenson, Rufino Gomes de Matos, José Cassiano, Hélio Brasil
Corpo de Baile: Jacaúna, Fernandes, Derossy, Lázaro, Léa, Lizete, Maria José, Lucy.

TÉCNICA: Flávio Phebo (cenário e figurinos), Hélder Ramos (cenotécnico), Lamartine (iluminação), Inácio Ratts (assistente de direção), Hugo Bianchi (coreografia), Cleóbulo Maia (orquestra), Orlando Leite (arranjos), Haroldo Serra (produção), B de Paiva (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O¹³

Passeio Público, 29 de junho de 1974.

Teatro São José, 19 de março de 1975.

Grupo Conversa Teatralizada

ELENCO: Clóvis Matias, José Majestic, Ricardo Guilherme, Cecy Campos, Pedro Cadeira.

TÉCNICA: Cleóbulo Maia (regência Banda de Música da Prefeitura de Fortaleza), Ricardo Guilherme (direção).

CASAMENTO DA PERALDIANA, O ¹⁴

Teatro Arena Aldeota, 3 de agosto de 2006.

Comédia Cearense

ELENCO: Lúcio Leon (Puxavante) Ricardo Guilherme (Peraldiana) e outros.

TÉCNICA: Haroldo Sera (direção).

ZÉ FIDÉLIS ¹

Sede do Grêmio, 29 de fevereiro de 1920.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Augusto Guabiraba (Major Carapega), Basília Façanha (Branca), Beatriz Façanha (Violeta), Zilda Sepúlveda (Chiquitinha), Eurico Pinto (Zé Fidélis), Joaquim Santos (Gogó), Raimundinha Façanha (Isabel), Maria de Lourdes (Dolores), João Vieira (Maçarico e cabo), Edgard Torres (Catolé), Rodolphiano de Carvalho (Mané Pebá), Alberto Menezes (um cigano).

TÉCNICA: Silva Novo e Diva Câmara (músicas), Carlos Câmara (direção).

ZÉ FIDÉLIS ²

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 1922.

Grêmio Dramático Familiar

ZÉ FIDÉLIS ³

Teatro José de Alencar, 10 de julho de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts, Fernando Silveira, Ivone Viana, Gasparina Germano, Barbosa Primo, J Cabral, Adelaide Lima, Franci Curvelo.

TÉCNICA: Edgar Nunes (orquestra), Abel Teixeira (direção).

CALÚ, O ¹

Sede do Grêmio, 11 de dezembro de 1920.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Augusto Guabiraba (Cel. Montezuma), Maria de Lourdes Germano (Flora, A Política, 2ª Melindrosa), Joaquim Santos (Dr. Manduca Badaró, Almofadinha, Bastião), Beatriz Façanha (Josefa, A Moda, 1ª Melindrosa), Zilda Sepúlveda (Ninita, Torquinho, Futebol), Basília Façanha (Maricota), Eurico Pinto (Calú), Inácio Ratts (Chico), Raimundinha Façanha (Norata), Odete Vieira (Viúva), Edilberto Façanha (Zé Mingote, Bem-te-vi), Olímpio Bezerra (Galdino), José Domingos (Pedro Regalado), Rodolphiano de Carvalho (Florindo Matias), José Pimenta (Cabo Quelemente).

TÉCNICA: Silva Novo e Diva Câmara (músicas), Carlos Câmara (direção).

CALÚ, O²

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 1922.

Grêmio Dramático Familiar

CALÚ, O³

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 1926.

Grêmio Dramático Familiar

CALÚ, O⁴

Teatro José de Alencar, 8 de agosto de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

CALÚ, O⁵

Centro Artístico Cearense, 3 de março de 1944.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts, Abel Teixeira, José Ribeiro e outros.

TÉCNICA: Silva Novo, Diva Câmara (músicas), J. Cabral (direção).

CALÚ, O⁶

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 11 de junho de 1944.

Grêmio Dramático Carlos Câmara

OBS.: Espetáculo de fundação do grupo.

CALÚ, O⁷

Teatro Móvel, 30 de novembro de 1979, depois em 1980, 1981.

Comédia Cearense

ELENCO: Francisco Arruda, Nairo Gómez, Arnaldo Matos, Deugiolino Lucas, Lourdinha Martins, Antonieta Noronha, Zulene Martins, B. de Paiva, Walden Luiz, Cláudia, Sônia, Regina Queiroz, Jota Arraes, Trepinha, Haroldo Serra.

TÉCNICA: Luiz Assunção e Francisco Arruda (músicas), Sandoval (figurinos), Hiramisa Serra (adereços), José Maria e José Arteiro (instrumentistas), Nirez (slides), Descartes (ambientação), Haroldo Serra (direção).

ALVORADA¹

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 20 de agosto de 1921.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Augusto Guabiraba (Cel. Serapião), J. Nascimento (Cap. Coriolano), Joaquim Santos (Ponciano), Eurico Pinto (Bernardo), José Domingos (Canuto), Rodolphiano Carvalho (Anacleto), José Pimenta (Maneco), Alberto Menezes (Zorobabel), Inácio Ratts (Gitirana), Alzira Peixoto (Anastácia), Djanira Coelho (Biloca), Aury Moura (Serafina), Zeny Valle (Balbina).

TÉCNICA: Silva Novo (orquestra), Mozart Donizetti (músicas), Gérson Farias (cenários), Carlos Câmara (direção).

ALVORADA²

Sede do Grêmio Dramático Familiar, 14 de julho de 1928.
Grêmio Dramático Familiar.

ALVORADA³

Majestic Palace, 2 de maio de 1938
Grêmio Dramático Familiar

ALVORADA⁴

Centro Artístico Cearense, 26 de março de 1943.
Teatro José de Alencar, 7 de agosto de 1943.
Conjunto Teatral Cearense
ELENCO: Franci Curvelo, J. Oliveira, Ivone Viana, Inácio Ratts, Raimundo Luiz, Adelaide Lima, José Ribeiro, Olívio Cunha.
TÉCNICA: J. Cabral (direção).

ALVORADA⁵

Centro Artístico Cearense, 6 de maio de 1944.
Conjunto Teatral Cearense
ELENCO: José de Oliveira, Aluísio Rocha, Inácio Ratts, José Ribeiro, J Cabral.
TÉCNICA: J. Cabral (direção).

ALVORADA⁶

Teatro da Piedade, 26 de setembro de 1954.
Conjunto Teatral Cearense.
TÉCNICA: J. Cabral (direção).

ALVORADA⁷

Patronato São João do Tauape, 27 de julho de 1958.
Conjunto Teatral Cearense
ELENCO: J. Cabral, Lucila Ferreira, Charlene Girão, Lucimar Ferreira, Raimundo Luiz, Jová Bezerra, Nilda Borges, Ademir Viana e outros.
TÉCNICA: J. Cabral (direção).

ALVORADA⁸

Teatro José de Alencar, 25 de fevereiro de 1960.
Conjunto Teatral Cearense
ELENCO: J. Cabral, Lucilia Ferreira, Nilda Magno, Jeová Bezerra, Lucimar Ferreira, Sidrac Silva, Raimundo Luís, Nilda Borges, Francisco Arruda, Josino Silveira, Neno Salgueiro, Terezinha Câmara, Antônio Waterloo e Evando Silva.

TÉCNICA: J. Cabral (direção).

ALVORADA⁹

Teatro Móvel, 14 de junho de 1974.

Comédia Cearense

ELENCO: Marcus Miranda, Hiramisa Serra, Ricardo Guilherme, Carlos Karrah, Walden Luiz, Beth Cardoso, Arlindo Araújo, Antonieta Noronha, Odenísio Holanda, Erotilde Honório, Roberto Celso.

TÉCNICA: Walden Luiz (figurinos), Haroldo Júnior (iluminação), Clóvis Matias (consultor musical), Luiz Assunção (piano), Haroldo Serra (ambientação e direção).

ALVORADA¹⁰

Arena Aldeota, 9 de agosto de 1997.

Comédia Cearense

ELENCO: Itauna Ciribelli, Walden Luiz, Odair Prado, Hiramisa Serra, Haroldo Serra, Eveline Soares, Alex Allan, Hiroldo Serra, Irish Salvador, Poliana Morais, Marcos Araújo.

TÉCNICA: Haroldo Neto (iluminação e sonoplastia), Carlinhos Crisóstomo (direção musical), Hiramisa Serra (figurinos), Silva Novo (músicas), Haroldo Serra (ambientação e direção) Apoio Artístico: José Renato, Murilo Alvarenga, Renato Scripillite.

PIRATAS, OS¹

Sede do Grêmio, 12 de maio de 1923.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Augusto Guabiraba (Cel. Marcolino), Joaquim Santos (Garibaldi), Eurico Pinto (Bendito), Pierre Freire (Mister John), Alzira Peixoto (Albertina), Zeny Vale (Xandoca), Francisca Dolores (Catarina), Edgard Torres (Gonçalo), Inácio Ratts (Nicolau), J. Simões (Políbio), Francisco Guabiraba (Mirabeau).

TÉCNICA: Silva Novo e Atháide Cavalcante (músicas), Gérson Faria (cenário), Carlos Câmara (direção).

PIRATAS, OS²

Teatro José de Alencar, 23 de maio de 1936.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Eurico Pinto, Inácio Ratts e outros.

TÉCNICA: Carlos Câmara (direção).

PIRATAS, OS³

Centro Artístico Cearense, 6 de outubro de 1937.

Grêmio Dramático Familiar.

ELENCO: Laura Santos, Audei Pereira, Mundinha Viana, J. Cabral.

PECADOS DA MOCIDADE¹

Sede do Grêmio, 14 de julho de 1926.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: J. Nascimento (Hipólito Guedes), Nenen Paixão (Magnólia), Dalila Chacon (Açucena), Alice Silva (Esmeralda), Eurico Pinto (Baltazar), Francisco Guabiraba (Jacinto Rego), Joaquim Santos (Lírio Guedes), Maria Alice Góes (Graziela), Aristófares Costa (Dr. Camilo), João Padilha (Geropiga), Inácio Ratts (Coruja), João Simões (Carrapato e Fulustrica) e J. Simões (Policarpo).

TÉCNICA: Silva Novo (músicas) e Carlos Câmara (direção).

PECADOS DA MOCIDADE²

Grêmio Dramático Familiar, 1927.

Grêmio Dramático Familiar

PECADOS DA MOCIDADE³

Grêmio Dramático Familiar, 3 de fevereiro de 1928.

Grêmio Dramático Familiar

PECADOS DA MOCIDADE⁴

Teatro José de Alencar, 4 de junho de 1936.

Grêmio Dramático Familiar

PECADOS DA MOCIDADE⁵

Teatro José de Alencar, 26 junho e 19 de julho de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

TÉCNICA: J. Cabral (direção).

PARAÍSO, O¹

Sede do Grêmio, 14 de julho de 1929.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: João Vieira (Coqueluche), Inácio Ratts (Dois de Paus), Gasparina Germano (Solidade), Mundinha Viana (Conceição), Joaquim Santos (Conde), Abel Teixeira (Zé Esfolia), Celeste Soares (Cecy), Eurico Pinto (Gustavo), Maria de Lourdes Germano (Regina).

TÉCNICA: Gérson Faria (cenário), Silva Novo (músicas), Carlos Câmara (direção).

PARAÍSO, O²

Grêmio Dramático Familiar, 14 de julho de 1935.

Grêmio Dramático Familiar

PARAÍSO, O³

Teatro José de Alencar, 4 de julho de 1936.

Grêmio Dramático Familiar

PARAÍSO, O⁴

Teatro Santa Maria, 17 de janeiro de 1937.

ELENCO: J. Monteiro, M. Viana, M. Curinga, Antônio Viana, M. Pereira, Alderi Pereira.

PARAÍSO, O⁵

Centro Artístico Cearense, 9 de abril de 1943.

Conjunto Teatral Cearense

ELENCO: Inácio Ratts

TÉCNICA: J. Cabral (direção).

PARAÍSO, O⁶

Teatro São José, 9 de fevereiro de 1946.

Conjunto Jandaia.

CORISCOS, OS¹

Cineteatro Fênix, 12 de setembro de 1931.

Grêmio Dramático Familiar

ELENCO: Abel Teixeira (Felizardo) Joaquim Santos (Braz), Eurico Pinto (Burrromeu), Altair Lima (Odete), Maria de Lourdes Germano (Stela), Eliseu Falcão (Maurício), Gasparina Germano (Walquiria), João Vieira (Ulisses), Inácio Ratts (Vituca), J. Simões (Nazário), Alda Soares (Palmira), Pierre Freire (Saturnino).

TÉCNICA; Silva Novo (músicas), Carlos Câmara (direção).

CORISCOS, OS²

Centro Artístico Cearense, 24 de novembro de 1937.

Grêmio Dramático Familiar.

ANEXOS

Anexo A

Inquérito Literário⁴⁴⁴

INQUÉRITO LITERÁRIO – Entre os modernos e consagrados escritores cearenses. *O Nordeste* entrevista o teatrólogo Carlos Câmara. Interessante palestra sobre a arte teatral.

À semelhança das muitas “enquetes” literárias, que nos grandes centros intelectuais organizam os jornalistas, para saberem e divulgarem ao público, sempre curioso, o *modus vivendi et faciendi* dos grandes artistas, *O Nordeste* inicia hoje uma série de reportagens entre os modernos escritores cearenses, a fim de conhecer-lhes o pensamento sobre certos problemas e sobre as atuais escolas de arte.

Para começar esta seção, procuramos, em primeiro lugar, o conhecido teatrólogo patricio Carlos Câmara, que o nosso público conhece e admira, aplaudindo-lhe as magníficas revistas, a fim de que respondesse às nossas curiosas bisbilhotices jornalísticas, justamente por estar sendo ensaiada agora uma nova revista de sua lavra.⁴⁴⁵

Carlos Câmara é um esforçado escritor de teatro, já tendo meia dúzia de apreciadas “vaudevilles” com mais de 30 encenações cada uma: *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana*, *Zé Fidélis*, *O Calú*, *Alvorada* e, por último, *Os Piratas*.

Encontramo-lo, terça-feira, à tarde, na Escola de Aprendizes Artífices⁴⁴⁶ de que é esforçado diretor.

Ao nos avistar, correu-nos ao encontro, delicadamente, fazendo-nos sentar, sempre alegre e penhorante, com as suas maneiras distintas.

O gabinete do escritor é modesto e sombrio. Em frente à sua banca, cheia de papéis e livros espalhados, rasga-se uma janela que abre para os lados das praias do mar, mostrando-nos o céu azul, cortado de nuvens, e o trabalho insano dos estivadores, na labuta diária...

Carlos Câmara é um *gentleman* perfeito. Sua conversação animada lembra-nos os seus personagens irrequietos, no tablado do Grêmio Dramático Familiar. Delicado sempre, responde-nos às menores perguntas curiosas.

Principiando a nossa *interview*, entramos logo no assunto:

– “*O Nordeste*” mandou-nos para o ouvir em entrevista...

⁴⁴⁴ *O Nordeste*, 11 maio 1923. Sem indicação de quem foi o entrevistador.

⁴⁴⁵ *Os Piratas*, com estreia a 12 de maio no Grêmio Dramático Familiar.

⁴⁴⁶ Atual IFCE.

CARLOS CÂMARA – Pois não, eu estou sempre às ordens dos bons amigos e confrades.

– *Então, vai em ensaios uma sua nova peça de teatro?*

CARLOS CÂMARA – É verdade. Há cerca de vinte dias que a ensaiamos.

– *É do mesmo gênero das anteriores que são tão apreciadas pelo nosso público?*

CARLOS CÂMARA – É mais ou menos do gênero das cinco que a precederam.

– *Que título lhe deu?*

CARLOS CÂMARA – *Os Piratas*.

– *Por quê? É uma crítica aos nossos costumes?*

CARLOS CÂMARA – Dei-lhe este título por julgar tal epíteto adequado a algumas das principais figuras que atuam no desenrolar do entrecho, e que desenvolvem verdadeiras tramas, conhecidas entre nós como atos de piratagem, em matéria de conquistas amorosas.

– *Onde se desenvolve a ação dos três atos e quando teremos a primeira do Os piratas?*

CARLOS CÂMARA – A ação se desenvolve no porto das jangadas, nesta capital, tendo sido os lindos cenários executados por Gerson Faria, talentoso artista do pincel em nossa terra. Pode o meu jovem amigo anunciar a *première* para o próximo sábado, 12 do corrente.

– *Os personagens do novo vaudeville são reais? Ou são tipos criados pela imaginação?*

CARLOS CÂMARA – Em toda parte há desses tipos sociais, e em Fortaleza está se desenvolvendo extraordinariamente este *esport*, do qual existem verdadeiros profissionais, cuja indesejabilidade se faz preciso proclamar. São tipos representativos de *classes*, e resumem características observáveis em *specimens* diversos do mesmo gênero.

– *De suas peças anteriores, os tipos são imaginários?*

CARLOS CÂMARA – Só podem ser escritas peças regionais do gênero que até hoje adotei, quando baseadas em fatos e tipos como o Zé Fidélis, o Candoquinha, o Coronel Puxavante, a Peraldiana, e vários outros que foram, por assim dizer, copiados do natural.

– *De suas peças qual a que prefere?*

CARLOS CÂMARA – Dolorosa interrogação... Não lhe posso dizer, ao certo, qual de minhas peças prefiro. Dediquei a todas elas o mesmo esforço mental, e mesmo um pai não deve revelar a qual de suas filhas dá a preferência.

– *Luta com dificuldade para fazer interpretar pelos amadores do Grêmio Dramático os diversos papéis?*

CARLOS CÂMARA – Pouca ou nenhuma dificuldade tenho encontrado para fazer interpretar as minhas peças pelos inteligentes amadores que constituem o elenco do “Grêmio”, em sua maioria rapazes e moças de reconhecida propensão para a arte teatral. Além disso, procuro, meu caro, na distribuição dos papéis, aliar as personagens ao gênero e tendência de cada um.

– *Seus trabalhos teatrais são escritos aos poucos, vagarosamente? Quais as horas que prefere para trabalhar? Em que lugar? Quando escreve, auxilia-se de notas diárias, rabiscadas antes? Para imaginar as peças, serve-se de alguém para ensaios?*

CARLOS CÂMARA – São muitas perguntas a um tempo. Vamos por partes. Habituei-me, desde que trabalhei na imprensa, a escrever sempre de afogadilho e assim só escrevo para o teatro às pressas e quando o “Grêmio” tem absoluta necessidade de encenar uma nova peça. Quase sempre, antes de concluí-la, inicio os ensaios da parte já escrita. Não tenho preferência de horas, nem de lugar para rabiscar os meus trabalhos, dedicando-lhe as minhas poucas horas disponíveis e servindo-me para isso de apontamentos colhidos *au jour le jour*. Na idealização de determinadas cenas, faz-se mister muitas vezes experimentar-lhe o efeito, pondo a prova, ao mesmo passo, a capacidade das pessoas destinadas a sua interpretação,

– *Ainda pretende continuar a escrever para teatro? De todas as modalidades de criação qual a que prefere?*

CARLOS CÂMARA – Nunca tive veleidades literárias. Escrevi *A Bailarina*, a minha peça de estreia em 1919, despreocupadamente, sem prever o êxito que ela realmente obteve. A criação foi meramente fortuita. Fi-la a pedido de rapazes do “Grêmio”, em oito dias apenas, no auge da precipitação, e quando ainda convalescia

da terrível epidemia.⁴⁴⁷ Enquanto o “Grêmio” existir e tiver necessidade de novas peças, e não aparecer alguém que me substitua neste árduo mister, eu as irei rabiscando. Assim Deus me dê vida e saúde... O gênero de minha predileção é a alta comédia; mas esta, por mais bem arquitetada que seja, não logrará tão cedo, infelizmente, em parte alguma do Brasil, o elevado número de representações que as peças do gênero ligeiro hão conseguido. Não tentei até hoje esse gênero pelas razões acima expostas, e mesmo por não me julgar com as aptidões necessárias para tão altas cavalarias. Ademais, tenho para mim que os esforços que porventura envidasse e o desperdício que fizesse com a montagem de uma peça de gênero diferente, não alcançariam a devida compensação. Isso não deve ser tomado como ambição de conquistar glória barata, e sim o desejo de proporcionar diversão ao alcance de todas as inteligências e ao sabor do respeitável público.

– *Que acha do movimento teatral no Brasil? Teremos, em breve, um teatro verdadeiramente nacional?*

CARLOS CÂMARA – Como otimista que sou, julgo deveras promissor o movimento teatral no Brasil, que se enfronta para ter o seu teatro, verdadeiramente nacional. Quem poderá, porém, prefixar a época em que se veja transformada em realidade tão fagueira aspiração?

– *Qual o melhor escritor para teatro no Brasil, atualmente?*

CARLOS CÂMARA – Não sou autoridade para, dentre tantos escritores de que se orgulha contemporaneamente o Brasil teatral, dizer qual o melhor. O pior sei que sou eu... No entanto, permita-me externar aqui a admiração sem limites que nutro, de há muito, pela figura fulgurante e fidalga de Renato Viana, cuja ação em prol da nacionalidade do nosso teatro há sido uma cruzada titânica, digna dos mais acendrados encômios, e cujas peças podem rivalizar com os mais finos labores da intelectualidade teatral do mundo inteiro.

– *E dos mortos, qual o que mais admira?*

CARLOS CÂMARA – Arthur Azevedo é para mim o de maior vulto, por ter sido o mais fino observador dos homens e coisas do nosso país.

– *No Ceará existem outros escritores teatrais?*

⁴⁴⁷ Gripe espanhola ou “bailarina” que assolou o Brasil em 1918.

CARLOS CÂMARA – Existem no Ceará vários escritores de merecimento e vocações inconstantes. Pápi Júnior⁴⁴⁸, por exemplo, além de romancista de rija enfiadura que todos admiram e proclamam, é, inquestionavelmente, um profundo conhecedor da literatura e da técnica teatrais, tendo produzido peças como *O Corisco*, que fez época em nossa terra. Aauto Fernandes⁴⁴⁹ deu-nos *É no Duro...*, representada, no Teatro José de Alencar, e tem escrita uma outra, intitulada *O Inocente*. Vicente Gondim⁴⁵⁰ é autor de duas peças magníficas, e Carlos Severo⁴⁵¹ tem uma grande bagagem de peças do gênero burlesco, algumas das quais fizeram as delícias de nossa plateia. Além disso, temos Aristóteles Bezerra⁴⁵², autor da burleta *Cresça e Apareça*, representada com sucesso pelo Grêmio, e Waldemar de Queiroz, que, muito jovem ainda, escreveu revistas de costumes, levadas à cena há dois anos nesta capital, e Aníbal Mascarenhas⁴⁵³, autor da peça em um ato *Ninho de Beija-flor*, que será encenada brevemente.

– *O nosso meio é próprio para o teatro regional? Não acha que seja infenso para o teatro em geral, pois não temos um público educado e muito menos críticos de arte? Que acha do jornalismo: é um fator bom ou mau para o teatro?*

CARLOS CÂMARA – Quanto à predileção do nosso público pelo teatro regional, o melhor atestado é o acolhimento fervoroso e vivificante até hoje dispensado ao “Grêmio Dramático Familiar” que se vê cercado das mais animadoras simpatias. O nosso povo não é infenso ao teatro. Venham boas companhias à Fortaleza, com elementos de valor e repertório escolhido, e de certo lograrão o mesmo êxito alcançado pelas companhias Rentine, Lucília Perez⁴⁵⁴ e várias outras. Poucos críticos de arte, na verdadeira acepção do termo, têm aparecido na imprensa indígena. O jornalismo, aliás, há sido sempre, em toda parte e em todas as épocas, um dos fatores essenciais, e do mais elevado alcance, da vida teatral.

– *Ainda uma pergunta: o que nos diz relativamente à parte musical de sua nova peça?*

⁴⁴⁸ Pápi Júnior (1854-1934), romancista e autor das peças *O Corisco*, *A Maçã*, *Último Pecado*, *La Garçonne*, *No País da Troça*.

⁴⁴⁹ Aauto Fernandes (1899-?), jornalista, indianista, advogado, autor de *Sonhando e Sonhos que Passam*, *É no Duro*, todas apresentadas no Teatro José de Alencar.

⁴⁵⁰ Vicente Gondim, diretor do Grupo Sociedade Recreativa Dramática Arthur Azevedo (1914).

⁴⁵¹ Carlos Severo (1864-1926), pintor e músico, autor de burletas, entre elas *O Mestre Paulo*, *Hotel do Salvador*, *A Chegada do General*, encenadas no início do século.

⁴⁵² Aristóteles Bezerra (1895-1949), filho da romancista Francisca Clotilde.

⁴⁵³ Aníbal Mascarenhas (1866-1924), professor de grego do Liceu do Ceará, publicou livros sobre história do Brasil e colaborou no Almanaque do Ceará.

⁴⁵⁴ Dolores Rentini, atriz que extasiou o público cearense em 1911, com a opereta *Princesa dos Dólares*, apresentada no Teatro José de Alencar, em seguida, Rentini foi para Recife onde morreu de febre amarela. Lucília Perez, atriz que inaugurou o Teatro José de Alencar em 1910 com a peça *O Dote*, de Arthur Azevedo.

CARLOS CÂMARA – A música d’*Os piratas* em número de 18 (não inclui a canção de pescadores, acompanhada de violão) é de diversos autores. Parte é original e parte compilada. O ilustre maestro Silva Novo compôs para esta peça lindos números, que é de supor lograrem o esplêndido êxito de todas as suas produções já conhecidas. Além desses, temos também dois números originais do inteligente musicista Athayde Cavalcante, habilíssimo pianista, que ora se inicia como compositor.

Levantamo-nos. Demos por terminada a entrevista. O admirável escritor teatral acompanhou-nos até a porta. Despedimo-nos, agradecendo a delicadeza da “interview” e corremos a apanhar o bonde da Avenida Epitácio Pessoa, que passava na direção do centro da cidade.

Anexo B

O Teatro no Ceará⁴⁵⁵

Carlos Câmara

Quem poderá dizer de boa mente negar que do teatro, entendido pelo que ele tem de valoroso e puro, de grande e elevado, dimanam as maiores vantagens morais educativas?

É pelo teatro que revivem as tradições; que as gerações passadas vêm até nós com todas as suas grandiosas estruturas.

É no teatro que nós sentimos as impressões que as artes encerram nas suas várias modalidades, servindo de refletir aos usos e costumes, às paixões e aos vícios, e até à própria linguística, que ali se vai apurar e exhibir nas sucessivas normas de modificação através dos tempos.

A arte, sob os seus diferentes aspectos e com as suas múltiplas formas de cultura e estética, elabora uma catequese pacífica em favor do sentimento e do belo e, portanto, em favor do próprio indivíduo que se educa, que se modifica à feição daquilo que melhor lhe tenha sacudido nos nervos e vibrado a alma.

Encarado sob este ponto de vista, o teatro equivale a uma escola. Exercem ambos, no meio social, os mesmos salutareos efeitos, pois, se esta fala do espírito, aquela fala ao sentimento, e daí, força é convir: – o teatro é, inegavelmente, um instrumento prodigioso de civilização.

É pelo teatro que se conseguem afinar as paixões, que se purificam os costumes, que se rebatem os vícios e se cauterizam as chagas sociais.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Na nossa terra, há 17 anos passados, era de escassas produções o meio teatral.

⁴⁵⁵ *Gazeta de Notícias*, 10 julho. 1935.

Não havia aqui uma vida artística, um foco de espírito, de vivacidade, de cultura cênica – um centro, enfim, de convergência das vocações dramáticas, onde pudessem medrar viçosamente o talento e o espírito.

Fazia-se necessária a criação de um núcleo, onde se viessem congregar todos aqueles que se interessassem pela nacionalização do nosso teatro, no fito de elevar-lhe o nível moral e artístico.

Um punhado de batalhadores resolutos entendeu de dedicar todas as suas aferroadas energias e patrióticos esforços em prol desse generoso tentame – e foi, então, fundado o Grêmio Dramático Familiar – esse luzidio e destemeroso Grêmio, que é o exemplo vivo de quanto podem a força de vontade e a persistência ao serviço de uma bela causa.

É dos mais raros exemplos, até hoje, em nossa terra, da pertinácia e fortaleza de ânimo.

Nós, brasileiros, quando metemos ombros a empresas semelhantes, temos o desânimo fácil, e, aos primeiros embates, deixamo-nos invadir pela fadiga e pelo desalento.

No Ceará, todas as boas causas são recebidas com entusiasmo, mas esse entusiasmo, infelizmente, é de curta duração, e arrefece, quase sempre, em breves dias.

Isto, pesa-nos dizê-lo, é uma verdade inelutável, que não poderá sofrer contestação.

Afortunadamente, tal não aconteceu com relação ao GRÊMIO, que nessa peleja rude não se tornou, como tantas outras tentativas levadas a efeito entre nós, um mero ensaio, improdutivo e efêmero, mas uma formosa realidade.

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

Fundado a 14 de julho de 1918, para logo surgirem em seu trabalho, formando um conjunto simpático e harmonioso, extraordinárias vocações, vibrantes e risonhas esperanças, inteligências robustas, que alçando o voo, são hoje consumados artistas, que se têm sabido impor à estima e à admiração de todos aqueles que verdadeiramente se interessam pelo futuro do teatro em nossa pátria.

É de se espantar, realmente, a operosidade, o denodo, a firmeza de ânimo dos que se empenharam nessa labuta ingente e conseguiram transformar o GRÊMIO em campo aberto às cintilações do talento onde cada autor pode aparecer com a sua feição, a sua arte, livremente, no limite das ideias permitidas pela aceitação do decoro.

Não sabemos de outro Estado onde se trabalhe com maior amor e tão estranho denodo pela verdadeira emancipação e moralização do teatro brasileiro.

Em nenhuma outra parte do país, que nos conste, há esse nobilitante afã, essa pertinácia nas ideias e na ação, revelada por um pugilo de batalhadores extremos, abroquelados na confiança íntima que lhes advém do próprio merecimento.

É, porém, na admirável concretização de sentimentos que os irmana, na solidariedade moral que os abriga sob o mesmo pálio, que reside toda a sua extraordinária fortaleza para a persecução da porfiosa tarefa a que se abalançam em feliz hora.

A sua ação há sido profícua e pertinaz, e só espíritos superficiais poderão negar-lhe o seu real valor.

Aí estão para o atestar as simpatias e os loiros colhidos em sua luminosa trajetória – e que representam farta compensação às amarguras porventura experimentadas em horas de desalento.

E é este o único prêmio que esperam os que se entregam a essa labuta insana.

Com a encenação, em espetáculo de gala, da peça de costumes sertanejos “*O paraíso*”, o GRÊMIO comemora, no próximo domingo, o 17º aniversário de sua fundação.

Data caríssima essa no coração dos que se acham empenhados nessa cruzada homérica. Representa ela mais uma etapa de uma caminhada que vem sendo feita com honra e com brilho, vitoriosamente, através de todas as vicissitudes e de todas as dificuldades.

É natural o júbilo que vibra n’alma dos que vinculados pelos liames da mais afável camaradagem jornadeiam neste moirejar constante, congregados pelos mesmos ideais.

É mais um ano de lutas, de fadigas continuadas, de trabalho perseverante.

Lutas que fortificam o espírito, fadigas que identificam o pensamento, trabalho perseverante que mostra, com a maior eloquência, a harmonia de convicções e a soberania da vontade, que reinam entre os legionários da cruzada.

O que é preciso agora é não esmorecer no meio da jornada. Que não desfaleçam jamais no afã os que tão valentemente a vêm sustentando para a glória dessa mocidade florente, em cujas veias arde o sangue impetuoso e quente, altivo e nobre de uma raça forte.

Portfólio



1



2

Legenda das fotos:

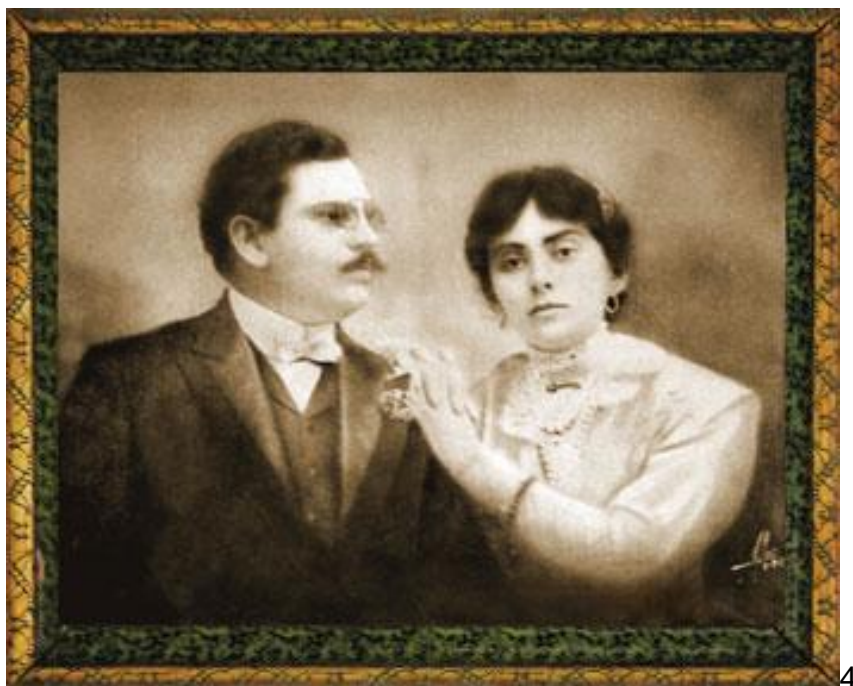
1 – Carlos Câmara, foto oficial.

2 – Câmara de corpo inteiro.



REUNIÃO DO GRÊMIO DRAMÁTICO FAMILIAR: Carlos Câmara (sentado, de óculos), Luiz Lima Filho (sentado, de paletó e gravata), Abel Teixeira (em pé, de paletó e gravata, atrás de Carlos Câmara) e Inácio Rats (de pé, no canto esquerdo da mesa).

3

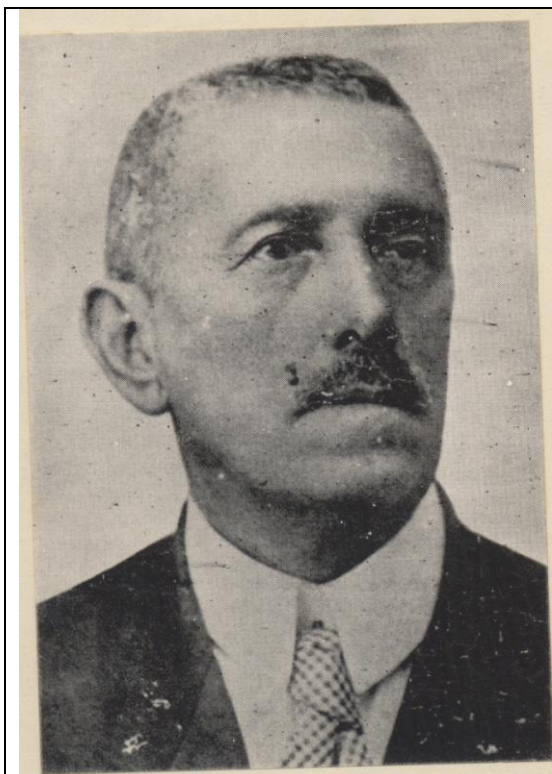


Legenda das fotos:

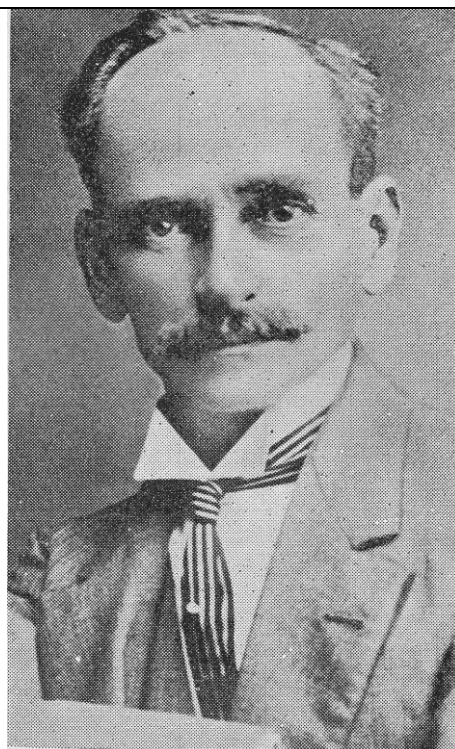
3 – Reunião do Grêmio.

4 – Câmara e Diva sua esposa.

--	--



5



6

Legenda das fotos:

5 – Carlos Severo.

6 – Pápi Júnior



7



8



9

Legenda das fotos:

7 – Augusto Guabiraba (ator do Grêmio)

8 – Eurico Pinto (Ator do Grêmio)

9 – Gracinha Padilha (atriz do Grêmio)



Legenda das fotos:

10 – José Domingos (ator do Grêmio).

11 – Gasparina Germano (atriz do Grêmio)

12 – José Cabral (ator do Grêmio).



13

13 Silvano Serra

Carlos Torres Camara

Missa Convite



Diva Pamplona Camara, Maria de Souza Camara e filhas, João Camara Filho e família, Sofocles Camara e família (ausentes), Pedro Façanha e família, Paulo Almeida e família, Alberico Moura e família, José Marques e família, José Pamplona e família, Ataíde Cavalcante e família, Maurício Gracho Cardoso e família (ausentes), João Correia de Souza e família, Justino Correia de Souza e família, Dalila Valente Pamplona e filhos, Maria Amelia Pamplona e filho, Georgina Pamplona e filhos, Sofia Pamplona e filhos, Lello Pamplona, Lauro Pamplona, Dezinha Sepulveda, agradecendo de coração, às pessoas que acompanharam os restos mortais do seu querido CARLOS, á ultima morada, convidam os parentes e amigos para assistirem ás Missas que, pelo seu eterno repouso, serão celebradas, sexta-feira, 17 do corrente, ás 7 horas, na Matriz do Patrocínio.

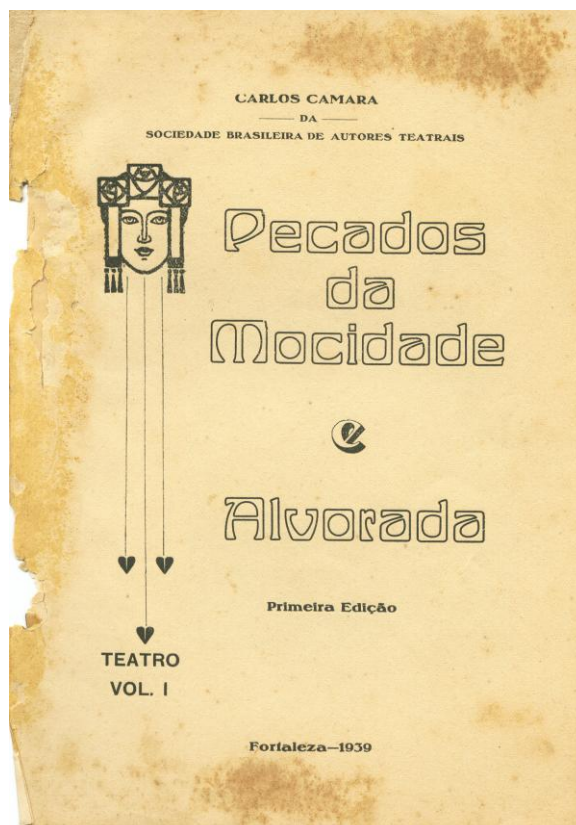
Por mais esse ato de caridade cristã, confessam-se agradecidos.

541

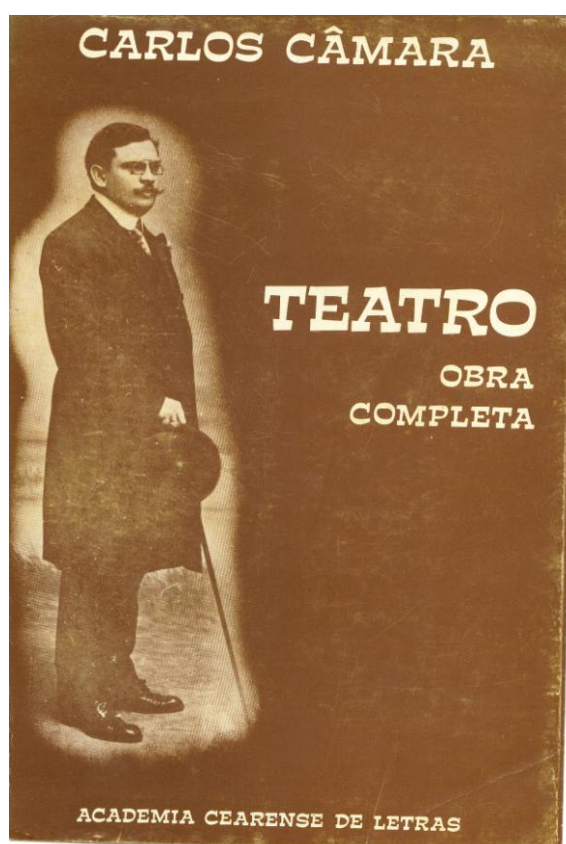
Vende-se... 14

Legenda das fotos:

14 – anuncia do falecimento de Câmara.



15



Legenda das fotos:

15 – Edição da Escola Técnica.

16 – Edição obra completa. Academia Cearense de Letras.



17



19



20

Legenda das fotos:

17 – Troféu Carlos Câmara.

19 – *A Bailarina*, pelo Grupo Balaio.

20 – *A Bailarina*, pelo Grupo Balaio.

**GRUPO BALAIO
20 ANOS**



apresenta

A Bailarina

de **Carlos Camâra**
músicas de **César Ferreira**
direção **Marcelo Costa**

COM
Ivany Gomes
Quixadá Cavalcante
Márcia Abreu
Castro Segundo
Cicero Medeiros
Jorge Ritchie
Deugiolino Lucas
participação especial
Ivanilde Rodrigues

TEATRO DO IBEU
Outubro/ Novembro 96
sábados e domingos 20 horas

APOIO CULTURAL:

DIÁRIO
DO NORDESTE
O seu jornal de todo dia.





21



22

Legenda das fotos:

21 - Teatro Carlos Câmara.

22 – Teatro Carlos Câmara.

