



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA E CULTURAS

EDILBERTO FLORÊNCIO DOS SANTOS

**ENTRE MELODRAMAS E COMÉDIAS LIGEIRAS:
VIDA TEATRAL, SOCIABILIDADE E COSTUMES EM SOBRAL-CE (1867-1927)**

FORTALEZA-CEARÁ

2018

EDILBERTO FLORÊNCIO DOS SANTOS

ENTRE MELODRAMAS E COMÉDIAS LIGEIRAS:
VIDA TEATRAL, SOCIABILIDADE E COSTUMES EM SOBRAL-CE (1867-1927)

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado Acadêmico em História e Culturas do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História e Culturas. Área de Concentração: História e Culturas

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio da Silva.

FORTALEZA-CEARÁ
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Santos, Edilberto Florêncio dos .

Entre melodramas e comédias ligeiras: Vida teatral, sociabilidade e costumes em sobral-ce (1867-1927) [recurso eletrônico] / Edilberto Florêncio dos Santos. - 2018 .

1 CD-ROM: il.; 4 1/2 pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 277 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm) .

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Fortaleza, 2018 .

Área de concentração: História e Culturas.

Orientação: Prof. Dr. Marco Aurélio da Silva..

1. Vida Teatral. 2. Sociabilidades. 3. Costumes. 4. Sobral. I. Título.

EDILBERTO FLORÊNCIO DOS SANTOS

ENTRE MELODRAMAS E COMÉDIAS LIGEIRAS:
VIDA TEATRAL, SOCIABILIDADE E COSTUMES EM SOBRAL-CE (1867-1927)

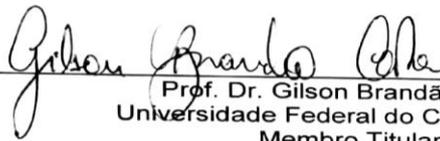
Dissertação submetida ao Programa de
Mestrado Acadêmico em História e Culturas
do Centro de Humanidades da Universidade
Estadual do Ceará, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
História e Culturas. Área de Concentração:
História e Culturas

Aprovada em: 23/03/2018.

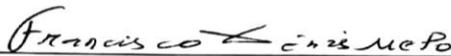
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva
Universidade Estadual do Ceará – UECE
Orientador



Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará – UFC
Membro Titular



Prof. Dr. Francisco Denis Melo
Universidade Estadual do Vale do Acaraú – UVA -
Membro Titular



Prof. Dr. Antonio de Pádua Santiago de Freitas
Universidade Estadual do Ceará – UECE
Membro Titular

À minha esposa Germana e aos nossos pequenos, Heitor e seu irmão que ainda está a caminho, pela inspiração e pelo amor partilhado.

A todos os artistas dos palcos, das ruas e da história, nestes tempos tão difíceis para a arte.

AGRADECIMENTOS

Nenhuma obra artística é produzida totalmente de forma individual, na mesma medida em que nenhuma produção científica se constrói isoladamente. Assim, a tarefa de agradecer é além de um imperativo, por reconhecer a importância de todos que colaboraram com este processo, uma alegria por poder externar a felicidade de ter podido contar com tantas pessoas durante as diversas etapas desta caminhada, quanto me senti mais do que nunca “um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior”.

Inicialmente, gostaria de agradecer à minha companheira e linda esposa, Germana, com quem compartilho a vida e o amor pela história e pelo teatro. Grato por muitas vezes acreditar em mim mais do que eu, e por ter suportado e compreendido (à sua maneira) todas as dificuldades e ausências decorrentes deste processo. Sem seu apoio e afeto nos momentos alegres e difíceis da pesquisa, esse trabalho não teria sido possível. Te amo!

Ao nosso menino Heitor, por todos os momentos em que o papai não pode estar com você tanto quando gostaria. Grato por muitas vezes em que me fez largar os livros e parar para brincar e ver o seu sorriso. Ao novo fruto, que bem nos últimos instantes deste trabalho, descobrimos estar presente no seio de nossa família, e que em breve virá alegrar nosso viver. À toda minha família, mãe, pai, irmã, cunhadas, sogra, sobrinhos, pela compreensão e auxílio durante este momento e diante das minhas ausências ao longo desse período.

À minha turma de mestrado, Alisson, Carol, Cristiano, Erica, Emanuella, Gleici João Marcos, Bruna, Levi, Luã, Ronald e Thiago. Minha imensa gratidão, por ter convivido e aprendido com vocês nesses tempos. Encontrar uma turma tão solidária e parceira dentro desse contexto de tantas rivalidades e vaidades, como é o ambiente acadêmico, foi uma grata surpresa. Certamente vocês fizeram esse processo todo ser mais leve. Aproveito para agradecer ao colega de turma, Levi Jucá, grande historiador de Pacoti, pelas conversas nos corredores do Mahis e nas viagens de ônibus até o terminal da Parangaba, pela troca de experiências e os toques sempre pertinentes sobre fontes históricas.

A Gleici Nobre, minha incrível procuradora, um ser humano fantástico e uma grande historiadora que tive oportunidade de conhecer e aprender nesses tempos. Meu agradecimento a você e sua família, em especial a Dona Edite e Seu Nobre, por me acolher em sua casa e poder aprender com vocês coisas mais importantes que o mestrado. Que Deus os abençoe.

Ao camarada historiador Dênis Melo, que desde a minha graduação tem acreditado e apoiado nessa empreitada de pesquisar a história do Teatro Sobralense. Meus agradecimentos por suas dicas sempre pertinentes, as conversas e ao seu “olhar de espanto” para a história desta cidade, que sempre nos inspira.

Ao colegiado do curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA, meus agradecimentos pela contribuição desde os primeiros momentos de minha caminhada no universo da história, além de todo apoio e estímulo durante o processo seletivo e dicas durante os primeiros momentos na vida de mestrando. Meu agradecimento especial aos colegas historiadores, Igor Moreira, Ítalo Bezerra e Juliana Linhares, pelos apoios e toques durante o processo de seleção do mestrado.

Aos colegas da Secretaria da Cultura de Sobral, pela compreensão e apoio durante a realização dessa etapa da minha vida profissional. Em especial, à equipe da Casa do Capitão-Mor, e a Neycikele Sotero com quem tive a oportunidade de crescer enquanto historiador e enquanto pessoa na lida diária com a história e o patrimônio naquela pequena grande casinha encravada no Centro Histórico de Sobral.

Ao historiador Tiago Rocha, ou “amigo Tiago” como o Heitor costuma falar, pela parceria que vinda dos tempos de graduação foi estendida agora no mestrado. Minha gratidão pela convivência e pelas trocas com um dos mais competentes (e ansiosos) historiadores da minha geração.

À atriz e historiadora Thaís Paz, pela satisfação de conhecer mais alguém que está dedicando sua pesquisa à história do Teatro no Ceará. Grato pelo auxílio e pelas conversas e trocas de figurinhas.

A todos os amigos e artistas do teatro sobralense, meu agradecimento pelo convívio tão fecundo à gestação dessa pesquisa. Em especial aos amigos da Cia Primeiro Ato.

Ao professor Marco Aurélio, pela atenção de sua orientação, sempre provocadora e buscando mais dessa pesquisa. Minha gratidão pela participação na condução desta pesquisa e pela compreensão com minha vida de “historiador proletário”.

Aos professores que compuseram a banca de defesa deste trabalho, ao já citado professor Dênis Melo, ao professor Pádua Santiago pelas colaborações desde a qualificação do trabalho, e o ator e professor sobralense Ghil Brandão, pela atenção e generosidade.

Ao Mestrado Acadêmico em História – Mahis da UECE, em especial aos professores com quem tive a oportunidade de aprender durante as disciplinas do programa. Minha gratidão pela aprendizagem e por apontarem novas portas e caminhos dentro da produção historiográfica.

À Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e à Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lagar Segall, de extrema importância para a realização desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão de bolsa, durante o segundo ano do mestrado, incentivo que auxiliou na etapa de finalização desta pesquisa.

“ . . . o teatro tem sido depositário das perplexidades históricas pela sensibilidade das palavras de grandes dramaturgos, pelos gestos e pela entonação da voz dos atores, que em seus trabalhos questionam formas de vida e confrontam ideias que aspiram à verdade absoluta.”

(Rosângela Patriota)

RESUMO

O presente trabalho busca discutir a vida teatral na cidade de Sobral-CE, pensando o teatro em sentido *lato*, ou seja, as práticas teatrais, os espaços e companhias dramáticas em sua relação com a sociedade, procurando abordá-lo de forma a entrever novas perspectivas de interpretação da cultura e da vida urbana local. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX a cidade de Sobral deu espaço à construção de pelos menos três casas de espetáculos, ilustrando os movimentos de uma sociedade que buscava se aproximar dos prazeres urbanos modernos, na qual a relação entre o teatro e a cidade nos direciona a pensar a aproximação entre vida teatral e o conceito de sociabilidade. Pois, mais que seu aspecto físico no tecido urbano, a presença das casas de espetáculos incide sobre as relações entre os sujeitos, justamente no que une personalidade e convívio em sociedade a partir da formação do comportamento coletivo dito civilizado. Além de uma função estética ou de fruição artística o teatro ocupa relevante lugar no processo de formação urbana, sendo ao mesmo tempo influenciado e influenciador da circulação de ideias, disseminação de usos e costumes, tendo as vertentes cênicas do melodrama e das comédias ligeiras corroborado com os processos de difusão de padrões de comportamento. Assim, buscamos pensar o fazer teatral enquanto *lócus* das representações que os sujeitos construíam sobre si e sobre o mundo, lugar aonde os homens iam para ver os espetáculos, mas também para verem-se e serem vistos integrados às regras da “boa vida social”, entendendo, a partir de autores como Simmel, Goffman e Berger, as relações entre teatro e sociedade, palco e plateia.

Palavras-chave: Vida Teatral. Sociabilidades. Costumes. Sobral.

ABSTRACT

The present work seeks to discuss the theatrical life in the city of Sobral-CE, thinking the theater in a broad sense, that is, theatrical practices, spaces and dramatic companies and their relationship with society, trying to approach it in order to glimpse new perspectives on the interpretation of culture and local urban life. Between the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, the city of Sobral gave way to the construction of at least three spectacle houses, illustrating the movements of a society that sought to approach modern urban pleasures, in which the relation between the theater and the city directs us to think the approximation between theatrical life and the concept of sociability. For, more than its physical appearance in the urban fabric, the presence of the spectacle houses focuses on the relations between the subjects, precisely in what unites personality and conviviality in society from the formation of the civilized collective behavior. In addition to an aesthetic function or artistic enjoyment, theater occupies a relevant place in the process of urban formation, being at the same time influenced and influential of the circulation of ideas, dissemination of customs and customs, with the scenic aspects of melodrama and light comedies corroborated with the processes of diffusion of patterns of behavior. Thus, we sought to think of theater as a locus of the representations that the subjects constructed about themselves and the world, where men went to see the spectacles, but also to see themselves and to be seen integrated to the rules of "good social life", I understand from the authors like Simmel, Goffman and Berger, the relations between theater and society, stage and audience.

Keywords: Theatrical Life. Sociability. Customs. Sobral.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Mapa do Centro Histórico de Sobral destacando theatros.....	34
Figura 2 –	Anúncio Espetáculo o Triunpho da Virtude.....	43
Figura 3 –	Fachada atual do imóvel onde funcionou o Theatro Apollo.....	46
Figura 4 –	Anúncio da estreia do Theatro União Sobralense	57
Figura 5 –	Theatro São João década de 1920.	58
Figura 6 –	Prédio da antiga residência do Senador Paula Pessoa, onde esteve sediado o Club dos Democratras	62
Figura 7 –	Detalhe da planta da Estrada de Ferro do Sobral.....	68
Figura 8 –	Anúncio do Espetáculo “Os Milagres da Virgem Aparecida” ...	109
Figura 9 –	Anúncio Espetáculo “O Primeiro Amor” pelo Recreio Dramático.....	150
Figura 10 –	Mapa da Estrada de Ferro de Sobral.	175
Figura 11 –	Matéria da coluna “Theatro”, sobre atores Edmundo Silva, R. Salvaterra e J. Moreira	180
Figura 12 –	Mapa Rota Teatral, litoral das regiões Norte e Nordeste	183
Figura 13 –	Matéria na coluna Theatro apresentação de Laura de Sades e James Betty no Éden-Cine.....	186

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	“UM TEATRO CONDIGNO DO ESTADO DE CIVILIZAÇÃO DESTA CIDADE”: VIDA TEATRAL E SOCIABILIDADE	24
2.1	“A QUESTÃO NÃO É DE GANHO MATERIAL, E SIM DE PROGRESSO MORAL”: O SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS CASAS DE ESPETÁCULOS SOBRALENSES.	28
2.2	O “LUGAR DE ONDE SE VÊ”: TEATRO, SOCIABILIDADES E COSTUMES. ...	66
2.3	“DIZER THEATRO É DIZER IMPRENSA”: A VIDA TEATRAL REPRESENTADA NAS PÁGINAS DOS PERIÓDICOS.....	86
3	“ERGUEI AS ARTES QUE LÁ VÃO NO PÓ”: COMPANHIAS DRAMÁTICAS E ESPETÁCULOS EM SOBRAL	116
3.1	“AS LEIS DA BOA CIVILIZAÇÃO”: O TEATRO E A DIFUSÃO DE VALORES MORAIS.	117
3.2	“INCANSÁVEIS AMADORES”: ATORES, ENSAIADORES E COMPANHIAS TEATRAIS SOBRALENSES.....	129
3.3	“OS ARTISTAS QUE EM TÃO BOA HORA NOS VISITAM”: ROTAS TEATRAIS E A CIRCULAÇÃO DE COMPANHIAS VISITANTES EM SOBRAL.....	166
4	“UMA ESCOLA DOS COSTUMES”: MELODRAMAS E COMÉDIAS LIGEIRAS COMO DIFUSORES DE BONS COSTUMES	188
4.1	“OS COMOVENTES E LACRIMEJANTES DRAMALHÕES”: O BOM EXEMPLO E A EXALTAÇÃO DOS VALORES MORAIS ATRAVÉS DOS MELODRAMAS.....	196
4.2	“VAMOS AO THEATRO PARA RIR”: COMÉDIAS LIGEIRAS, O “BAIXO CÔMICO” E A SÁTIRA DOS MAUS COSTUMES.	220
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
	REFERÊNCIAS	249
	ANEXOS	2257
	ANEXO A- LISTA DE FONTES.....	258
	ANEXO B – APRESENTAÇÕES TEATRAIS EM SOBRAL (1867-1927)	262
	ANEXO C – GLOSSÁRIO DE TERMOS E GÊNEROS TEATRAIS.....	274

1 INTRODUÇÃO

O Teatro e os jargões que envolvem seu processo criativo tem sido apropriado de diferentes formas na produção do discurso historiográfico. Os sujeitos históricos vez por outra são apresentados como *atores* ou *personagens*, inclusive podendo ser protagonistas, coadjuvantes ou figurantes dos enredos. O espaço onde transcorre a ação histórica é comumente dito *palco*, da mesma maneira o contexto sociocultural é designado *cenário*. Os fatos do passado, sejam eles recentes ou longínquos, são *cenas*. O historiador ao se debruçar sobre suas fontes e produzir História acredita estar a *dar luz* a fatos e momentos do passado. Assim, também, é comum falarmos em prologo, atos, bastidor, foco, pano de fundo, etc.

Desta forma, podemos inferir que a produção da História está imbricada com processos de teatralidade, ou seja, de construção de enredos, narrando estórias, fazendo rir, chorar, surpreender e refletir aqueles que têm contato com sua produção. Portanto, o diálogo entre História e Teatro tem se estruturado como um campo fecundo para construção de narrativas e de conhecimento sobre o passado/presente, entendendo como defende Tania Brandão, que ao escrever História do Teatro estamos empenhados em uma “empresa narrativa” (BRANDÃO, 2001, p. 201).

A construção desta pesquisa surge motivada por uma dupla paixão, a História e o Teatro. Enquanto ator formado em História, a reflexão histórica tem alimentado minhas experiências teatrais, na mesma medida em que o fazer teatral tem inquietado minha produção enquanto historiador. Nesse sentido, frequentar o Theatro São João na cidade de Sobral, edifício teatral inaugurado em 1880, seja como ator ou como público, sempre motivou uma série de reflexões histórico-teatrais. Duas delas acabaram ganhando destaque ao longo das minhas vivências com aquele espaço: que questões estariam imbricadas no processo de edificação daquela casa de espetáculo em uma cidade do interior do Ceará no último quartel do século XIX? E ainda, como ele pôde se manter erguido durante mais de um século de existência, em face das inúmeras mudanças que a cidade vivenciou?

Quanto à primeira pergunta, a historiografia sobralense é bastante profícua em seu intento de narrar um suposto passado áureo da cidade, no qual a arte aparece como elemento intrínseco a prosperidade material e intelectual alcançado no século XIX. Tal assertiva pode ser vista por meio das palavras do historiador sobralense padre João Mendes Lira, quando este afirma: “A vida artística de Sobral foi uma consequência natural do dinamismo que lhe imprimiu seus primeiros filhos, do seu intercâmbio comercial com

centros elevados, da formação religiosa que os primeiros padres deram à sua gente.” Ao que complementa: “o século XIX marcou época na vida artística sobralense. Viviam em Sobral homens idealistas cujo único objetivo era promover a cultura e arte” (LIRA, 1971, p. 10).

No que tange à segunda questão, uma resposta também se insinua no senso comum. O Theatro São João é patrimônio cearense desde o ano de 1983, fato pouco conhecido entre a população da cidade, e integra também a poligonal tombada como Patrimônio Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN em 1999. Assim, a preservação deste edifício teatral estaria duplamente garantida pelas leis de preservação patrimonial, a nível estadual e federal.

Contudo, retomando as palavras de Lira, aprendemos desde cedo que no campo da História não podemos falar em “consequência natural”, tampouco em “único objetivo” diante de qualquer ação humana. Assim, as contradições do processo de construção dessa casa de espetáculo pareciam escamoteadas em detrimento dos feitos de “alguns homens idealistas” responsáveis, segundo outro historiador local, o cônego Sadoc de Araújo por “construir uma obra cultural que projetasse a cidade” (2015, p. 115). Na mesma medida, refletindo sobre o processo de patrimonialização e de salvaguarda do “velho São João”, nada consta sobre sua conservação ao longo de um século de existência, no período anterior à legislação de proteção que recai sobre o edifício somente no último quartel do século XX.

Nesse sentido, extrapolando a historiografia local e buscando subvertê-la outras inquietações tomavam corpo: como contar a vida daquele teatro,¹ ou melhor, a vida da arte teatral na cidade de Sobral, já que além do São João, pelo menos outro edifício cênico aparecia na história sobralense, o Theatro Apollo, que neste ano de 2017 completaria 150 anos desde sua inauguração? Onde estariam os sujeitos da arte apresentada nessas casas de espetáculo? Quem teriam sido os artistas, atores, atrizes, ensaiadores, técnicos, músicos, a subir na ribalta desses espaços, que espetáculos teriam apresentado? Como a população que se fez plateia recebeu e percebeu essa produção artística? De que formas essa produção artística/teatral se enredou na construção da história e da cultura sobralense?

Mediante o silêncio reinante tanto da historiografia sobralense, como na produção sobre a história da arte teatral no estado do Ceará sobre estas questões, nosso primeiro passo foi reunir fontes que pudessem dar conta de tais problemas. Compreendendo, enquanto historiadores do teatro, as peculiaridades concernentes ao fazer teatral, onde suas fontes se compõem e se decompõem no ato mesmo de sua encenação, diante da plateia que

¹ Neste trabalho, a grafia do termo teatro com “th”, faz referência à forma como a palavra era escrita no período, servindo também para diferenciar o fazer artístico (teatro) do edifício teatral (theatro).

comungou com os artífices da cena o momento. De tal modo, como acessar a historicidade de uma manifestação artística que é tradicionalmente considerada efêmera, como o teatro? Como analisar e discutir a historicidade e as implicações de encenações levadas a público há mais de um século atrás?

Nessa perspectiva, sabemos com a historiadora Rosangela Patriota, que em detrimento ao senso comum, que atribui ao teatro um caráter de manifestação artística transitória, faz-se necessária a historicização das fontes teatrais. Para isso, entendendo que a cena não se perde no vazio, mas sim, se engendra em mecanismos do tempo e espaço, de modo que “a ‘cena’ adquire o estatuto de ‘acontecimento’”, devendo, portanto, ser problematizada pelo historiador, que diante de sua dispersão tem como tarefa “através dos documentos existentes, recompor a cena, colocando-a novamente diante dos olhos dos leitores” (PATRIOTA, 2004, p. 240-241).

Então, como recompor as diversas cenas da história do teatro em Sobral? Iniciamos o levantamento de fontes partindo das publicações consagradas no que concerne às abordagens históricas sobre o teatro na cidade, centradas quase que exclusivamente no enredo de construção do Theatro São João. Para isto, nos debruçamos sobre as obras *Cronologia Sobralense* do Cônego Francisco Sadoc de Araújo e *História de Sobral* de autoria de Dom José Tupinambá da Frota, primeiro bispo sobralense. As duas obras têm em comum o fato de terem sido escritas a partir de compilações de documentos, jornais e arquivos de época, nos permitindo vislumbrar o conteúdo das fontes mobilizadas por estes autores, algumas delas já não disponíveis à consulta direta no presente.

As obras foram abordadas dentro do trabalho a partir de dois aspectos. Primeiramente procurando percebê-las enquanto discurso oficial sobre a história do teatro sobralense, já que outras produções e pesquisas posteriores, a nível local e estadual, se pautam nas assertivas presentes nestas duas obras de referência. Em segundo, propondo o cotejamento destes conteúdos com outras categorias de fontes, como forma de confrontar os dados e perceber controvérsias e convergências entre dois segmentos de fontes.

Nesse sentido foram levantadas e transcritas fontes hemerográficas da cidade entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século seguinte, como os jornais *A Consciência*, *Sobralense*, *Gazeta do Sobral*, *A Cidade*, *O Nortista*, *Pátria*, *O Rebate*, *A Lucta* e *Correio da Semana*, entre outros. As fontes foram conseguidas a partir de pesquisas realizadas no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e nos arquivos do Projeto Porão da Memória da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Sobral, assim como no setor de microfilmagem da Biblioteca Menezes Pimentel em Fortaleza.

O trato com as fontes da imprensa local, nos apresentaram alguns aspectos até então desconhecidos ou desconsiderados pelos pesquisadores anteriores, haja vista o fato de muitas destas serem citadas na historiografia local. A inauguração do teatro em 1880, ainda sem o nome “São João”, título que só aparece nos jornais a partir do ano seguinte à inauguração. O distanciamento do escritor Domingos Olímpio do processo de construção do Teatro São João, embora tido como figura central da idealização e construção do edifício, como um dos líderes da União Sobralense, responsável pela execução da empreitada. A existência de um terceiro espaço cênico na cidade no começo do século XX, além do São João e do Apollo, o Theatrinho dos Democratas, totalmente eclipsado na história local. A recorrente crítica à ausência de vida teatral e cultural na cidade, evidenciada tanto pela escassez de atividades teatrais, como pela recorrente carência de público por ocasião das *récitas*, desconstruindo o discurso quanto à vivacidade da vida artístico-teatral sobralense, onde um “elenco de atores fazia delirar a plateia culta e amante da arte” (LIRA, 1971, p. 40).

Logo, novos atos e atores aparecem na cena local, concatenando novas problemáticas ou, como defende Brandão, viabilizando “a percepção das camadas de sentido que a obra teatral [...] pode conter, de sua concepção até a sua difusão” (2001, p. 214). Por meio desta tipologia de fonte nos foi possível tangenciar o cotidiano das apresentações na cidade, que grupos se apresentavam, se eram locais ou caravanas itinerantes, quais as peças e autores encenados, como os espetáculos eram recebidos pelo público mediante sua frequência às apresentações, quais as estratégias de divulgação dos grupos teatrais.

Nesse sentido, buscamos nos aproximar do que propõe o historiador Robert Pechman, ao defender a necessidade de “desmineralizar a cidade”, evitando assim, que os edifícios e monumentos em sua materialidade pétrea na urbe, se sobreponham aos sujeitos que construíram sua história cotidianamente, lhe reinventando e dando sentidos outros (PECHMAN, 2002, p. 154).

No nosso caso, tomamos a proposição de Pechman, como pressuposto na tarefa de ultrapassar o caráter arquitetônico das casas de espetáculos, tão latente na consagrada discussão sobre o processo de construção dos espaços cênicos, procurando os vestígios e fontes que nos ajudem a pensar a produção das práticas teatrais, e percebendo sua inserção e relação com a sociedade. Para isso, tomaremos como elemento estruturante para a articulação de tais questões, o conceito de “Vida teatral” desenvolvido pelo pesquisador Antonio Herculano Lopes.

Assim sendo, por vida teatral, o pesquisador compreende:

[...] a vivência dos habitantes da cidade com as atividades e as práticas desenvolvidas a partir do processo de produção e exibição de peças. As sociabilidades geradas a partir da atividade teatral, os usos diversificados dados ao prédio, [...] a vida das companhias e suas práticas [...] permitindo analisar melhor as conexões entre as instâncias estéticas, comerciais, políticas e dos usos e costumes da cidade (LOPES, 2012, p. 05).

Mais que elemento artístico, a perspectiva de trabalho com a vida teatral sobralense possibilitou lançar pequenos feixes de luz que nos permitiram pensar e escrever uma história do fazer teatral, ligado à circulação de pessoas, ideias, comportamentos e de uma produção estética por meio da arte dramática, forjando sociabilidades e participando da difusão de costumes entre a população local.

Assim, um outro conceito foi agregado para a problematização das atividades teatrais em Sobral, o de sociabilidades. De acordo com o sociólogo alemão Georg Simmel, as sociedades humanas são marcadas por um “impulso de socialização”, caracterizado “por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da formação de uma sociedade enquanto tal”. Tal impulso quando desvinculado da realidade da vida social e dos processos de socialização se apresenta “como valor e como felicidade” passando a constituir o que chamou de “sociabilidade” (SIMMEL, 1983). Igualmente, nas páginas dos jornais temos a percepção que a cidade tinha de si e dos seus habitantes, espelhada dentro do ato de ir ao teatro, tido como uma forma de divertimento e fruição, mas também como prática social civilizada, que educava os sujeitos e alargava o padrão de modernidade dos habitantes.

Com o intuito de ampliar o olhar sobre as encenações e espetáculos citados pelos jornais, fomos em busca das fontes que pudessem nos levar às obras dramáticas produzidas e/ou encenadas dentro do recorte pesquisado. Deste feito, chegamos a uma terceira tipologia de fontes a serem inter cruzadas dentro da urdidura da pesquisa, as fontes literárias ligadas à dramaturgia.

A partir dela foi possível perceber a predominância de dois gêneros dramáticos entre as *récitas* e turnês artísticas realizadas na ribalta das casas de espetáculos de Sobral na transição entre os séculos XIX e XX: o melodrama e as comédias de vertente ligeira. Entre os dois gêneros, além da proximidade por seu caráter eminentemente popular, alcançando ampla aceitação nos palcos nacionais dentro do período citado, a similitude quanto à difusão de padrões de boa conduta por meio de seus enredos.

Em um momento em que o teatro era divulgado e defendido enquanto “escola de costumes”, melodramas e comédias participaram dos processos de difusão de padrões de

comportamento. O primeiro gênero disseminando enredos emotivos onde lições morais conduzem ao final feliz dos bons e a condenação dos maus, fazendo assim com que posturas nocivas ao bom funcionamento da sociedade fossem apresentadas e condenadas, enquanto o segundo, através de sátiras condena as más posturas presentes em personagens com as quais o público estabelece distância, punindo seus desvios e erros por meio de um riso de exclusão.

A escolha do recorte temporal da pesquisa tem como balizas a constituição da primeira casa de espetáculos, o *Theatro Apollo Sobralense* no ano de 1867, e a apresentação da revista sobre o carnaval de 1927 encenada pelo *Grêmio Scenico Sobralense* naquele mesmo ano. A opção do Apollo como marco inicial se relaciona com o processo de formalização de um espaço dedicado às artes dramáticas na cidade, enquanto esforço que denota uma nova intencionalidade mediante a inserção do teatro na sociedade. Já a encenação da revista, escrita pelo jornalista sobralense Craveiro Filho, pelos amadores do *Grêmio Scenico*, pode ser compreendida como representação do limiar de um processo, em que o teatro da cidade irá passar por transformações, com a constituição de grupos ligados diretamente à Igreja Católica, como o Teatro Escola Sobralense, que atuará na cena local entre as décadas de 1950 e 1970, com um repertório mais ao gosto das comédias de costumes.

A delimitação temporal dialoga, do mesmo modo, com os gêneros cênicos destacados na pesquisa, tendo a presença em 1867 da representação da peça *O Triunfo da Virtude* de autoria de Manuel Leite Machado, com características melodramáticas conforme as fontes e o gosto da época, e no ano de 1927 a apresentação de uma revista de costumes local, sobre os acontecimentos da festa carnavalesca daquele ano, denotando a apropriação pelos amadores locais dos recursos dramáticos do gênero leve, como a sátira e a musicalidade popular.

A divisão dos capítulos da pesquisa foi pensada de modo a contemplar metaforicamente os elementos constituidores do fazer teatral, a saber: *o cenário*, ou seja, o ambiente onde se produz a cena, o *ator*, compreendendo o elenco artístico responsável pela encenação, e a *dramaturgia*, se referindo ao texto teatral que aponta os sentidos do enredo a ser encenado.

No primeiro capítulo, denominado “*Um Teatro condigno do estado de civilização desta cidade*”: *vida teatral e sociabilidade*, a discussão se direciona à cidade, refletindo como o fazer teatral se insere nesse espaço, dialogando com suas questões e o

transformando, entendendo a cidade pelo prisma certheuniano enquanto lugar praticado pelos usos dos sujeitos, mas também por seu imaginário.²

Deste modo, podemos associar este momento inicial do texto, a partir da metáfora cênica indicada, enquanto uma reflexão sobre o *cenário*, primeiro elemento com o qual o público tem contato ao descerrar das cortinas, e que traz consigo “a virtualidade da cena que aí vai se expressar” (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 218). O cenário permite ao público uma leitura prévia do que está por vir, leitura esta que pode vir a se firmar ao longo dos atos ou se mostrar equivocada, no entanto, sendo inquestionável a intervenção do cenário em todas as ações que irão acontecer a partir de então na caixa cênica.

Neste capítulo iremos abordar os processos de construção das primeiras casas de espetáculos de Sobral, apreendendo as questões envolvidas em seu surgimento, suas intenções e contradições, bem como os sujeitos envolvidos, tendo como ponto de reflexão a apropriação que a historiografia local fez destes espaços, e os pontos que as fontes hemerográficas apresentam. Conheceremos o Theatro Apollo surgido em 1867, a partir da adaptação de uma residência às funções teatrais por um grupo de amadores, tendo existido pelo menos até o início do século XX, segundo algumas fontes. A esta pequena casa de encenações, sucede o Theatro São João inaugurado em 1880, ainda com o nome da associação responsável por sua criação a União Sobralense, após um período de seca, entre os anos de 1877-1879. E por fim o Theatro dos Democratas aberto ao público no ano de 1913, mediante a construção de um palco dentro da sala de projeção do clube do Partido Democrata na cidade, em um momento em que o cinema ganhava cada vez mais espaço como divertimento da sociedade.

Ao nos debruçarmos sobre as fontes que remetem ao momento de construção destas casas de espetáculos, fica evidente que muito além da finalidade artística, a consolidação de espaços dedicados à realização de eventos cênicos, se aproximava das ideias de sociabilidade e civilização em voga naquele momento. Assim, o teatro enquanto *estabelecimento social* foi apropriado por setores que experimentavam uma mobilidade ascendente dentro do espaço urbanizado de Sobral, onde uma aristocracia rural se transmuta em burguesia comercial, e em profissionais liberais após algumas gerações, e que usam a vida teatral como artifício para “embelezar e iluminar com estilo social favorável as representações diárias do indivíduo” (GOFFMAN, 1985, p. 41). O que acabou ao longo do

² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 9º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
_____. O Imaginário da Cidade. In: *A Cultura no Plural*. 4º ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

tempo, sendo apropriado e transformado em uma tradição de intelectualidade e apreço às artes da população sobralense a partir da construção da historiografia oficial da cidade.

Ainda no primeiro capítulo, dedicamos espaço para refletir sobre a relação da vida teatral com a imprensa local, espaço onde o teatro era não somente divulgado, por meio de anúncios e reclames, mas também debatido e defendido, através de editorias e crônicas, sobre as encenações realizadas por amadores sobralenses e grupos visitantes. Nestes textos, denominados na pesquisa como *crônicas teatrais*, alguns sujeitos fazendo a vez de críticos, analisavam as cenas transcorridas sobre o palco, mas também a postura da população durante sua presença na plateia dos theatros, e a relação da sociedade local com a vida destes locais.

No segundo capítulo, intitulado “*Erguei as artes que lá vão no pó*”: *companhias dramáticas e espetáculos em Sobral*, nossa atenção se dirige aos sujeitos que participaram da consolidação da vida teatral sobralense. Esta unidade se dedica a discutir um outro elemento imprescindível ao fazer teatral, os *atores*, aqueles que sobem ao palco, e mediante o cenário ali disposto vão construir/apresentar um enredo, utilizando a potencialidade do que está posto em cena, o transformando por sua atividade. As ações, gestos, movimentos e falas destes sujeitos não são gratuitos, guardando intencionalidades e historicidades a serem discutidas, dialogando com o estado da arte dramática do período.

Nossa proposta foi deslocar o holofote historiográfico que até então lançou luz e deu protagonismo ao processo de construção das casas de espetáculos, para encontrar seus atores, sujeitos da história e da cultura deste momento. Assim, partindo de uma realidade composta que evidenciava apenas uma casa de espetáculos, o Theatro São João e um único grupo dramático, o Club Melpômene, de acordo com a historiografia sobralense, passamos a um universo mais polifônico com a inserção de outros espaços cênicos já citados, além da presença de outras “troupe de amadores”.

Compreendendo o recorte entre os anos de 1867 a 1927, podemos encontrar a experiência de grêmios e sociedades de amadores locais, algumas destas com uma existência breve como o *Grupo de Amadores Dramáticos* (1901) e o *Grêmio Scenico Sobralense* (1927). Outras, por outro lado, estabelecendo maior continuidade em seu fazer teatral, tendo seu surgimento e suas apresentações, embora descontínuas, sendo notícia dos jornais sobralenses ao transcurso de anos, como no caso do *Recreio Dramático*, que sobe à ribalta do São João para realizar mais de duas dezenas de representações entre os anos de 1899 e 1902.

O processo de levantamento e sistematização de fontes, possibilitou a aproximação de outros sujeitos, os “incansáveis amadores” como citam os jornais, partícipes das experiências teatrais sobralenses ausentes da história da cena teatral sobralense. Este é o caso, por exemplo, da estreita relação entre os músicos sobralenses e a cena dramática da cidade, com a presença de gerações de maestros membros de famílias de tradição musical participando como atores, compositores e empresários de grupos dramáticos, bem como do artista português radicado em Sobral, Henrique Maia, que chega na cidade junto a uma companhia mambembe, e que participa em diversas encenações locais, se tornando ensaiador de alguns grupos dramáticos sobralenses.

A presença do ator Maia apresenta a necessidade de discussão sobre a indelével influência que as diversas companhias dramáticas que passam pela cidade apresentando repertórios os mais diversos, exerceram sobre a cena local. Seja nas ocasiões em que os amadores sobralenses mantinham contato com a produção teatral de outros centros enquanto plateia, que assistia a estas representações, ou quando atuavam como coadjuvantes nas representações dadas por estas companhias.

Deste modo, discutiremos esta circulação cênica, entendendo a incidência destas turnês nas expressões que o fazer teatral assumiu na vida teatral de Sobral. Entendo que a passagem de grupos teatrais vindos do Pará, que passavam pelo Maranhão, Piauí, Ceará e Pernambuco, ensejam a consolidação de “rotas teatrais”, onde não somente a produção cênica circulava, estabelecendo um trajeto de trocas comerciais e simbólicas, e criando conexões culturais e sociais entre locais e culturas diversas (BALME, 2012, p. 213).

Na última parte do trabalho, sob o título *“Uma Escola dos Costumes”*: *Melodramas e Comédias ligeiras como difusores de bons costumes*, iremos nos deter sobre a *cena*, processo e resultado do trabalho do ator, produto estético que comporta sentidos histórico-sociais. Nesse sentido, tomaremos para análise a dramaturgia do período, a partir de um recorte que compreende as vertentes cênicas que predominaram na vida teatral deste momento da história da arte dramática: os melodramas e comédias ligeiras.

Amplamente populares entre as plateias na transição entre séculos, os gêneros acumulavam adeptos entre dramaturgos e companhias dramáticas por todos os palcos brasileiros, na mesma medida em que amargavam severas críticas por parte dos idealistas do teatro nacional, como Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, Quintino Bocaiuva, entre outros.

A indisposição dos críticos e a pecha de responsáveis pelo declínio do teatro nacional, ao qual se associava o teatro realista de influência francesa, fez com que tais

vertentes dramáticas fossem relegadas a segundo plano dentro da historiografia sobre o teatro durante séculos. Pois, como afirma o estudioso do melodrama Jean-Marie Thomasseau, “os métodos tradicionais da história teatral que se ocupam tão somente com o que se costuma chamar de obra-prima', [acabaram] deixando na sombra todas as outras produções” (THOMASSEAU, 2005, p. 10). Este foi o caso do melodrama, gênero que “durante mais de um século, mobilizou centenas de autores, produziu milhares de peças e provocou os maiores entusiasmos, não apenas no público popular, mas em todos os estratos da população” (*Idem*, p.11).

Assim, desde as primeiras encenações no Apollo Sobralense, o gênero melodramático já se fazia presente no repertório dos amadores sobralenses, sendo presença constante no repertório das companhias que visitavam a cidade. A predominância do melodrama pode ser observado muito embora as divergências quanto à nomeação das peças, podendo ser apresentadas nas fontes simplesmente como drama, como drama sacro, drama histórico e mesmo drama lírico. Mais do que uma convenção quanto ao enredo, o melodrama trouxe modificações à forma de representar, primando por uma ação dramática potente, com linguagem efusiva e a gestualidade grandiloquente, tendo como principal característica um duplo apelo junto ao público: o apelo visual, decorrente de seus elementos cênicos, e do apelo emocional, de seus enredos (BRAGA, 2005).

Desta feita, enquanto nos espetáculos melodramáticos o erro promove a comoção da plateia, que acompanha e sente todos os lances do enredo ansiando pelo final onde os erros serão reparados, nas comédias o desvio é motivo de riso. Mas, este ato de rir guarda outras significâncias e merece ser melhor analisado, posto que mais de que riso de contentamento ou de desfrute, ele se visa sobremaneira “corrigir os costumes rindo”.³

Portanto, enquanto melodramas enalteciam valores que se acreditam positivos para a sociedade, as comédias buscavam atingir este mesmo fim utilizando um outro expediente, a crítica dos maus costumes, por meio de um riso que atendia a uma função de correção e de “castigo” dos desvios sociais.

A diferença do ataque aos maus costumes que os gêneros do melodrama e da comédia aqui estudados travam, pode ser divisada através da intensidade que os defeitos combatidos se apresentam na cena. Portanto, como pondera Henri Bergson, para que o vício

³ "Corrige os costumes rindo" é a tradução da expressão tomada de empréstimo da divisa latina "Ridendo castigat mores", empregada frequentemente nos frontispícios dos jornais pilhéricos, para o lazer e carnavalescos do século XIX” (SILVA, 2000, p. 101).

se torne cômico, tendo em vista que intrinsecamente um erro não é por si motivo de riso, “é preciso que ele não me comova” (BERGSON, 1983, p. 67).

Tais gêneros foram apropriados pela produção dramática dos amadores locais, mas também pelas crônicas teatrais veiculadas na imprensa local, onde o conteúdo dos enredos era apresentado e debatido, mas também os recursos cênicos avaliados enquanto apropriados ou não à plateia sobralense, como os figurinos, as danças e ritmos das comédias ligeiras, que causavam desentendimento entre a imprensa católica e os jornais mundanos.

O cenário, os atores, a cena, só fazem sentido quando colocados diante do público, neste presente caso, você leitor. A exemplo do público teatral, o leitor não tem função passiva diante do apresentado, por isso esperamos que este trabalho possa dar a conhecer novos atos, cenas e personagens dessa história, permitindo reflexões sobre a relação entre história e teatro, integrando a vida teatral à história do fazer teatral brasileiro. Pensar a vida teatral como uma fonte para história, ou historicizar as manifestações teatrais, seus artífices, sua plateia e relação com a cidade, consiste na possibilidade de acessar os meandros que aproximam a arte e o meio social que a produziu, é entender que por meio de um movimento dialético, a sociedade produz arte, a arte possível a seu tempo e espaço, na medida em que esta mesma produz e reproduz a sociedade e as vivências dos sujeitos, artistas e público, que comungam de uma verdade metamorfoseada em sentido estético. De maneira que, com este trabalho, buscamos analisar como o teatro é capaz de oferecer novas perspectivas de interpretação⁴ da cultura e da sociedade.

⁴ Assim como aqui, ao longo do texto buscamos entender o termo *interpretar* em sentido amplo: podendo significar simultaneamente *explicar*, *elucidar* algo para outro, como também *compreender* para si, expressando igualmente o sentido de *traduzir* ou *dar significado*, como faz um artista ao interpretar uma música, um texto ou uma cena.

2 “UM TEATRO CONDIGNO DO ESTADO DE CIVILIZAÇÃO DESTA CIDADE”: VIDA TEATRAL E SOCIABILIDADE.

A verdadeira civilização não está no gás,
no vapor, ou nos centros giratórios de mesas.
Está na diminuição dos vestígios do pecado original.
Charles Baudelaire

Ao debruçarmo-nos sobre a produção histórica da cidade de Sobral é notório perceber que sua construção corresponde a alguns parâmetros que, ao longo de décadas, notadamente a partir da segunda metade do século XX, lançaram as bases das principais narrativas e vozes que contam seus enredos. A cultura é um destes rudimentos que decantados na produção escrita dos primeiros historiadores e memorialistas da cidade, ganha acentuado relevo dentro do processo no qual foi forjada a imagem de uma Sobral “distinta e real”.⁵ Entre os elementos da história da cultura sobralense, destaca-se certo apreço pelas letras e artes frutos da erudição e civilidade dos seus filhos, materializado nas edificações que compõem o perímetro tombado como patrimônio, no qual o Theatro São João emerge enquanto grande símbolo do legado cultural deixado pelos sobralenses de outrora. Sendo este edifício testemunho da vocação da cidade para o exercício e a fruição das artes, relacionada ao teatro, representada por esta centenária casa de espetáculos; a música, com a tradição de bandas musicais e destacados maestros, e a literatura, representada pelo romance *Luzia-Homem* de autoria de Domingos Olímpio.

Como ícone arquitetural que irrompe da verticalidade da cidade, o secular São João parece ter ao longo de sua existência provocado os historiadores locais a justificar à cidade sua presença na antiga Praça Menino Deus, e contar sua história às gerações que assim como o teatro presenciam a urbe se transformar, sendo ao mesmo tempo atores destas mudanças. De tal modo, cedo a produção historiográfica da cidade vai atribuir ao TSJ um papel de destaque na cultura e na sociedade sobralense, símbolo de um período de desenvolvimento econômico, onde o enriquecimento proveniente do binômio gado-algodão, em seu caráter eminentemente rural, termina por se escoar para o nascente centro urbano da

⁵ Alusão ao nome recebido por Sobral por ocasião de sua elevação a categoria de Vila no ano de 1773, sob o título de *Vila Distinta e Real de Sobral*.

Vila, e tem no comércio um vetor de transformações da cidade, dotando-a de equipamentos, prédios e monumentos que denotassem sua inserção entre as cidades civilizadas.

Dentro deste contexto o teatro – e nesse caso o “velho São João”, termina por concentrar em si toda a história das artes teatrais em Sobral, eclipsando outros espaços cênicos anteriores e posteriores à sua existência, e mesmo as experiências dramáticas desenvolvidas para além de suas paredes. Ocupando ainda um lugar central nos enredos sobre modernidade e civilidade relativos ao que se conjecturou chamar período áureo da história local, que tem entre seus marcos a construção de uma grande casa de espetáculos, respeitados os parâmetros do último quartel do século XIX, no interior do estado do Ceará.

Desta maneira, as casas de espetáculos da cidade aparecem nas tramas e enredos sobre a cidade, forjados através de processos de apropriação e seleção que mobilizaram os discursos e notícias veiculadas na imprensa local, enquanto elementos geradores e difusores da “boa civilização” em Sobral. Onde, por intermédio dos usos e apropriações feitas do espaço do teatro enquanto um lugar de sociabilidades, lócus das representações construídas pelas classes dominantes sobre si e sobre o mundo, homens e mulheres iam para ver os espetáculos, números artísticos e conferências eruditas, mas também para se verem e serem vistos por toda a sociedade.

Deste modo, este primeiro capítulo se desenvolve a partir da compreensão que pensar o teatro em Sobral é, como veremos, pensar o processo de formação das ideias de urbanidade e dos sentidos da cidade na vida social da população, por meio de sua relação com as práticas de sociabilidades. No período entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século seguinte a cidade de Sobral deu espaço à construção de pelos menos três casas de espetáculos: o Theatro Apollo Sobralense (1867), o Theatro São João (1880), e o Theatro Democratas (1913). Estes abrigavam em seu interior as ações no campo das artes, do divertimento e da oratória de parte da juventude sobralense, recebendo também a visita de companhias e grupos artísticos que passaram em diferentes momentos pela cidade.

Nesse sentido, no primeiro tópico intitulado “*A questão não é de ganho material, e sim de progresso moral*”: o surgimento das primeiras casas de espetáculos sobralenses buscaremos analisar as motivações e implicações relativas ao processo de construção destes theatros em uma cidade do interior cearense, na transição entre séculos, e no caso do Theatro São João em meio a um período de forte calamidade social e econômica gerada pela seca transcorrida entre os anos de 1877 e 1879. Para isso, procuramos perceber que fatores animavam as elites locais a se lançar na empreitada da construção de espaços de

divertimento público, levando em consideração que todos os espaços citados são decorrentes das ações de particulares organizados em agremiações e clubes. Refletindo, do mesmo modo, sobre o grau de importância e interesse que as práticas artísticas mobilizavam dentro da sociedade da época, entendendo de que formas a presença destas casas de espetáculos influenciavam as práticas culturais e as sociabilidades em Sobral.

A presença de casas de espetáculos evidencia a tentativa de apropriação das camadas abastadas da população de determinados padrões de civilização, dos quais a frequência ao teatro se configura em um divertimento social, condizente com os parâmetros de sociabilidade e de vida noturna, símbolos da modernidade e dos hábitos civilizados que se disseminavam entre as elites de então. De tal modo, no tópico denominado *O “lugar de onde se vê”*: *Teatro, Sociabilidades e Costumes* analisaremos o teatro como *lócus* das representações que os sujeitos construía para conviver em sociedade, lugar aonde a população ia para ver os espetáculos, mas também para ser vista associada às regras da “boa vida social”. Tais práticas exemplificam o exercício das sociabilidades nos espaços de convívio coletivo, onde devia-se prezar pelos “rituais” de acesso e regras de comportamento, em um processo através do qual o sujeito deveria educar os sentidos e moldar o trato com seus pares, tanto por meio dos modos de vestir e portar aprendidos nos manuais de civilidade, como pelas admoestações impressas nos jornais, buscando opor-se aos modos rudes associados ao retrogrado ambiente rural.

Sendo o teatro um elemento presente da vida social da população sobralense na transição entre os séculos XIX e XX, é nos jornais do período onde podemos entrever uma das principais frentes da tentativa da difusão e afirmação do fazer teatral entre os sobralenses letrados. Por mediação dos periódicos podemos problematizar as estratégias de divulgação e atração do público às apresentações e *récitas*. Assim, constantemente redatores e articulistas dão notícias nas folhas locais sobre companhias que chegavam à cidade ou sobre os ensaios dos amadores locais, comentam o teor das encenações ou fazem a crônica social da cidade que vai ao teatro, suas roupas, seus modos e preferências, permitindo-nos refletir sobre a inserção do fazer teatral na cidade, através do conceito de Vida Teatral.

O uso de fontes hemerográficas nos permite ensejar uma nova relação com o teatro na cidade, rompendo com a hegemonia da arquitetura e do prédio tombado do Teatro São João, buscando os enredos e cenas da história do Teatro Apollo e do Theatrinho dos Democratas, de modo a construir uma história não do teatro sobralense como feita até agora, mas sim, da Vida Teatral da cidade. Na qual, pessoas, ideias e comportamentos eram mobilizados por meio do fazer teatral, apontando um movimento dialógico entre palco e

plateia, mas que extrapola o espaço físico dos espaços cênicos e circula pela cidade, suas praças, ruas, residências, salões de clubes, agremiações artísticas, grupos religiosos, partidos políticos e redações de jornais.

Nesse sentido, no terceiro e último tópico intitulado “*Dizer teatro é dizer imprensa*”: *a vida teatral representada nas páginas dos periódicos* buscaremos discutir a estreita relação entre imprensa e teatro na configuração da vida teatral sobralense, expressa nas páginas dos periódicos locais. Tal relação fica latente pela constância com que redatores dão espaço para a inserção de informações sobre as companhias e peças que se apresentavam na cidade e na região por meio de reclames e notas de divulgação e louvor, por vezes exagerados, a alguns artistas, grupos e seus repertórios dramáticos.

Deste modo, é por meio dos jornais do período que podemos acessar as “crônicas teatrais”, nas quais, algumas vezes utilizando-se do subterfúgio da adoção de pseudônimos, algum entusiasta das artes ariscava-se na construção de comentários sobre as encenações. Quando não, um frequentador assíduo dos theatros, tecia uma espécie de crônica social sobre a vida e o comportamento da população da cidade tendo como mote a presença nas casas de espetáculos sobralenses.

Ao pensar metodologicamente as diversas conexões entre teatro e imprensa, nos foi possível explorar a relação entre estes dois segmentos, expressa por circunstâncias como as visitas estratégicas que as trupes recém-chegadas à cidade realizavam às redações dos jornais, noticiadas com entusiasmo pelos redatores dos periódicos. Estas linhas podiam simplesmente agradecer a distinção da vista e a gentileza das cortesias recebidas para ir aos espetáculos dos visitantes, até o constante apelo à “proteção” da plateia local aos artistas obsequiados, como forma de zelar pelo *status* de cidade civilizada, perpetuada ao longo do recorte pesquisado por meio do sonoro chavão editorial: “Sobralenses! Ao Theatro!”.

Portanto, mais que suas casas de espetáculos e, sobretudo, extrapolando seus limites, a cidade de Sobral esboçou uma instigante e, até agora pouco conhecida, vida teatral na transição entre séculos, quando diversas cenas e artífices movimentaram pessoas, ideias, gestos, comportamentos e palavras, proclamadas e escritas, constituindo assim um espaço de sociabilidade e de construção da história da cultura sobralense.

2.1 “A QUESTÃO NÃO É DE GANHO MATERIAL, E SIM DE PROGRESSO MORAL”: O SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS CASAS DE ESPETÁCULOS SOBRALENSES.

A cidade de Sobral localizada na zona noroeste do Ceará desenvolveu-se na história do Estado como um polo econômico, político e cultural de destaque, com reconhecida influência regional, sobretudo no período de seu maior desenvolvimento econômico proveniente da estruturação do ramal da Estrada de Ferro ligando seu centro urbano ao Porto da cidade de Camocim no ano de 1882. O ramal ferroviário possibilitou o escoamento da produção local oriunda da força do capital agrário do criatório do gado e do posterior cultivo do algodão, viabilizando também a entrada de bens de consumo, como móveis, objetos domésticos, roupas, acessórios pessoais, tecidos, livros, etc. Vindos das principais capitais do país e do estrangeiro, tais itens movimentavam o comércio local, sendo o incipiente núcleo urbano de Sobral, um importante ponto de aglutinação das cidades em seu entorno, e entrepostos dos caminhos das boiadas que cortavam o sertão cearense.

Este período de apogeu econômico articula o processo de estruturação urbana que Sobral experimenta na transição entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século seguinte. Após a forte presença da agropecuária como vetor financeiro que ditou o destino do povoado da Caiçara – advindo da antiga fazenda de criar do mesmo nome, surgida ainda em meados do século XVIII – servindo de ponto de entroncamento das boiadas que seguindo os leitos dos rios cearenses tinham como destino as capitanias do Maranhão e de Pernambuco, Sobral passa por um momento de declínio das atividades de criação e da charqueada, devido às grandes secas que dizimaram o rebanho das fazendas da região. Tal processo termina assim por inverter o predomínio da área rural sobre o espaço citadino, que concentrava as atividades comerciais e de serviços em seu território, passando então, a ditar os passos do desenvolvimento econômico local, através de uma aristocracia pecuarista que se movimentava em direção à formação de uma burguesia comercial urbana.

Este momento foi consolidado sob a ideia de um “período áureo” afirmado ao longo dos tempos por meio de uma historiografia “que se consagra à invenção e à promoção das glórias da cidade” (DA COSTA, 2011, p. 08). Esta produção tem como principais expoentes, nomes como dos clérigos Monsenhor Fortunato Alves Linhares, Monsenhor Vicente Martins da Costa, Padre Francisco Sadoc de Araújo, Padre João Mendes Lira e de

memorialistas como o jornalista Lustosa da Costa.⁶ As produções destes sujeitos mantêm entre si algumas características comuns, das quais podemos destacar: a estreita afinidade com a Igreja Católica, vide a acentuada presença de membros do clero entre os baluartes dessa historiografia; o proeminente apreço pela produção de genealogias familiares; e a afirmação das “tradições” enobrecidas e intelectuais da cidade de Sobral, marcada pela insígnia da suposta fundação da Vila Real e Distinta de Sobral por “colonizadores com ares de nobreza” (MELO, 2013, p. 21).

Deste feito, segundo o historiador Francisco Dênis Melo, tal vertente historiográfica tem na transformação do antigo povoado da Caiçara à condição política de Vila, o marco de uma “tradição” gestada dentro da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL, instituição fundada no ano de 1943. Segundo Melo, ao longo de sua existência e atuação, os membros da ASEL:

[...] adotaram estratégias de construção e invenção de uma dada identidade letrada para a cidade de Sobral, ao mesmo tempo em que, na mesma perspectiva, construíram discursos que pontuavam a história da cidade como uma história distinta e exclusiva, capaz de garantir uma suposta tradição enobrecida advinda do passado do que teria sido a Vila Distinta e Real de Sobral (Op. Cit., p. 25).

A ereção da Vila no ano de 1773 é apresentada pelos historiadores locais como “Distinta” devido a seus colonizadores ditos predominantemente brancos e descendentes de portugueses, e “Real” posto decorrer de Ordem Régia do Governador de Pernambuco, à qual a Capitania do Ceará estava submissa neste período. Não obstante, alguns elementos concernentes à sua efetivação acabaram sendo escamoteados pelos intelectuais ligados ao projeto da ASEL, pois, como destaca Melo, o contato com o teor do citado édito de julho de 1776, responsável pela propalada transformação do povoado da Caiçara à condição política subsequente, permite perceber que o mesmo não preconizava distinguir as nascentes vilas das anteriores, mas sobretudo, punir “salteadores”, “bandos de malfeitores e ociosos” da Capitania. Assim, o documento provincial determina que “vadios e facinorosos, que vivião a vagabundear pela Capitania, se ajuntasse em povoações cíveis com mais de 50 fogos, repartindo-se entre elles com justa proporção as terras adjacentes” (STUDART, 1892, p. 254).

⁶ LINHARES, Monsenhor Fortunato Alves. *Notas históricas da cidade de Sobral. 1712- 1922*. Março/1945. MARTINS, Monsenhor Vicente. *Homens e Vultos de Sobral*. 2ª Edição. Fortaleza: Edições UFC/Stylus, 1989. ARAÚJO, Pe. Francisco Sadoc de. *Raízes portuguesas do Vale do Acaraú*. Sobral: Gráfica Editora Cearense, 1991. LIRA, João Mendes. *Nossa história*. Sobral, 1971. Edição do autor. COSTA, Lustosa da. *Clero, Nobreza e povo de Sobral*. Fortaleza: ABC, 1997.

Portanto, a constituição da Vila de Sobral se deu de forma menos harmônica e faustosa do que desejou narrar a historiografia tradicional. Tendo em seu germe inicial a presença de toda sorte de desqualificados e vagantes que foram inseridos pela força do documento régio em sua jurisdição, como forma de garantir a justiça, o controle e ajustamento destes sujeitos, sob a tutela da nascente Câmara e a vigilante atenção da Igreja Católica, fator bastante forte no processo de povoamento e colonização do território de Sobral.

Nessa trama, o fator cultural foi inserido, como já pontuado, enquanto elemento de distinção e de qualificação dos grupos hegemônicos que construíram estas narrativas, ressaltando a vinculação de seus artífices aos troncos de “boa linhagem” ligados a alguns destes primeiros colonizadores. Para isso, essas linhagens foram reconstituídas por meio dos estudos genealógicos que buscaram apresentar a relação entre estes primeiros povoadores e os representantes das famílias e sobrenomes “ilustres” que conduziram o poder político e econômico local, ditando os rumos da História da cidade, contada e decantada por meio desta historiografia. Estes seriam os grandes pioneiros e vanguardistas que legaram à cidade sua notoriedade no campo da cultura e da intelectualidade, a partir do grande desenvolvimento econômico que experimentaram na dita fase áurea da cidade.

Segundo o arquiteto Herbert Rocha, em seu trabalho sobre o desenvolvimento urbano de Sobral, durante este momento uma consolidada aristocracia que acumulou riquezas com as atividades ligadas à pecuária, começava a:

[...] afirmar seu poder na cidade, onde a troca de informações era muito mais direta. Assim, a “aristocracia pecuarista” *meio casca-grossa*, como definiu Raimundo Girão, foi se tornando burguesia comercial, tendo na cidade um fator importante no processo de transformação do gado em outros bens de consumo (ROCHA, 2003, p. 88).

Deste modo, o predomínio das atividades de cunho comercial se consolida como elemento de articulação do espaço urbano sobralense, dando uma nova dinâmica a este espaço. Ao longo da segunda metade do século XIX, Sobral movida pelo comércio e posteriormente pela industrialização proveniente do ciclo do algodão no estado, passa por um processo de transformações urbanas que busca lhe dar feições e equipamentos que denotem sua aproximação dos grandes centros de influência do período, como Recife e Rio de Janeiro a nível nacional, e Paris como decantado símbolo do desenvolvimento cultural e intelectual de então. Sendo deste período as primeiras tentativas de realizar melhoramentos urbanos e organizar a topografia de Sobral, mediante a encomenda realizada pela Câmara a

um dos membros da Imperial Comissão Científica que esteve na cidade, o uruguaio Raja Gabaglia, de um plano de urbanização da cidade durante o ano de 1860 (ARAÚJO, 2005, p. 189).

Durante este momento a cidade vê seu tecido urbano e as práticas sociais de seus sujeitos modificados por uma série de transformações que buscavam inserir Sobral entre as cidades tidas modernas. Assim podemos destacar sua primeira Tipografia (1860), o primeiro Jornal (*Tabira* em 1864), as primeiras casas de espetáculos (Theatro Apollo Sobralense em 1867 e Theatro São João em 1880), seu Telegrafo (1883), a iluminação pública a querosene (1893), a empresa de bondes, a *Ferro Carril Sobralense* (1894), o Jockey Club (1871), a Fábrica de Tecidos Ernesto Deocleciano (1887), a Biblioteca Pública e o Gabinete Literário (1877).

Assim, no rol dos elementos que participavam das transformações pelas quais passavam as feições urbanas desta cidade interiorana cravada no sertão semiárido cearense, estiveram a construção de casas de espetáculos destinadas a abrigar as atividades cênicas e divertimentos da população, como encenações teatrais, apresentações musicais, números de danças, atrações circenses, quadros de ilusionismo, conferências de oradores locais e visitantes, entre outras atividades que buscavam dotar o lugar e sua população dos deleites dos divertimentos sociais e da vida noturna que caracterizavam as cidades civilizadas.⁷

Nesse sentido, o processo de edificação de espaços destinados à exibição e realização de espetáculos, passa a ter um importante papel dentro das narrativas sobre a história local, simbolizadas pelo centenário edifício do Theatro São João, onde buscou-se “entrar pela porta da frente da civilização e dos bons costumes, ainda que essa reflexão estivesse sempre subentendida naquilo que era escrito e reiteradamente reforçado na Historiografia Oficial da Cidade de Sobral” (MELO, 2015, p. 24).

Isto fica bastante claro ao analisarmos a proposição feita por Elza Marinho Lustosa da Costa em seu livro “Sociabilidade e Cultura das Elites Sobralenses”, em que a partir de uma pesquisa dentro desta historiografia, a autora propõe uma associação entre a presença da arte teatral em Sobral e o processo de formação das ideias de urbanidade e dos sentidos de cidade na vida social da população. Pois, segundo da Costa:

⁷ Sobre o processo de assimilação das ideias de divertimento social e vida noturna em cidades interioranas ver: ARANHA, Gervácio Batista. Da vida pública noturna nas cidades do Norte brasileiro: recepção ao teatro e ao cinema na passagem do século XIX para o século XX. In: *Ariús*, Campina Grande, v. 14, n. 1/2, p. 103–118, jan./dez. 2008.

A aparição do teatro em Sobral marca o período de maior fausto e sofisticação na história da cidade, que é o mesmo do florescimento das elites urbanas. Não se tem registro de representações dramáticas na fase essencialmente rural da cidade, quer dizer, desde o povoamento do território (2011, p. 226).

A princípio a proposição da autora corrobora com nosso intuito de pensar uma narrativa que problematize o teatro para além de sua feição estética ou de fruição artística, evidenciando sua participação dentro do processo de formação urbana, se configurando em um dos canais de circulação de ideias, disseminação de usos e costumes, por meio das relações de sociabilidade que abrigava em seu seio. Por outro lado, acreditamos ser imperativo relativizar a cidade de Sobral construída pela historiografia oficial da cidade, problematizando as narrativas hegemônicas sobre o momento histórico no qual vão se dar as experiências teatrais em Sobral, e que estimularão a empreitada da construção de espaços específicos, as casas de espetáculos, por parte de setores organizados da cidade. Visto que, conforme propõe Angel Rama, toda cidade é para além de sua materialidade, uma construção dos homens e das palavras, sendo também “sonho da imaginação que deseja, desejo fundador de uma ordem e de um poder, e que vai crescendo palavra a palavra com os avatares de uma sociedade que articula realidade e letra numa luta que chega até os nossos dias” (RAMA, 1984, p. 17).

A observação de alguns dados sobre Sobral dentro do período recortado nos possibilita romper com uma aceitação tácita desta imagem de “fausto e sofisticação” amoldada pela escrita da história oficial da cidade, e legitimada como representação que uniformiza a sociedade escamoteando suas contradições. Nesse sentido, o *Almanach do Ceará* em sua edição do ano de 1897, traz uma breve descrição sobre as cidades cearenses, juntamente com alguns dados sobre cada uma delas. Sobre a cidade de Sobral, o *Almanach* afirma em sua página LXXI, que “sua população era de 16.800 habitantes pelo recenseamento de 1800 e hoje eleva-se a 18.000.” E na página seguinte afere que “existem na sede do município 890 casas de tijolos, 260 de taipa; nos povoados 174, nos campos 1.743 e 197 choupanas.”

Destes dados apontados pelo *Almanach* fica evidente a desproporcionalidade entre as residências fixadas na área urbana que somam 1.150 unidades, ultrapassada pelas 1.940 localizadas na zona rural. Caso tomemos por base a população total apontada pelo documento de 18.000 pessoas vivendo na cidade e dividirmos pela quantidade total de residências da cidade, que totaliza 3.264 unidades somados os imóveis da sede e dos povoados, chegamos a uma média de 5,5 pessoas habitando cada um destes núcleos

habitacionais. O que nos permite inferir que da população total contabilizada em Sobral no final do século XIX, um número aproximado de somente 6.325, ou seja, pouco mais de um terço, estaria fixado na sede do município, centro político, religioso, comercial e social do território, onde pretensamente os melhoramentos urbanos estariam em processo, estando sua esmagadora maioria muito distante desta realidade ou a maculando com sua presença divergente.

Assim, faz-se necessário relativizar o “fausto” apontado por Elza Marinho e pela historiografia oficial da cidade de um modo geral, como um elemento bastante restrito em sua representação junto ao território e à população da cidade, causando uma série de conflitos e contradições dentro deste momento apresentado como o “florescimento das elites urbanas”. Estas contradições podem ser percebidas, por exemplo, através das diversas referências a ausência de vida social, a recorrente informação sobre a baixa frequência de público nas apresentações dos theatros, na algazarra, gritaria e falta de modos presenciada dentro destes estabelecimentos, bem como em outros incidentes que levados às páginas dos jornais locais, como veremos adiante, auxilia-nos no processo de análise crítica destes discursos.

É neste contexto conflituoso e controverso, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, que a cidade de Sobral cede espaço à consolidação de pelos menos três espaços destinados às artes de Tália, Melpômene e Euterpe:⁸ o Theatro Apollo Sobralense (1867), o Theatro São João (1880) e o Theatro dos Democratas (1913), que abrigaram em seu interior as ações no campo das artes, do divertimento e da oratória de jovens representantes das principais famílias com destaque econômico e político, recebendo também a visita de companhias e grupos artísticos que em alguns momentos passavam pela cidade, tendo o porto de Camocim e a estrada de Ferro como fatores dinamizadores desta circulação.

Assim, se pensarmos as narrativas sobre a História local, do modo que foram contadas até agora pela historiografia oficial, podemos, traçando um paralelo entre texto histórico e texto dramatúrgico, ponderar que entre os três espaços cênicos da cidade foi estruturada uma divisão, onde um desempenha o papel de ator principal, outro coadjuvante e o último entra em cena como figurante.

⁸ Referência a três das nove musas gregas, filhas de Zeus e Mnemosine (a memória). Melpômene é a musa da tragédia, Tália é a musa inspiradora da comédia e Euterpe é a musa da música e da poesia lírica.

Figura 1 - Mapa do Centro Histórico de Sobral destacando theatros.



Fonte: elaborado pelo autor

Apropriando-se desta metáfora, fica muito claro que o Theatro São João é sem dúvidas quem ocupa o papel de protagonista, intérprete de destaque no enredo da história do fazer teatral e da cultura em Sobral. Único dos três que ainda hoje permanece na cidade, o TSJ tem seu edifício tombado como patrimônio estadual desde o ano de 1983,⁹ além de ser peça-chave dentro da composição de um dos principais núcleos pertencentes ao perímetro tombado em 1999 como patrimônio nacional na cidade de Sobral pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O São João se apresenta e se faz ler por meio da história local enquanto símbolo dos tempos de apogeu financeiro e de certo pioneirismo das lideranças econômicas e intelectuais sobralenses, pretendo monumento de vanguarda, que parece atestar o gosto pela arte e a erudição de uma época. Em sua monumentalidade marcada no tecido urbano da cidade, o hoje teatro municipal, termina

⁹ O Theatro São João é protegido como patrimônio histórico cearense por Tombo Estadual, segundo a lei n° 9.109 de 30 de julho de 1968, através do decreto n° 16.237 de 30 de novembro de 1983. O decreto-lei eleva à condição de “monumento histórico” outros dez imóveis, estando entre eles também o Teatro da Ribeira dos Icó, na cidade de Icó.

por eclipsar as outras casas de espetáculos que existiram em Sobral, antes e depois da sua aparição em cena no ano de 1880.

Dentro dessa divisão de papéis, o Theatro Apollo Sobralense figuraria logo após o centenário TSJ, como um ator coadjuvante que tem certa relevância para contar o enredo, mas que perde espaço no palco com a entrada do personagem principal desta história. De tal modo, balizado pelo fator cronológico, que intenciona dar destaque ao “primeiro” ou ao “mais antigo” representante de determinada atividade, o Apollo surge rapidamente sob o tablado das narrativas da história local, onde um foco de luz é lançado sobre sua história para dar destaque a um único detalhe, o fato de ser o primeiro espaço destinado às atividades cênicas da cidade.

O Apollo, tão logo se termina de contar sua breve história e de seus idealizadores, enfocando seu pioneirismo, tem sua aparição posta fora de foco pela entrada em cena do São João treze anos depois de seu surgimento, muito embora ainda permaneça em atividade na cena da cidade até o ano de 1910, sendo, portanto, durante alguns anos, contemporâneo ao seu sucessor.

Por fim, temos o espaço cênico montado no clube do Partido dos Democratas em Sobral, inaugurado no início da segunda década do século XX, podendo ser descrito como um figurante que discretamente compõe a cena desta cidade. Sua presença aparece distante, talvez no fundo do palco, onde as luzes da historiografia não desvelaram com nitidez suas expressões e gestos, o deixando muitas vezes sem ser notado pelo grande público, muito embora tenha dado sua contribuição cênica para a constituição do enredo. Surgido em um momento em que o cinema já ameaçava o favoritismo das apresentações cênicas junto às opções de diversão da população, o *Theatrinho dos Democratas* como também era chamado, abrigou espetáculos montados por grupos locais e companhias visitantes, entrando em cena como um ilustre desconhecido no rol das produções que versam sobre a história da cultura e das artes na cidade de Sobral e no estado do Ceará.

Contudo, cabe destacar que tais espaços, mesmo o Theatro São João, têm suas histórias resumidas ao seu surgimento, procurando trazer a público e dar visibilidade, sobretudo, àqueles que estiveram à frente dos processos de edificação de tais recintos, negligenciando os embates concernentes a estes processos, e a relação entre a produção artística e a cidade, por meio dos usos desta casa de espetáculos por artistas, atores, atrizes, músicos, diretores, produtores e público, que deram vida a estes ambientes e à cena cultural local.

Portanto, mais que a materialidade destes espaços e os marcos cronológicos de suas construções, nos motiva pensar as intencionalidades em torno de sua edificação, os sujeitos que a perpetraram, suas atividades e práticas, as sociabilidades desenvolvidas a partir de sua inserção na cidade e de que modo sua presença e atividades interferem na vida e na história de Sobral. Pois, é preciso não perder de vista, a afirmação do teatrólogo e estudioso do teatro cearense Marcelo Farias Costa, quando este pondera que “nenhum movimento teatral começa com a construção de um teatro. [...] a construção de uma casa de espetáculos é o coroamento de todo um período” (COSTA, 2007, p. 14).

Costa propõe a divisão do teatro cearense em quatro fases. A primeira entre os anos de 1830 a 1910, tida pelo autor como uma “fase em que existe mais teatro no Ceará do que teatro cearense”, referindo-se à construção de casas de espetáculos e a presença de grupos que transitavam pelos palcos do estado. A segunda fase compreende o momento iniciado em 1910 com a inauguração do Theatro José de Alencar, se estendendo até o ano de 1949 com a criação do Teatro Universitário, ambos na capital cearense, onde predomina “o teatro de ponto, o teatro paroquial, o teatro de apresentação única, teatro de fim de semana, padronizado e com cenários pintados.”, sendo também o período de surgimento dos grandes dramaturgos cearenses, como Carlos Câmara e Silvano Serra. O terceiro momento é recortado pelo período de 1949 a 1970, caracterizando o início do Teatro Moderno no Ceará, com a adoção das técnicas e métodos do ator e diretor russo Constantin Stanislavski, surgindo um teatro de temporada e com cenários específicos. E, por fim, o recorte entre os anos de 1970 a 1995, marcado pela presença e atuação da Federação de Teatro, os grupos Grita e Balaio, a criação de novas casas de espetáculos e a consolidação do troféu Carlos Câmara de Teatro (COSTA, 2007, p. 13-14).

A exemplo da obra de Costa, a história do teatro no Ceará gravita em torno das referências ao Theatro José de Alencar, como símbolo maior das artes cênicas no estado, espécie de templo por onde os maiores espetáculos e companhias teatrais cearense ou que por aqui estiveram têm passagem obrigatória. Sendo eminente a centralidade ocupada por Fortaleza dentro destas análises, como é possível notar nos marcos usados para a definição da divisão quadripartite do teatro cearense pelo teatrólogo. Esta história se consolida a partir de Fortaleza, apresentada não somente como capital administrativa, mas também como capital cultural, de onde saem os paradigmas que influenciaram a escassa e sempre amadora produção estadual, produzindo uma centralidade que desconsidera as peculiaridades dos processos teatrais nas demais cidades do estado.

O próprio Marcelo Costa, em outro momento de sua produção, apresenta uma justificativa para a existência de produção de uma história do teatro cearense focada na capital alencarina, afirmando não ser “somente uma questão de dominação cultural ou preconceito, mas dificuldade de fontes, quando não a ausência ou mesmo a inexistência destas” (COSTA, 2013, p. 23).

O desenvolvimento desta pesquisa, bem como a realização e publicação de outros trabalhos recentes¹⁰ são exemplos de que a escassez ou inexistência de fontes não pode ser levada ao acaso para justificar as lacunas sobre a participação de outras cidades na construção da história do teatro no estado. Ao mesmo tempo em que a dedicação por parte de pesquisadores locais somente em período recente, denota a ausência de interesse anterior de quem se dispusesse a se debruçar sobre o tema, percebendo sua importância na construção de uma história da cultura na cidade, a partir das atividades cênicas.

De todo modo, as menções à cidade de Sobral no que se relaciona à história do teatro no estado, se resumem basicamente às referências ao edifício do Theatro São João, justificada pelo fato de ser este um dos teatros mais antigos do Ceará.¹¹ Tal destaque reverbera na escrita da história local, embasando os discursos em torno do pioneirismo e vanguarda sobralense em relação à capital cearense, haja vista a precedência do Theatro São João ao Theatro José de Alencar, em vinte anos.¹²

Entretanto, através das pesquisas junto às fontes hemerográficas e cruzando textos sobre a história local, percebemos que mesmo a narrativa relativa ao Theatro São João, aparentemente mais consolidada a nível estadual e local, tem uma série de imprecisões, lacunas e fissuras que evidencia o quanto sua história se consolidou como um

¹⁰ Podemos citar como exemplo a obra “Abrem-se as cortinas: histórias e memórias sobre o Theatro São João de Sobral (1930-1980)”, publicação da Prefeitura Municipal de Sobral, através da Escola de Comunicação, Cultura, Ofícios e Artes – ECOA, com autoria do historiador Francisco Dênis Melo, e coordenação geral da historiadora Norma Suely Rodrigues Silva. O livro traz a público os resultados das pesquisas relativas ao Projeto Porão da Memória realizadas durante o ano de 2007. Assim como a pesquisa monográfica de Nilson de Oliveira Matos, denominada “Panorama Histórico do Teatro de Crato: Século XIX e Primeira Metade do Século XX” apresentada no curso de Licenciatura de Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, no ano de 2016; e a dissertação de Marta Regina da Silva Amorim. “Abram-se as Cortinas, o primeiro ato vai começar: O Grupo Teatral de Amadores Cratenses, 1942-1950.”, apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas em 2016. Ambas com interessante levantamento de fontes e dados sobre as casas de espetáculos e companhias na cidade do Crato, na região sul do Ceará.

¹¹ O São João é cronologicamente o segundo edifício teatral mais antigo existente no estado hoje, fazendo parte da tríade dos theatros antigos cearenses, sendo antecedido pelo Teatro da Ribeira dos Icós, na cidade de Icó, datado de 1860, e sucedido pelo Theatro José de Alencar em Fortaleza, inaugurado no ano de 1910.

¹² Cabe lembrar que assim como o Theatro São João não foi o primeiro teatro da cidade de Sobral, sendo antecedido pelo Theatro Apollo (1867), a casa de espetáculos mais antiga de Fortaleza foi o Teatro Concórdia, construído em 1830.

monumento e não como documento¹³ dentro da historiografia do município, tendo assim ressonâncias na produção cearense.

De acordo com a pesquisadora do teatro brasileiro Tania Brandão, é possível observar a existência de uma *história monumental* e de uma *história documental* no campo das artes. Para ela, a primeira construída a partir da contemplação direta das obras de arte, sendo este seu objeto de estudo, e a segunda trabalhando apenas com “vestígios da obra focalizada”, sendo esta a condição da História do Teatro (BRANDÃO, 2001, p. 215).

Deste modo, buscamos pensar a produção cênica local e seus theatros como “documentos”, visando discutir a história e a cultura local, intercruzando as narrativas e informações sobre estes três espaços cênicos, as motivações envolvidas em suas estruturações, seus personagens (reais e dramáticos) e as ações (espetáculos artísticos diversos) que abrigaram ao longo de sua existência, permitindo-nos assim, compor um cenário mais amplo e polifônico sobre a Vida Teatral na cidade de Sobral.

Nesse sentido, são bastante relevantes as considerações tecidas pelo historiador João Mendes Lira, um dos mais produtivos pesquisadores da cidade. Em sua obra “Nossa História”, compilação do trabalho desenvolvido por ele entre as décadas de 1970 e 1980 quando escrevia semanalmente uma coluna no jornal católico *Correio da Semana*, o clérigo dedica um capítulo às artes em Sobral, intitulando-o “A Nossa Vida Artística”.

Em seu texto o historiador toma o século XIX como marco do processo de surgimento do embrião artístico da cidade de Sobral, valorizando os esforços de seus “primeiros filhos”. Para ele:

A vida artística de Sobral foi uma consequência natural do dinamismo que lhe imprimiu seus primeiros filhos, do seu intercâmbio comercial com os centros elevados, da formação religiosa que os primeiros padres deram à sua gente. [...] O século XIX marcou época na vida artística sobralense. Viviam em Sobral homens idealistas cujo único objetivo de sua vida era promover a cultura e a arte (LIRA, 1971, p. 10).

Em tom nitidamente passadista, onde o autor rende glórias ao pretérito, a vida artística da cidade é apresentada como uma consequência natural da presença e ação de homens notáveis em solo sobralense, onde a cultura e arte são amalgamadas dentro das narrativas que visam enobrecer o passado de Sobral, naturalizando os processos históricos e apagando suas contradições inerentes.

¹³ Segundo o historiador Jacques Le Goff, monumento e documento se caracterizam, o primeiro enquanto herança do passado, e o segundo sendo fruto da escolha do historiador. (LE GOFF, 2003).

Todavia, o processo de estruturação de cada um dos citados espaços cênicos já mostra a pluralidade das motivações e usos que configuravam a vida teatral em Sobral no período entre os séculos XIX e XX. Senão, vejamos: temos a adaptação de uma residência às atividades teatrais a partir de um grupo de amadores, no caso do Theatro Apollo; a construção de um edifício teatral ensejada como um projeto de estruturação e aparelhamento urbano expresso pelo Theatro São João, assim como a constituição de palcos para encenação dentro de clubes e agremiações, como no caso do Theatro Democratas.

Não obstante, mesmo se estruturando de formas diversas, estes três palcos guardam entre si semelhanças que permitem pensar sobre a importância do teatro na vida social da cidade de Sobral, pensando sua existência e ressignificação no cotidiano da população. Nesse sentido, é de suma relevância se direcionar as falas dos interlocutores que vivenciaram aquele período, expressas pelas vozes que ganham as páginas dos periódicos da cidade,¹⁴ comemorando ou criticando a presença destes theatros na cidade, estimulando a população a se fazer presente em suas programações, comentando os hábitos e comportamentos durante este momento, exortando melhores modos, tecendo explanações sobre o teor artístico das atrações, destacando as peças ensaiadas pelos amadores locais, noticiando e laureando os esforços dos grupos cênicos surgidos na cidade, dando conta das rotas das companhias que chegavam a Sobral, e circulavam pelas cidades do norte cearense, e em outros estados como Pernambuco, Maranhão e Pará.

E, especificamente no tocante à construção dos espaços teatrais na cidade, é interessante notar entre as matérias veiculadas nos jornais locais, o fato de que, salvo pouquíssimas exceções, tais textos se caracterizam por discursos que buscavam constantemente o convencimento de seus interlocutores, a população letrada que consumia os periódicos sobralenses, sobre a necessidade e importância da presença desses espaços de divertimento social em Sobral. Nestes materiais constantemente são encontradas solicitações de apoio às atividades cênicas, tanto durante os processos de instalação das casas de espetáculos, mas especialmente com relação à frequência às suas programações, o que parece um desafio recorrente à vida teatral e à efetivação das práticas teatrais na cidade.

Nesse sentido a primeira destas empreitadas se dá no ano de 1867, com a criação do Theatro Apollo Sobralense, cuja ribalta tem sua primeira encenação no dia 26 de maio daquele ano. Sobre o aparecimento do Apollo paira a escassez de fontes primárias, tendo nas

¹⁴ Dentro da pesquisa foram pesquisados os seguintes jornais da cidade, dentro do período recortado: *A Consciência*, *Sobralense*, *Gazeta do Sobral*, *A Cidade*, *O Rebate*, *Pátria*, *O Nortista*, *A Lucta*, *A Ordem*, *A Imprensa* e *Correio da Semana*. Estes jornais serão apresentados em detalhes mais adiante no trabalho.

publicações do padre Francisco Sadoc de Araújo, *Cronologia Sobralense* (1983) e *Origem da Cultura Sobralense* (2005), as principais alusões sobre sua história, tornando-se referência obrigatória àqueles que posteriormente se dedicaram a falar sobre a história da pioneira casa teatral da cidade. Nestas obras o historiador apresenta algumas informações sobre os amadores e as encenações realizadas em seu palco, tendo como base suas pesquisas em fontes primárias que compunham o antigo núcleo de documentação da Universidade Estadual Vale Acaraú - UVA, da qual Sadoc foi um dos fundadores, ocupando também a função de reitor; sendo que parte delas hoje está acessível à consulta no setor de microfilmagem da Biblioteca Menezes Pimentel em Fortaleza.¹⁵

Em *Origem da Cultura Sobralense*, obra que o próprio autor define como sendo “apenas um roteiro” através do qual teria objetivado “unicamente indicar fontes e marcar nomes e fatos que sirvam de base para a realização de um estudo de maior profundidade e extensão”, utilizando-se para este fim de “fontes mais antigas, documentos mais raros e de mais difícil acesso”, Sadoc dedica um dos capítulos para tratar sobre “O primeiro teatro”. Nesta parte do trabalho descreve a aparição da arte teatral na cidade e a construção do Theatro Apollo nos seguintes termos:

No ano de 1866 começaram as atividades da arte dramática em Sobral. Por iniciativa de José Raimundo Maravalho, Antônio Francisco de Paula e José Teodomiro Lopes de Alcantara foi criado o “Club Melpômene” com a finalidade principal de instalar um teatro na cidade. Nasce assim o “Teatro Apolo” em cuja ribalta foi apresentado o primeiro espetáculo no dia 26 de maio de 1867, rendendo 248 mil réis que foram empregados na conclusão da capela de Nossa Senhora das Dores, então em construção. A 14 de julho do mesmo ano, com dependências totalmente lotadas, foi encenado o drama “O triunfo da virtude”, de autoria de Manuel Leite Machado. O Velho “teatro Apolo” permaneceu ativo até 1910 e foi palco de gloriosas atividades. Nele trabalharam jovens de grande talento, como Domingos Olímpio, Farias Brito, Luís de Miranda, o pintor Lemos, o Jornalista Miragaia e tantos outros. Ficaram conhecidas as palestras que o Padre João Francisco Ramos, talentoso poeta e orador, pronunciou durante o ano de 1871 sobre assuntos da atualidade (ARAÚJO, 2005, p. 93-94).

Com este texto Araújo insere na história da cidade os dados que irão se constituir em uma espécie de “certidão de nascimento” do fazer teatral em Sobral, a partir de seu primeiro teatro. Por certo o historiador tenha se valido da pesquisa realizada durante a

¹⁵ O antigo Núcleo de Documentação da UVA do qual Sadoc foi idealizador e responsável durante anos, transformou-se posteriormente no Núcleo de Documentação Histórica – NEDHIS, que atualmente funciona vinculado ao curso de História da mesma Universidade. Contudo, parte desta documentação hemerográfica foi deteriorada, sobretudo a mais antiga, sendo parte significativa do material preservado a partir da produção de microfilmes destes periódicos. É possível encontrar cópias deste material no próprio NEDHIS, contudo inacessíveis pela ausência de equipamento de leitura dos rolos de microfilme, e na Biblioteca Menezes Pimentel, onde realizamos nossa pesquisa.

construção de sua “Cronologia” da cidade, como subsídio para a elaboração desta obra, lançada 4 anos depois da primeira edição da *Cronologia Sobralense* em 1974. Nesta última obra, em nota sobre o dia 26 de maio de 1867 indica que “por iniciativa do ‘Club Melpômene’, criado no ano anterior, é inaugurado o “Teatro Apolo” de Sobral, primeira casa de espetáculo do Ceará (ARAUJO, 2015, p. 200).

Percebe-se que entre as informações contidas nas duas obras, Sadoc tenha retirado de seu capítulo sobre “o primeiro teatro” o equívoco de apresentar-lhe como o mais antigo do estado, como dito em sua cronologia, motivado talvez por desconhecimento de outras fontes ou pelo afã de dotar Sobral de uma posição de destaque e pioneirismo no Ceará. Tal postura é reafirmada pela ênfase dada a alguns dos sujeitos que teriam pisado em seu palco, notadamente figuras de destaque na cidade e no estado, como: Domingos Olímpio, advogado e romancista que se tornaria figura central nos discursos sobre o Theatro São João, como veremos mais adiante; Farias Brito, filósofo natural da cidade de São Benedito e que havia feito seus primeiros estudos em Sobral; Luís de Miranda, jornalista e jurista; José Ferreira Lemos, o pintor Lemos, redator e proprietário do jornal *O Sobralense*, posteriormente participando do grupo que vai idealizar a construção do São João; Manuel da Silva Miragaia, jornalista responsável pelos primeiros periódicos impressos na cidade entre os anos de 1864 a 1867, sendo eles respectivamente *O Tabira*, *O Sobral* e *A Consciência*.

É justamente por meio de algumas edições do periódico *A Consciência*¹⁶ de Manuel Miragaia, que encontramos o que seriam os registros mais antigos, hoje disponíveis, sobre as primeiras encenações realizadas por um grupo de jovens amadores no palco do Apollo Sobralense. Assim, em sua coluna “noticiário” da edição 13 de junho de 1867, a folha traz a seguinte notícia:

Terá logar amanhã (14 do corrente) o primeiro theatro em beneficio da Semana Santa do anno vindouro de 1868.

Mil louvores merecem os senhores empresarios: pois é um trabalho assás difficuloso: sendo preciso sempre lidar com esmero, afim de satisfazer ao público; porém isto não basta, hão de ser sempre bem applaudidos em suas empresas, e os sobralenses não só os ajudarão, como também lhes ficarão eternamente gratos.

É inegável perceber o tom persuasivo da matéria, buscando sensibilizar o leitor para o quão árdua era a tarefa dos envolvidos, digna de aplausos e da gratidão da população,

¹⁶ “Periódico litterario, critico e noticioso” de propriedade de Manoel da Silva Miragaia. Fundado em 31 de outubro de 1866, impresso na Tipografia Constitucional de Miragaia. Tem duração efêmera desaparecendo em 29 de setembro de 1867. (ARAUJO, 2015, p. 193) As edições por nós consultadas estão disponíveis no setor de microfilmagens da Biblioteca Pública Menezes Pimentel em Fortaleza.

a quem se buscava agradar. A notícia estampa a capa da edição do jornal, e é seguida por um anúncio que toma toda a segunda folha do impresso, divulgando a apresentação, com destaque no topo da página contendo os dizeres “Theatro do Apollo”, onde se lê logo abaixo:

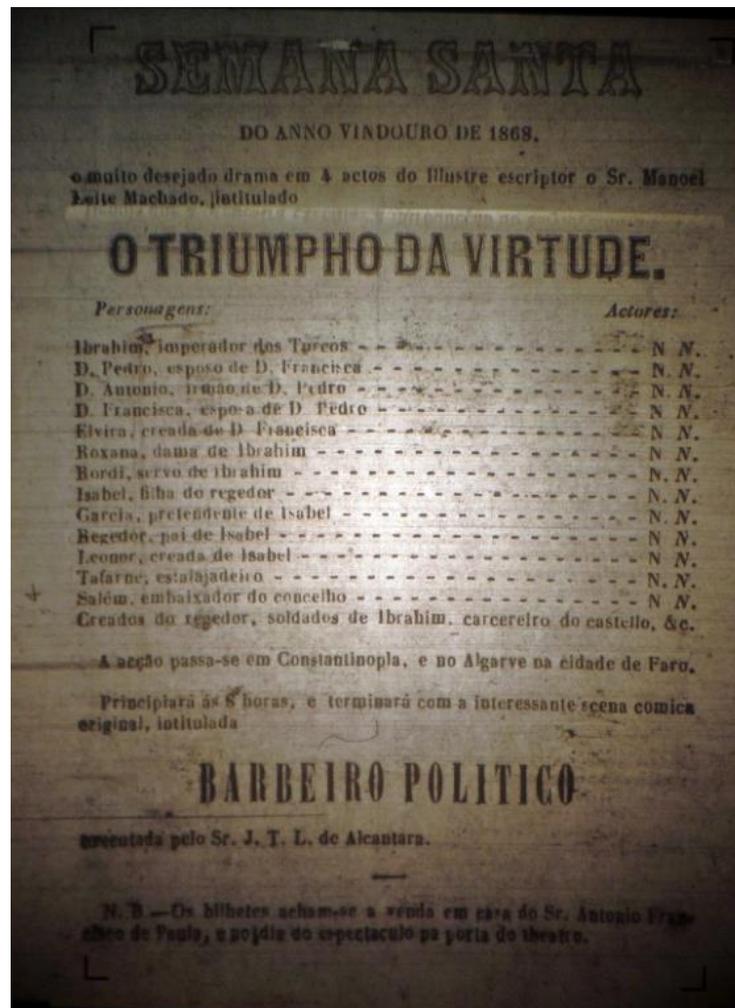
Domingo, 14 de julho de 1867. Depois que a orchestra executar a introdução do estilo, subirá a cena em benefício da SEMANA SANTA DO ANNO VINDOURO DE 1868, o muito desejado drama em 4 actos do illustre escriptor o Sr. Manoel Leite Machado, intitulado O TRIUMPHO DA VIRTUDE. [...] A Ação passa-se em Constantinopla, e no Algarve na cidade de Faro.
Principiará às 8 horas, e terminará com a interessante scena comica original, intitulada BARBEIRO POLITICO, executada pelo Sr. J. T L. de Alcantara.

—
N.B – Os bilhetes acham-se a venda em casa do Sr. Antonio Francisco de Paula, e no dia do espectaculo na porta do theatro.

Assim sendo, após sua inauguração a próxima encenação registrada no Apollo, data do dia 14 de julho do mesmo ano, com o drama “O Triunfo da Virtude”, de autoria do dramaturgo português radicado no Rio de Janeiro, Manuel Leite Machado; seguida de cena cômica, da qual não se cita o autor. O que é bastante curioso nesta nota é a total ausência, tanto na notícia de capa, quanto no reclame que estampa a segunda página, de qualquer menção ao nome do Club Melpômene, sendo os envolvidos na apresentação citados apenas como “empresarios”. A notícia faz menção apenas ao ator que leva à cena a peça cômica encenando ao final da noite, J. T. L. de Alcântara, bem como ao responsável pela venda de ingressos ao espetáculo em sua residência, Antônio Francisco de Paula, sendo estes citados por Sadoc, ao lado de José Raimundo Maravalho como os percussores das atividades teatrais na cidade.

Sobre as encenações no palco do Apollo, Elza Marinho Lustosa da Costa, ao tratar sobre o Club Melpômene, o descreve como uma iniciativa de três jovens, que advindos de famílias ligadas a atividades musicais e artísticas tomaram para si a empreitada de montar mensalmente uma peça (DA COSTA, 2011, p. 226).

Figura 2 – Anúncio Espetáculo o Triumpfo da Virtude. A Consciência, 13 de junho de 1867



Fonte: Setor de Microfilmagens. Biblioteca Menezes Pimentel.

Todavia, tal iniciativa parece não ter logrado êxito, pois na edição seguinte de *A Consciência*, que circulou no dia 19 de junho, a crônica que comenta sobre a apresentação ocorrida no dia 14 daquele mês, termina com a seguinte exortação: “O dia 7 de setembro vai aproximando-se; é preciso que n’este grande dia haja algum espectáculo no theatro Apollo, do contrário se tornará muito insipida esta cidade.”

Da nota do jornal denota-se de imediato o caráter descontínuo das primeiras ações teatrais sobralenses, posto que em junho se esteja buscando mobilizar a opinião pública e os envolvidos na encenação ocorrida na semana anterior, para a organização de uma apresentação a ocorrer dois meses depois. Mostrando desta maneira, que não existia uma continuidade dentro das ações dos sujeitos que encenavam no palco do Theatro Apollo naquele ano, ou mesmo a existência de uma organização em torno deste objetivo, tal fato é

embasado pela verificação de que novamente não há qualquer menção ao nome do Club Melpômene.

Como justificar a total ausência de citação ao referido Club em notícias sobre as encenações ocorridas no palco do teatro, que se escreve na história da cidade como tendo sido criado pelo próprio grupo, transcorrido menos de um mês desde sua inauguração? O que se agrava quando se atenta ao fato de que os informes eram vinculados através de um periódico que tem como proprietário um dos sujeitos, que é citado como alguém ligado às atividades teatrais ocorridas no Apollo.

Uma terceira declaração, impressa na coluna “A pedidos” desta mesma edição do dia 19 de junho do jornal de Manuel Miragaia, traz um curioso protesto anônimo. A nota diz o seguinte:

Pede-se ao Sr que digne-se responder por este jornal, ou aonde lhe convier, se em algum tempo já foi comico ou diretor de alguma companhia dramática, pois como é que o S. S. tem a coragem ou antes a audacia de dizer que – << n’esta cidade não se deve ir a theatros, que os theatros d’esta cidade não prestam!>> É ser muito afouto! S. S. em tempo algum foi a theatros a não ser os d’esta cidade? Como é que quer entender de theatros?! bem pôde S. S. ver que n’esta cidade não existem companhias dramáticas; são apenas os rapazes que dão alguns espectaculos, e isto mesmo a beneficio d’algum santo; não teem um director que os dirija nos jogos da scena. E assim se S. S. é director e entende bastante de theatros, queira dizer-me quanto antes, e se não o for, tome o meu conzelho – vá ser muxingueiro que é para o que o S. S. parece ter propensão [...].
Um que o conhece d’esde o sollado dos pes ate a raiz dos cabellos.

Mesmo não estando explícitos os sujeitos em questão dentro desta querela, o imbróglio traz à tona informações que vão ao encontro das questões levantadas anteriormente, nos ajudando a problematizar a ausência de referências ao grupo, citado por Sadoc como fundador do Theatro Apollo, bem como a inconstância na presença de encenações no seu palco. O texto é muito claro ao afirmar que “n’esta cidade não existem companhias dramáticas” assim como não existe “um director” que dirija os jovens nos “jogos de scena”. Deste feito, como apreender o total silêncio no que tange ao Club Melpômene, do qual se conta que, sob a inspiração da musa da tragédia grega que lhe dava nome, reuniu jovens por volta do ano de 1866, para dedicar parte de seu tempo às artes dramáticas e fundando no ano seguinte, o primeiro teatro da cidade à antiga Rua da Gangorra, como se desprende dos escritos de Sadoc de Araújo?

Tal questão pode ser elucidada a partir da leitura de outras obras que tratam sobre o assunto, e que mesmo não tomando a visibilidade que teve os escritos do padre Sadoc, nos permitem um cotejamento de fontes que ajuda a lançar luz a este problema.

Na obra clássica *História de Sobral*, de autoria de Dom José Tupinambá da Frota, primeiro bispo da cidade, encontramos um texto que busca contar a história do Apolo e dos indivíduos à frente de seu surgimento. Nele o bispo, fazendo uso de uma citação direta de texto escrito por Alberto Amaral no ano de 1950, nos apresenta alguns elementos relativos à instalação da primeira casa de espetáculos da cidade.

Eram ao todo 22. Decidiram fundar em Sobral o primeiro teatro. Para tal se cotizaram. Pela futura projeção que tiveram no evoluir da cidade, cumpre desde logo mencionar, entre os acionistas, Manoel Arthur da Frota, pai de D. José Tupinambá da Frota, lembrando-se que o seu nome, sobressaindo no Comercio, está ligado à direção, cerca de um decênio, da “Gazeta de Sobral”, que elle fundou; os irmãos Francisco Fernando Pereira Mendes e Manoel Felizardo Pereira Mendes, este fazendeiro dos mais abastados e aquele possuindo uma das maiores fortunas de Sobral em seu tempo, [...] finalmente, o jornalista José Vicente Franca Cavalcante, fundador d’ “A Ordem”. [...] Não é precisamente sabida a data de inaugural do Apolo, todavia [...] deixaram lembrança as recitas de 7 de setembro e 22 de outubro de 1876. Ignoro quem o propoz, mas ficou assentado que se chamaria “Theatro Apolo Sobralense”. Construí-lo não era possível, demoraria muito, além disso o capital fora insufficiente. Contentaram-se com adquirir uma casa na rua da Gangorra (AMARAL. In: FROTA, 1995, p. 495-496).

Alberto Amaral nos conta da instauração do Theatro Apolo em casa adaptada às funções cênicas na antiga Rua da Gangorra – rua de destaque por abrigar o primeiro mercado do povoado, tendo chegado a se chamar “Apolo” como o teatro, segundo o texto, sendo atualmente denominada Rua Conselheiro Rodrigues Junior.¹⁷ No texto saímos de uma referência somente aos três idealizadores citados por Araújo e Marinho da Costa ao tratar sobre o Club Melpômene, para um número de 22 acionistas, todos eles citados nominalmente no escrito.

¹⁷ O imóvel onde se localizava o Theatro Apolo, hoje pertence à prefeitura municipal de Sobral, e tem um projeto de restauração aprovado pelo Programa de Aceleração do Crescimento – PAC das Cidades Históricas do Governo Federal. Segundo o projeto o imóvel deverá sediar o Instituto de Urbanismo de Sobral.

Figura 3 - Fachada atual do imóvel onde funcionou o Theatro Apollo.



Fonte: elaborado pelo autor (2017)

Na listagem de acionistas é notória a presença de sobrenomes que povoam a história local como vultos de destaque na política, na economia e na intelectualidade sobralense, e que costumam ilustrar as diversas genealogias, das quais tais núcleos familiares se tornaram contumazes produtores. Sobrenomes como Aragão, Monte, Rodrigues, Albuquerque, Gomes, além dos já citados Frota, Mendes e Cavalcante, este último que ligado à família Braga evidencia as relações próximas entre o advogado e escritor sobralense Domingos Olímpio e os responsáveis pelo Apollo, já que entre os citados estão seu irmão Antônio Raimundo Braga Cavalcante e seu primo João José de Veiga Braga, que posteriormente assina a planta do Theatro edificado pela União Sobralense em 1880.

A diferença de abordagem pode ser justificada pela semelhança entre as informações trazidas por Amaral, transcritas por Dom José, e a narrativa cunhada pelo padre João Mendes Lira ao falar sobre o Club Melpômene. De acordo com Melo (2015: 46), Lira é

um dos primeiros autores sobralenses a fazer referência ao “Clube” em seu livro *Nossa História*, obra de 1971, apresentando-o da seguinte maneira:

CLUBE MELPOMENE – O jornal “O Sobralense” de Junho de 1875 diz o seguinte: “Com este título foi instituída nesta cidade, no domingo passado uma sociedade dramática, com o fim de dar um espetáculo mensal, ficando assim organizada:

Presidente: José Domingos dos Santos Silva

Tesoureiro: José Frederico F. Pimentel

Secretário: José Vicente da F. Cavalcante, Antônio Mont’Alverne

Diretores: Tomaz da C. Gondim, João Joaquim Mendes da Rocha e Francisco Domingues da Silva.

Nesse caso, nos parece que Alberto Amaral tenha lido a obra de João Mendes Lira, e, tendo-a como base, escrito seu texto. No entanto, a grande questão levantada pelos escritos de Lira é sua declaração, pautada no jornal *O Sobralense*, afirmando o surgimento do Club Melpômene somente no ano de 1875, assim sendo, nove anos depois da data proposta por Sadoc. Tal afirmação subverte a escrita oficial sobre o Theatro Apollo, que pautada na produção de Francisco Sadoc lega ao Melpômene um lugar especial na gênese do teatro sobralense, atribuindo a este a responsabilidade pela criação da primeira casa de espetáculos da cidade, terminando, por sua vez, por influenciar as diversas produções escritas posteriores sobre o teatro em Sobral.¹⁸

Deste modo, o cotejamento das fontes nos permite inferir que, ao contrário do que propõe a citação do teatrólogo Marcelo Farias a respeito da primazia do movimento teatral como embasamento necessário à edificação de uma casa de espetáculos, não podemos afirmar inequivocamente que o surgimento do Apollo possa ter sido resultado da culminância e coroamento de um processo desenvolvido anteriormente. Aparecendo muito mais como uma semente, um desejo de um grupo de entusiastas que realizaram um esforço na tentativa de afirmar a presença das artes dramáticas em Sobral, no ano de 1867, embora a arte não fosse o único sentido envolvido neste processo, como veremos mais adiante.

Tal dificuldade de afirmação da existência de um “movimento” que vá culminar no surgimento do Apollo Sobralense, é adensada pelo vazio de fontes que possam dar conta do que ocorreu no campo das encenações e das atividades teatrais antes de sua criação no ano de 1867, momento este que se deveria ser de “coroamento” das atividades teatrais em

¹⁸ A datação do surgimento do Club Melpômene no ano de 1866, e sua ação na criação do Theatro Apollo no ano seguinte, além de aparecer na já citada obra de Elza Marinho Lustosa da Costa, também está em outras obras sobre a história da cidade como *Sobral: História e Vida* de Glória Giovana Saboya e Norma Soares; *O lado esquerdo do Rio* de Herbert Rocha, *Teatro em primeiro plano* obra sobre o teatro no Ceará de autoria de Marcelo Costa, além dos diversos textos e matérias veiculados pela imprensa a nível estadual e nacional.

Sobral, sequer teve o nome do espetáculo encenado guardado pela imprensa da época ou por aqueles que se dedicaram a escrever sobre este momento, que seria um dia memorável para a cidade.

Como dito, com relação à vida teatral perpetrada através do Theatro Apollo incide uma carência de material que possa dar conta das ações acontecidas em seu palco em seus anos de atividades entre 1867 a 1910. Apesar disso, as informações existentes permitem formular alguns elementos que caracterizaram sua atuação. Nesse sentido, recordando as informações sobre sua inauguração e o espetáculo subsequente, podemos destacar um destes fatores, que é a designação da renda das encenações para fins religiosos. Tal prática se constitui uma tradição entre as encenações realizadas por grupos amadores da cidade não somente no Theatro Apollo Sobralense, passando todo o nosso recorte, assim como em quase toda a produção teatral da cidade até o fim do século XX (MELO, 2015).

A destinação da renda das apresentações para fins que não o do pagamento da equipe em cena ou dos custos da apresentação, demonstra a efetivação de uma prática teatral não comercial, que objetiva mais a fruição, o divertimento e a expressão artística de seus membros do que o desenvolvimento de uma atividade rentável a seus participantes ou que exigisse vultosos gastos durante sua montagem, com figurinos, cenários, divulgação, etc.

Isto pode ser endossado pela nota apresentada na *Cronologia Sobralense* sobre a Sessão da Câmara de Sobral do dia 16 de outubro de 1876 onde, segundo o autor, “é lido requerimento do vereador Galdino Gondin solicitando isenção de imposto nos espetáculos públicos do Teatro Apolo, pois o Club Melpômene, que o dirige, não tem fins lucrativos, mais somente culturais” (ARAÚJO, 2015, p. 266),

Sobre a encenação do espetáculo *Triunfo da Virtude* no dia 14 de julho de 1867, a montagem teria sido motivada, segundo Elza Marinho, pela comemoração da Queda da Bastilha (DA COSTA, Op. Cit., p. 227), do mesmo modo, a crônica jornalística solicitava um espetáculo para a data do 7 de setembro, dia da independência do Brasil, daquele ano. Esta predominância caracteriza um fazer teatral que pensado na tônica da vida teatral da cidade, desempenhava uma função festiva e celebrativa de marcos cívicos junto à comunidade, funcionando com uma produção esporádica e ocasional dentro da vida de seus artífices. Sendo a encenação motivada pela comemoração de marcos festivos uma presença recorrente na pesquisa sobre as atividades teatrais no período recortado, onde eventos e datas de caráter religioso, nacionalista e patriótico são motes para a produção de peças e festivais artísticos.

A apresentação de peças alusivas a datas religiosas e cívicas evidencia também a predileção de artistas, produtores e do público de Sobral pelo melodrama, gênero dramático caracterizado por sua vertente moralizante e pela utilização da música como suporte para os efeitos dramáticos, onde se destaca a presença de temas religiosos e nacionalistas visando à difusão de “valores tais como: o gosto pelo dever, a generosidade, o devotamento, a humanidade, a abnegação” (GARCIA, 2013, p. 19).

Portanto, já no palco do Apollo temos presente uma das vertentes teatrais, que juntamente com as comédias ligeiras, tomaram os palcos da cidade e ganhariam o apreço das plateias nas décadas seguintes, através do drama de influência romântica, como na encenação do drama romântico em 4 atos *Afronta por Afronta* do dramaturgo português Lopes de Mendonça, realizada no palco do Apollo em 20 de setembro de 1874, contando inclusive com a incursão de autores locais dentro do gênero, podendo ser citados, Domingos Olímpio, que teve encenado o drama *Tântalo*¹⁹ e João Joaquim Mendes da Rocha que assina a comédia *O Falador e o Jogador* (ARAÚJO, 2015, p. 249).

A transição entre as apresentações no Apollo e a construção do São João aparece na história de Sobral de uma forma quase naturalizada, como se o cerrar das cortinas marcasse a transição de atos de uma peça onde “ao pequeno Apolo sucedeu o majestoso Teatro São João” (ARAÚJO, 2005, p. 94). Com suas atividades encerradas no ano de 1910, o Theatro Apollo, apesar de ter sido contemporâneo ao São João, desaparece da história da cidade após a construção deste, parecendo ter cumprido sua função, permitir em sua ribalta o exercício das “vocações literárias da juventude sobralense” que esporadicamente se organizavam e subiam ao palco para a diversão da população da cidade, sendo o Club Melpômene, criado em 1875, mesmo ano de lançamento da pedra fundamental do TSJ, o primeiro grupo organizado para este fim.

Nestas narrativas, o São João parece ser fruto da inadequação da antiga casa de espetáculos às atividades artísticas da cidade, mas principalmente ao estado de desenvolvimento urbano e intelectual que seus habitantes almejavam. Sua importância é sobreposta pela suntuosidade e ousadia do projeto de uma grande casa de espetáculos, idealizada por um grupo de particulares, organizados na Associação *União Sobralense*. Alguns dos antigos membros do Melpômene também figuram entre os 33 acionistas que compõem esta associação em sua primeira reunião, realizada no dia 30 maio de 1875 e noticiada no jornal *O Sobralense*. De seus acionistas apenas 13 nomes são citados, como os

¹⁹ *O Sobralense*, 14 de novembro de 1875.

do presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro, diretores e comissão responsável pela escolha do local e aquisição da planta.

Sobre o ocorrido a edição do hebdomadário comunica à população sobralense, logo em sua página principal, que “um grupo de comerciantes deseja encampar a construção de um grande teatro e a organização de uma empresa para fazer uma linha de lancha a viajar entre Sobral e o porto do Acaraú nos meses de inverno.” No dia seguinte é enviada à Câmara solicitação visando a autorização para construção do empreendimento a ser localizado na Praça Menino Deus com planta de João José de Veiga Braga, sendo ele, como já citado, um dos acionistas do Club Melpômene.

Interessante notar que o editorial do jornal sobre a criação do grupo idealizador do São João apresenta-os enquanto comerciantes locais, o que se fortalece com a assertiva de que além da construção da casa de espetáculos, o grupo visava à consolidação de uma linha de lancha ligando a cidade ao porto de Acaraú, naquele momento entreposto das atividades comerciais de Sobral. Contudo, esta referência às atividades financeiras desenvolvidas por aqueles sujeitos é posteriormente substituída dentro dos escritos sobre a história da construção do TSJ pela denominação de “intelectuais”, tendo como figura central o advogado e escritor Domingos Olímpio Braga Cavalcante, centralidade perpetuada até os dias atuais, notada pela presença de um busto com sua figura no *hall* do Theatro a recepcionar o público que frequenta este espaço.

Se a transição entre os dois theatros figura na historiografia e na memória local de forma naturalizada, sendo motivada pelas limitadas instalações do Apollo, sob o São João podemos notar um processo de construção que visa consolidá-lo como monumento,²⁰ símbolo de um período áureo a ser cultuado no presente e eternizado dentro dos tempos. Tal movimento se apoia na centralidade dada ao modo de realização do teatro por parte da União Sobralense, onde foi desenvolvido um processo de “heroicização” deste grupo (MELO, 2015, p. 41), centrado em certas figuras que evidenciam uma maior representatividade social e intelectual dentro deste momento da história da cidade.

Desde modo, os então 33 acionistas citados na fonte jornalística são suplantados nas narrativas que compõem a memória oficial sobre o fato, dos quais apenas quatro grandes vultos acabam por ser destacados, são eles: Antônio Joaquim Rodrigues Junior, membro do partido liberal a partir do qual ocupou cargos administrativos e políticos no período imperial; José Júlio de Albuquerque Barros, Barão de Sobral através de título conferido pelo

²⁰ “O monumento tem como características ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)” (LE GOFF, 2003, p. 526).

Imperador D. Pedro II, foi presidente da província do Ceará entre os anos de 1878 a 1880, função exercida também no Rio Grande do Sul, sendo posteriormente Procurador-Geral da República; João Adolfo Ribeiro da Silva, magistrado e literato, e por fim Domingos Olímpio Braga Cavalcante, advogado, parlamentar e romancista responsável pelo celebre romance naturalista regionalista *Luzia-Homem*.²¹

A história do Theatro São João se confunde com a personalidade deste último, onde passagens de sua vida se mesclam às datas e fatos relacionados ao processo de idealização e construção desse espaço cênico. Exemplo disto pode ser encontrado de forma extremamente bem-acabada em *Origem da Cultura Sobralense*. Nela, Padre Sadoc traça a biografia de Domingos Olímpio unindo seu destino ao teatro na cidade.

Deste modo, o pesquisador principia situando o escritor dentro das atividades teatrais ocorridas no Theatro Apollo, onde este, ainda adolescente era “espectador assíduo das encenações”. Posteriormente, ao se afastar da cidade natal para realizar sua formação em direito em Recife, Olímpio haveria levado “consigo a inclinação para o teatro, obtida no torrão natal”, escrevendo neste período o drama *A Perdição* encenado na capital pernambucana em 1874. Neste mesmo ano Domingos Olímpio retornaria à cidade de origem, trazendo consigo as experiências de suas idas ao Theatro Santa Isabel na cidade do Recife, que o teria influenciado de tal maneira, que após seu regresso a Sobral teria estimulado em seus conterrâneos o desejo de dotar a cidade de uma nova casa dedicada às artes do palco (ARAÚJO, 2005, p. 114).

Logo, toda a história narrada sobre a construção do TSJ, tomando por base o trabalho desenvolvido por Araújo, evidencia a influência e ação visionária destes quatro ilustres sobralenses, capitaneados por Domingos Olímpio, que estimularam os “homens ricos da terra” organizados em torno da *União Sobralense*, a mobilizar esforços e aportar recursos na empreitada de levar a cabo, no último quartel do século XIX, um grande projeto em prol da cidade natal:

Não é de admirar que estes quatro ilustres sobralenses residindo ao mesmo tempo na cidade natal e dotados de tanto talento, resolvessem incentivar os homens ricos da terra a organizar uma sociedade que tomasse a peito a tarefa de construir uma obra cultural que projetasse a cidade e pudesse continuar o trabalho pioneiro do

²¹ Publicado em 1903, a obra é considerada um dos expoentes do naturalismo regionalista. O romance apresenta a história de Luzia, personagem-título, que durante a seca de 1877 chega à cidade de Sobral como retirante. A personagem recebe a alcunha de Luzia-Homem devido a sua força, reconhecida em seu trabalho na construção da cadeia Pública, uma das obras de socorro público realizadas pelo governo como forma de aproveitar a mão de obra dos migrantes da seca.

acanhado Teatro Apolo que, pelas limitações físicas de sua sede, não tinha condições de expandir (*Idem*, p. 115).

Tomada a peito a tarefa, alguns obstáculos vão se apresentar à empreitada de constituição do Theatro da Associação União Sobralense, cujo nome São João teria sido definido *a posteriori*, posto não ser apresentado nos jornais locais durante sua construção, bem como na divulgação de sua estreia. O primeiro deles, se dá mediante a negação, por parte da Câmara local, da solicitação feita pelos membros da União, visando a aquisição com recursos dos cofres públicos de três casebres “fora do alinhamento das ruas, obstruindo a Praça” e que “tinham que ser, mais dias ou menos dias, demolidos”, fazendo-se necessária “a sua mais breve desapropriação”, para a partir de então dar lugar à construção da casa de espetáculos, ação abonada pela importância da obra para a cidade e seu aformoseamento.

O citado indeferimento, justificado pelos edis pelo fato de se tratar de uma ação perpetrada por particulares, obriga a União Sobralense a realizar a desapropriação com recursos dos próprios acionistas, o que gera fortes críticas contra a municipalidade por parte dos entusiastas da empresa nas páginas da imprensa sobralense. Por sua vez, a grande dificuldade encontrada, apresentada como um fator que enaltece a empreitada dos idealizadores do Theatro se manifesta diante da grande seca que abate o estado do Ceará entre os anos de 1877 a 1879. Assim, apesar de ter sua pedra fundamental lançada em 1875, sua construção se arrasta por cinco anos, entre momentos de paralisação, ausência de recursos e pequenos avanços marcados pela mão de obra barata proveniente da calamidade social gerada pela seca.

No entanto, ao contrapor a narrativa histórica perpetrada por Sadoc de Araújo e outros materiais, podemos entrever algumas fissuras nessa construção, sobretudo, na centralidade em torno do romancista sobralense, tido como expoente deste processo. A primeira delas diz respeito à ausência do nome de Domingos Olímpio entre os diretores da associação surgida, sendo Antônio Joaquim Rodrigues Junior e João Adolfo Ribeiro da Silva, respectivamente, presidente e vice-presidente da Sociedade União Sobralense. O nome do romancista não está presente nem mesmo entre os comissionados reunidos na fundação do grupo. A seguir encontramos menção à figura de Olímpio durante a cerimônia de lançamento da pedra fundamental do Theatro da União Sobralense, realizada no dia 3 de novembro de 1875, onde este, à época promotor da cidade, fora orador.

Segue abaixo, a divulgação do ocorrido nas páginas da edição do jornal *O Sobralense* do dia 7 de novembro daquele ano, transcrita pelo padre João Mendes Lira em seu livro “Sobral, sua história documental e a personalidade de Dom José”:

No 3 do corrente, teve lugar o assentamento da primeira pedra do edifício, cuja construção tomou a seu cargo a UNIÃO SOBRALENSE.

Depois que o presidente da sociedade Dr. Antonio Joaquim Rodrigues Junior abriu a sessão, procedeu-se à leitura da ata, que foi colocada na cavidade da pedra, com 3 fotografias de ruas desta cidade, alguns números do nosso periódico, moedas de prata, cobre e nickel da ephoca atual.

A cerimônia religiosa foi ministrada pelo Revmo. João José de Castro, e sérvio de paranypho o Dr. Vicente de Paula Pessoa, Juiz de Direito da Comarca.

Colocada a pedra sob a porta principal do edifício, ao som de música e girândolas de foguetes, o Sr. presidente voltando ao pavilhão que fora armado para a festa, deu a palavra ao orador Dr. Domingos Olympio, que em discurso, análogo a festa, deu mais uma prova do seu robusto talento, merecendo dest'arte os nossos encômios.

A concorrência foi sofrível, e o sexo amável muito concorreo para o brilhantismo da festa.

Aos Srs. João Braga, Major Frederico Pimentel, José Clementino e Domingos Bessa, deve-se a boa ordem e brilhantismo da festa, que embora modesta, correspondeu a importância de seu objeto (LIRA apud MELO, 2015).

A ação, mesmo não sendo obra pública, é composta de um cerimonial que busca dotar o evento de notoriedade, contando com ato religioso, montagem de pavilhão, leitura da ata da solenidade, foguetes, discursos e a colação, junto à pedra símbolo da empreita, de elementos que ajudam marcar temporalmente a ação levada a cabo naquele evento, denotando assim uma intenção de legar o ato à história.²² Contudo, mesmo contando com a presença não somente de membros do grupo responsável pelo projeto, mas também do juiz de direito e do promotor da cidade, o evento foi pouco concorrido, sobressaindo-se a “boa ordem” da ocasião e os discursos de seus oradores, dos quais não se reporta o teor.

Tomando as narrativas da historiografia oficial da cidade, a consulta aos jornais do período apresenta um painel onde a ação da União Sobralense não parece ter tido aceitação unânime entre a população da cidade, a exemplo do episódio da desapropriação do espaço para construção do Theatro negado pela Câmara e na “concorrência sofrível” do lançamento da obra. Nesse sentido é comum dentro dos anos de construção do TSJ encontrar nos periódicos locais, com destaque para as páginas do *Sobralense*, que tinha como proprietário José Ferreira Lemos, um dos membros da dita associação, discursos que visavam convencer seus pares desta empreitada.

Em texto intitulado “A Câmara e o Theatro”, presente na capa deste hebdomadário, em sua edição do dia 20 de junho de 1875, encontramos a narração deste

²² Durante a prospecção arqueológica realizada no edifício do TSJ pela equipe do Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco no ano de 2001, não foi possível localizar os materiais citados na cerimônia de lançamento da pedra fundamental, denotando sua retirada em intervenções executadas anteriormente no imóvel.

impasse entre a Câmara e a União Sobralense, onde o autor parte em defesa da empreitada, acentuando sua importância para a cidade:

A ideia da construção de uma theatro nesta cidade, obteve geral applauso, e a porfia todos concorreram, subscrevendo acções, que se acham representando o valor de onze contos de reis, talvez, até esta data. *A questão não é de ganho material, e sim de progresso moral, que todo espírito que não seja retrogrado, acolheo com enthusiasmo.*

Mas era necessário que a Camara Municipal também prestasse o seu concurso, de um modo, que não era um favor, e simplesmente um dever, entrando com alguma pequena quantia, na desapropriação de uns casebres, que de modo o mais absurdo, ainda se acham encravados na praça Menino Deus, a melhor da cidade, e onde se tem de elevar a casa do theatro, e quando todos acreditavam que isto seria acolhido sem discrepância, se viu uma surpresa, uma regeição pura e simples, da ideia de cidade, quasi em pezo, que é quem concorre com o seu dinheiro para o cofre municipal.

Há fatos que só se vendo para crer, e eis um deles: mas é certo que se disse em plena Camara, e para uma população que tem espirito, que os accionistas que auferem interesse no negocio fizessem por si essa despesa! Interesse em uma questão que só domina o Patriotismo! Fique consignado, que a Camara municipal da cidade, que deve iniciar todas as ideias uteis, fazendo nesse sentido uma propaganda, e que é de seu dever fazer as desapropriações, no interesse do aformosamento da cidade, se recusou a auxiliar em negocio, cuja despeza deveria concorrer por si só, quando para isso tem a verba suficiente!

Nós não vivemos mais na epocha em que o theatro era tido como obra diabólica; por isto que allí se despende espirito, que mata o fanatismo. [...] *Hoje vivemos sob a lei do progresso* [...]. Se entrou na cabeça de alguém matar a ideia, enganou-se, porque o progresso vai além, e uma recusa como a actual não desanima a quem quer o florescimento de sua terra e acredita que inacção é a morte das sociedades humanas (SIC. Grifos nossos).

Nesse texto podemos divisar algumas questões que estavam em jogo, pelo menos no plano das ideias e da perspectiva argumentativa, embasando os discursos em torno da edificação de uma nova e “adequada” casa dedicada às artes do palco que iria aformosear a cidade. Nesse sentido, parece ter sido adotada uma estratégia que busca atrelar a edificação do theatro às ideias de civilização e progresso, tanto assim que, desde as primeiras notícias veiculadas nas páginas dos jornais o projeto de construção de um theatro por parte da União Sobralense não se justificava somente pela intenção de suprir a limitação do espaço físico do primeiro palco da cidade, mas “levantar o edificio de um theatro condigno do estado de civilização desta cidade.” Discurso que se repete durante o moroso período da construção, principalmente durante os anos de seca (1877-1879) visando sensibilizar a municipalidade e os conterrâneos a auxiliarem financeiramente a conclusão do empreendimento.

Tomando por modelo nacional o Rio de Janeiro, capital do império, e seu desenvolvimento cultural sob a regência de D. João VI, bem como importantes capitais europeias, sobretudo Paris, o Brasil assistiu na transição entre os séculos XVIII e XIX a

empreitada das elites locais esforçando-se para edificar suas casas de espetáculos “sinônimos de progresso, cultura e lazer instrutivo, ‘espaços fechados de sociabilidade’ e de civilidade fundamentais à pequena burguesia ascendente da sociedade brasileira” (BITTENCOURT, 1999, p. 116).

O termo progresso parece estar na ordem do dia entre aqueles que se colocavam como “espíritos que não sejam retrógrados” e que buscam melhoramentos do espaço urbano. Nesta proposta, o edifício do teatro seria um marco, presença material modificando a paisagem e as práticas sociais, personificada na frequência aos espetáculos, bem como a dedicação dos concidadãos às artes, entendidos como uma esfera de educação do espírito e de progresso moral como estava se dando nas capitais brasileiras desde o século XVIII.

Deste feito, a vida proporcionada pela frequência às diversões e eventos de cunho artístico passa a ocupar um lugar importante não somente como *locus* de sociabilidades e representações das elites burguesas sobre si e sobre o mundo, mas também uma ferramenta de promoção de ideias e de formação dos indivíduos, onde intelectuais e críticos acreditavam que por meio de seu “poder civilizatório” podia-se educar e formar a sociedade nacional, notoriamente sua fração bem estabelecida socialmente e letrada, através da dramaturgia.

Em coluna chamada “Theatro Nacional”, o periódico O Espectador, de 1882, aponta o teatro como uma “escola educatória indispensável”, onde os costumes e vícios da sociedade brasileira são retratados e que, “quem os não conhecer bastará ir a este templo de civilização para avaliar o grau de adiantamento dessa sociedade, cujo compendio é a peça e o professor é o ator” (FRANCA, 2011, p. 68).

Praticado pela mocidade sobralense, o fazer teatral é sempre apresentado como uma ferramenta importante no despertar de talentos, ocupando os jovens em atividades voltadas ao universo das letras por meio de diversões sociais tipicamente burguesas. Deste modo, ao longo do período pesquisado, percebemos o esforço por parte da imprensa local em estimular o público a prestigiar o esforço da “plêiade” juvenil que vez por outra sobe a ribalta para desenvolver a arte dramática, propiciando uma oportunidade de diversão e conagração entre as famílias bem assentadas socialmente, atos associados à crença na consolidação da civilização no seio da sociedade.

Noticiando os ensaios do grupo de “rapazes” que se propunham a subir a “scena do teatro que ainda está em construção na praça do Menino Deus”, a edição do *Sobralense* de 10 de setembro de 1880, procura abalizar os esforços dos amadores, atrelando tal feito a

importância que teria o teatro para o estágio de civilização que se quer na cidade, chamando atenção a importância da conclusão da casa de espetáculos iniciada pela União Sobralense cinco anos antes.

Revestindo mais de um titulo sufficiente à conquista do acolhimento publico, estamos convencidos de que este será prompto e unanime em secundar o nobre e elevado tentamen da mocidade sobralense. A parte a sua mão instructiva e moralisadora a qual torna-o um dos mais vigorosos e fecundos elementos da civilização: o theatro proporciona um agradabilíssimo recreio, que nol-o torna tanto mais recommendavel quanto é o único que se nos antolha, como uma solução de continuidade na monástica monotonia desta cidade. E a publicidade que é própria ao theatro, imprimindo um character social à essa tríplice missão, vem sobremodo realçal-a. [...] Nobre e generosa tentativa, tanto mais digna a nossa admiração quanto os seus acthores têm religiosamente empregado todos os esforços de ordem intellectual e pecuniaria de uma sociedade adiantada. A necessidade de concluirmos as obras do theatro vem dar à um facto, que até agora tínhamos omitido, o maximo alcance, no sentido de attrahir a concorencia publica aos espectaculos da mocidade sobralense: tal é o de ser o seu producto liquido applicado a continuação daquelas obras.

Devido a estes percalços, que terminaram por ser agregados às narrativas da história oficial como forma de valorizar os esforços e desafios enfrentados pelos homens à frente deste projeto, as obras do TSJ transcorrem em ritmo lento, “até que, pela verba dotada para socorros públicos na seca de 1877, tomaram impulso, sendo dessa época quase todo o arcabouço” (FROTA, 1995, p. 408), fazendo assim, com que a empreitada além de “trazer benefícios culturais à sociedade” se tornasse uma forma de “promover meios de trabalhos aos flagelados da seca que chegavam a Sobral em busca de apoio” (GIRÃO, SOARES, 1999, p. 38).

Sua inauguração na manhã do dia 26 de setembro de 1880 é certamente o evento de caráter cênico mais narrado pela historiografia sobralense, sobretudo pela preservação da edição do jornal *O Sobralense* que circulou exatamente no dia de sua estreia, assim como pelo tom ufanista que assumiu a edificação do São João na história local. O anúncio expunha que “depois que a orchestra tiver executada uma linda symphonia, será representada pela primeira vez nesta cidade a muito applaudida comedia-drama em tres actos A HONRA DE UM TAVERNEIRO.” E após apresentar personagens e atores que tomariam lugar na encenação, segue anunciando que “terminará o espectaculo com a chistosa e importante comedia em 1 acto MEIA HORA DE CYNISMO”

Figura 4 – Anúncio da estreia do Theatro União Sobralense. Sobralense, 26 de setembro de 1880.

S'BRALENSE

THEATRO UNIAO SOBRALENSE
HOJE

Depois que a primeira representação foi dada com o maior êxito, a segunda será dada com o mesmo êxito em três actos

A HONRA DE UM TAVERNEIRO.

<p>PERSONAGENS</p> <p>Camello — don Fernando Lopez João da Cunha — taverneiro Artilheiro de Maculão Alameda — polista Carlos — Loureiro D. Maria Estêvão — Terminate o espectáculo com a chistosa e importante comedia em 1 acto</p>	<p>ACTORES.</p> <p>Dionisio, D. Rosa, F. Arruda, Pedro Armado, Francisco, J. Rosa, N. N., N. N., N. N., N. N., N. N., N. N.,</p>
---	--

MEIA HORA DE CINISMO.

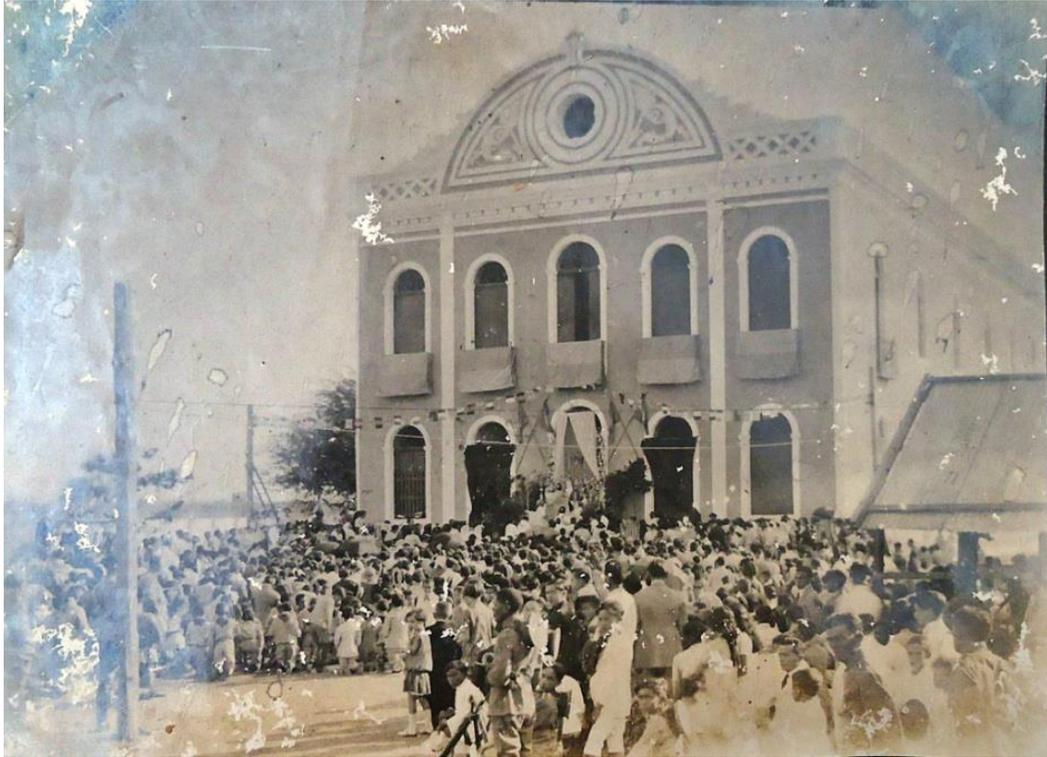
<p>PERSONAGENS.</p> <p>Negreira — a ladista Frederico — filho, Tristão — o velho Maculão — o velho João — o velho Neves — o velho Urcio</p> <p>Nos intervallos da comedia haverá musica d'orchestra para o pagamento de imposto e Cupre se a lei. Mas o que isto se p' se abate a que o cidadão, p' se abate, prima de semelhante semelhante.</p> <p>Ha, infelizmente, quem goste mais do ZEMERO!</p> <p>A multa é de seis a dez oitavas de multa.</p> <p style="text-align: right;">FIAT LEX! — ALBERTO</p> <p style="text-align: right;">Barron — José Ferreira Lima</p>	<p>ACTORES.</p> <p>Lenzo, Alencar, Franco, Gabriel, Augusto, Lina, N. N., N. N.,</p> <p>Principiará a hora em 8000 Sobral, 26 setembro de 1880.</p>
---	---

MUTILADO

Fonte: Arquivo da Secretaria da Cultura e do Turismo de Sobral

Como noticiado anteriormente pelo mesmo jornal, naquela manhã de domingo um grupo de amadores locais levava à cena o drama *A Honra de um Taverneiro* de Correia Vasques e a comédia *Meia-Hora de Cinismo* do comediógrafo França Junior. Tal encenação durante a inauguração do Theatro São João vai ressoar na historiografia oficial da cidade como um elemento de envaidecimento e de afirmação do suposto vanguardismo dos sobralenses, alicerçado pela distinção não só no tempo de fundação entre o teatro da União Sobralense e o Theatro José de Alencar na capital cearense, mas também pelo fato de que a instituição deste último, ocorrida no dia 17 de junho do ano de 1910, não ter contado com uma apresentação dramática, tendo sua estreia ocorrido com a apresentação da Banda Sinfônica do Batalhão de Segurança, vindo a receber seu primeiro espetáculo teatral somente em 23 de setembro daquele ano, com a encenação de *O Dote* de Arthur de Azevedo pela companhia Lúcia Perez.

Figura 5 - Theatro São João (02/09/1922).



Fonte: Arquivo Pe. João Mendes Lira – Museu Dom José

Contudo, o entrecruzamento das fontes, nos permite perceber que durante a estreia do Theatro São João não se excluiu a preocupação com relação ao barulho e algazarra vindos da plateia, assim como o uso do cigarro dentro deste tipo de recinto, problemas que as apresentações acontecidas em Sobral enfrentavam constantemente. De maneira que José Ferreira Lemos faz a seguinte advertência ao convidar nas páginas do jornal no qual era redator, a população para a inauguração do Theatro da União Sobralense em setembro de 1880:

Reiteramos o apelo à generosidade do povo sobralense, no sentido de concorrer ao espetáculo com que uma plêiade de jovens vai hoje estreiar na cena dramática, nós recomendamos à autoridade dos dignos pais de família o cuidado de proibir dentro do recinto do teatro o uso do fumo e daquela algazarra infernal do antigo teatro. A ordem e a decência que um auditório civilizado deve guardar nos espetáculos públicos são os motivos que determinam a nossa respeitosa recomendação (ARAÚJO, 2005, p. 118).

A nota transcrita por Sadoc de Araújo coloca o apelo de pintor Lemos, um dos membros da União Sobralense e componente do elenco que se apresenta na inauguração do

São João, a necessidade de mudança de hábitos por parte dos sujeitos que frequentavam as casas de espetáculos, inclusive propondo que com a construção do novo teatro alguns maus hábitos presentes no Apollo fossem modificados. Deste feito, conforme destaca Norbert Elias, percebemos que a assimilação dos “padrões da civilidade” não é uniforme, passando por clivagens e segmentações, existindo nesse caso um percurso a ser percorrido entre a construção de um equipamento urbano tido civilizado e a adoção por parte de seus frequentadores dos comportamentos que se acreditava serem desenvolvidos neste tipo de recinto. De modo que o processo de estabelecimento destes padrões de civilidade pressupõe certas acomodações e momentos de transição, configurando assim, o que o sociólogo alemão chamou de “curva civilizadora” (ELIAS, 1994).

Desta maneira, reclamações sobre mau comportamento e falta de postura entre o público das encenações, assim como admoestações sobre os desvios de procedimento juvenil, solicitando o intermédio dos pais de famílias e até mesmo da polícia, vão ser recorrente nas páginas dos jornais, como veremos de forma mais detida no tópico seguinte. Evidenciando que, à construção de espaços de sociabilidades se sucede um processo dinâmico, paulatino e, por vezes tumultuoso, de modelagem dos costumes e repulsão dos instintos dos sujeitos envolvidos.

Voltando à grande estreia do *Theatro União Sobralense*, conforme grafado no jornal do período, e sua apropriação na construção da história local, é interessante ressaltar que Domingos Olímpio, protagonista desta história, sequer pôde ver seus conterrâneos subirem ao palco naquela manhã de domingo. Pois o advogado já havia deixado Sobral indo instalar-se no estado do Pará, de lá se mudando para o Rio de Janeiro no ano de 1891, local onde escreve sua grande obra o romance *Luzia-Homem*, e aonde vem a falecer sem nunca mais retornar à sua cidade natal.

Nesse caso, como justificar a transformação da figura de Domingos Olímpio Braga Cavalcante em expoente maior da empreitada levada a cabo pela União Sobralense, muito embora o mesmo não tenha, ao que tudo indica, vindo a compor os quadros da associação, nem participado ativamente do seu desenvolvimento? Como entender sua ereção à condição de ícone da história do Teatro São João, de modo a ofuscar outros nomes envolvidos neste processo, contando inclusive com a presença até hoje de seu busto junto a esta casa de espetáculos?

O envolvimento do autor com as artes teatrais fica explicitado por sua presença nas apresentações teatrais no antigo Teatro Apollo, bem como seu envolvimento com a produção de peças teatrais, fato citado em sua biografia sem grande destaque, não tendo

inclusive sido preservadas tais produções, sendo encenadas em Sobral e no Recife durante sua estadia como estudante de direito. Todavia, sua transformação em baluarte do teatro sobralense, se associa a um processo mais amplo de apropriação da figura do escritor pela elite letrada da cidade, organizada em torno da Academia Sobralense de Estudos e Letras, visando transformá-lo “numa espécie de ‘patrono da intelectualidade’ sobralense” (MELO, 2013).

Assim, em seu estudo sobre “Os intelectuais da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL – e a invenção da cidade letrada”, o historiador Francisco Denis Melo, indica um movimento dentro da Academia que toma Domingos Olímpio “no que seria supostamente o exemplar fiel do intelectual sobralense”, tomando como mote a Sobral apresentada em seu romance *Luzia-Homem* (1903), onde mesmo em meio à seca, se desvela como uma cidade rica, intelectual e populosa.

Sobral seria uma cidade distinta na obra de Domingos Olímpio, considerado um dos luminares da literatura da cidade, pois ele seria capaz de atualizar, por *ser sobralense*, ou seja, por envergar em seu nome e na força advinda de sua obra, uma ilusão de generalidade, ou dito de outro modo, por fazer parte de uma suposta tradição da cidade, ele foi capaz de juntar “o presente dos fatos passados” [...] (MELO, 2013, p. 51).

Portanto, o vulto de Domingos Olímpio e sua produção literária, se assemelham à história do teatro em Sobral compondo essa “suposta tradição da cidade” que visa juntar “o presente dos fatos passados”. Importante destacar que, embora seu grande romance seja ambientado durante a seca de 1878 que assolava Sobral, a construção da casa de espetáculos da União Sobralense transcorrida neste mesmo período não aparece nas linhas do enredo. Esta constatação terminar por pôr em cheque a tentativa de inter cruzar à história de Olímpio e do TSJ, já que quando escreve sua obra em 1903 o edifício já estava em funcionamento há mais de duas décadas, o que era certamente do conhecimento do autor.

Entre as figuras emblemáticas desta agremiação que desencadeia este processo de construção da História oficial da cidade via ASEL, está o já referenciado clérigo e historiador Francisco Sadoc de Araújo, um dos responsáveis por associar a biografia de Domingos Olímpio à história do teatro na cidade de Sobral. Ao analisar a produção intelectual de Sadoc, Melo aponta sua associação ao pensamento do escritor, ensaísta e historiador amador escocês do final do século XIX Thomas Carlyle, do qual o padre toma de empréstimo a máxima que “[...] a vida social é a agregação de todos os indivíduos que constituem a sociedade: a história é a essência de inumeráveis biografias”.

Com isso, Melo aponta que em suas obras, Sadoc de Araújo prima por construir “um lugar considerado relevante para os seus biografados no cenário da história da cidade de Sobral.” Deste modo, acreditamos que a transformação de Domingos Olímpio em símbolo do teatro sobralense, obedece a esta característica da produção do historiador sobralense, construindo um mito onde a associação entre o romancista e o fazer teatral da cidade se coadunam na afirmação da glória e da intelectualidade dos antigos sobralenses.

Assim sendo, percebemos que a construção destas primeiras casas de espetáculos estava inserida em uma iniciativa mais ampla, que buscava dotar a cidade de Sobral dos equipamentos urbanos modernos (bonde, biblioteca, iluminação pública, etc.) e construir uma imagem de si e da cidade enquanto progressista e moderna. Sendo utilizada pela burguesia comercial, profissionais liberais e camadas letradas para se firmarem enquanto “agentes do progresso”²³ de uma Sobral que se urbanizava na transição entre séculos, cheia de contradições e dissonâncias, como veremos mais adiante na análise das páginas dos jornais da cidade.

Por fim, esquecido pela história local, temos o *Theatrinho dos Democratas*, como muitas vezes é chamado pelos articulistas dos jornais, nos remetendo a uma prática comum no Brasil deste momento, caracterizada pela criação de clubes e associações recreativas, visando congregar sujeitos que guardavam entre si características comuns, propiciando atividades de lazer e práticas de benefício mútuo entre seus associados. Muitas destas sociedades de cunho recreativo costumavam construir em seu salão de festas, um pequeno palco fixo, para a realização de encenações e números cênicos diversos objetivando a fruição e deleite de seus frequentadores.

Ézio Bittencourt ao tratar sobre as relações entre sociabilidade, cultura e estrutura urbana a partir da cidade de Rio Grande, na então província do Rio Grande do Sul, aborda a importância dos clubes no desenvolvimento das sociabilidades urbanas do período:

No século XIX a sociedade local passou a se organizar em torno de associações recreativas, artísticas, culturais, esportivas, carnavalescas, classistas, políticas, filosóficas, filantrópicas, etc. Os clubes constituíam-se em importantes espaços de recreação atendendo às necessidades de lazer, divertimento e sociabilidade de seus

²³ Conceito desenvolvido por Antonio Vitorino Farias Filho, para designar os sujeitos que buscavam a construção de uma imagem progressista da cidade, capaz de gerar práticas efetivas de intervenção na realidade urbana (ou espaço urbano), e mudar atitudes e comportamentos. “Denominamos aqueles que criaram tal imagem de os “agentes do progresso”: “agentes” (aqueles que agem), porque de fato, adotaram práticas efetivas de intervenção no espaço urbano e buscaram moldar sua conduta social para adequá-la a imagem buscada; “do progresso” porque, também, construíram uma noção (ideia) daquilo que entendiam por progresso” (FARIAS FILHO, 2009, p. 125).

associados e dependentes [...]. Assim, promoviam inúmeras atividades conforme as características da instituição e do público freqüentador: festas, bailes, saraus musicais e literários, jantares, almoços, chás, representações dramáticas, matinées infantis, aulas de dança e música, eventos esportivos (BITTENCOURT.1999, p. 67).

Em Sobral, tal perspectiva se consolida nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento de alguns clubes de lazer, dos quais se destacam o Grêmio Recreativo Sobralense, fundado em 1909, ligado ao Partido Conservador e o citado Club dos Democratas, criado no ano seguinte pelos correligionários do Partido Liberal, reproduzindo assim “as divisões partidárias na cidade, no final da primeira década do século XX” e indicando o processo de “congraçamento entre formas de sociabilidade mundana dos grupos da elite no espaço social da cidade” (DA COSTA, Op. Cit., p. 194).

Fortemente marcado pela presença da Igreja Católica em seu processo de ocupação do território e vida social, Sobral desde muito tinha nos atos religiosos, quermesses, festas de santos e procissões, e na formação de irmandades religiosas as movimentações que congregavam seus habitantes. Porém, segundo Elza Marinho da Costa a virada do século XX vai dar lugar à formação de uma “sociabilidade mundana”, marcada pelos clubes de lazer, as *soirées* dançantes e saraus, dadas nos clubes e nas principais residências, a frequência aos theatros e exibições de cinema, os eventos esportivos, como as corridas de cavalos, os passeios noturnos em espaços públicos, etc., pressionando os poderes públicos a remodelar as feições da urbe, de modo a contemplar tais demandas, imperativas ao mundo moderno e civilizado.

O Club dos Democratas tem sua sede inaugurada no dia 16 de junho de 1910, tendo seus quadros formados por famílias ligadas ao antigo Partido Liberal que tinha à frente desde o Império a linhagem do Senador Paula Pessoa. Assim, a sede do Club se instala na antiga Rua da Vitória, em imóvel pertencente à família do “senador dos bois”, como era conhecido o patriarca da família. Segundo Da Costa, assim como no Grêmio Recreativo, os Democratas realizavam um baile mensalmente, tendo à sua frente uma comissão organizadora composta por membros da associação eleitos especialmente para este fim.

Ainda segundo Da Costa, entre os anos de 1912 e 1913 o Club dos Democratas cria em suas dependências um cinema, o primeiro da cidade, uma biblioteca e um pequeno jornal o “Cinema Club”, hoje inacessível, que inicialmente deveria divulgar a programação dos filmes projetados pela associação, mas termina se voltando aos relatos da “vida mundana das elites sobralenses”. (*Idem*, p. 196)

O advento do cinematógrafo como elemento de divertimento da população gera um forte baque nas atividades teatrais no Brasil, impactando, sobretudo o Teatro de Revista muito em voga no cenário nacional. A competição entre as duas categorias de divertimento não se dava somente no campo comercial ou estético, mas também moral. Muitos viam no cinema um elemento de desvio dos padrões morais locais, mediante a difusão de más posturas, em detrimento do teatro “que instrui e, pelo exemplo educa.”

Em artigo denominado “O cinema, o maior inimigo do teatro”, apresentado durante o congresso da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, um de seus membros escreve:

[...] o cinema foi, é, e será sempre, mais que um concorrente do teatro, o seu grande inimigo. Funciona a todas as horas, não exige toilettes custosas, dá suas funções a preços que os teatros não podem adotar e além disso, com suas salas escuras, presta-se a todas as licenciosidades. Sua função instrutiva é nenhuma” (GOMES, 2004, p. 62).

Todavia, enquanto muitos críticos do gênero teatral viam no cinema o fim do teatro, muito cedo os empresários e companhias souberam se integrar dentro das programações, de modo que os produtores do teatro chamado ligeiro passam a utilizar as sessões de cinema para apresentar pequenas peças em um ato, antes do início das projeções ou em seus intervalos (AGUIAR, S/D, p. 04).

Em Sobral, o cinema cedo se torna uma coqueluche entre as famílias abastadas, e logo começa a ganhar espaços na cidade e competir com as atividades cênicas, ligadas à música, à dança e ao teatro. Destarte, foi comum neste momento os theatros mesclarem em suas funções as apresentações cênicas e as exibições fílmicas, com a adoção de telas de projeção sobrepostas ao palco, passando assim a funcionar como *Cine-theatros*. Esse fenômeno amplamente ocorrido em todo o Brasil ainda no fim do século XIX, também atinge o TSJ, que após receber a visita de diversos cinematógrafos em suas dependências, abriga a primeira projeção realizada na cidade no ano de 1908 com o “cinematógrafo Pathé Frères”. Tal uso misto das instalações do teatro da União Sobralense se perpetua durante boa parte da década de 1920, período em que o estabelecimento passa a funcionar com a denominação de *Cine-Theatro São João*.

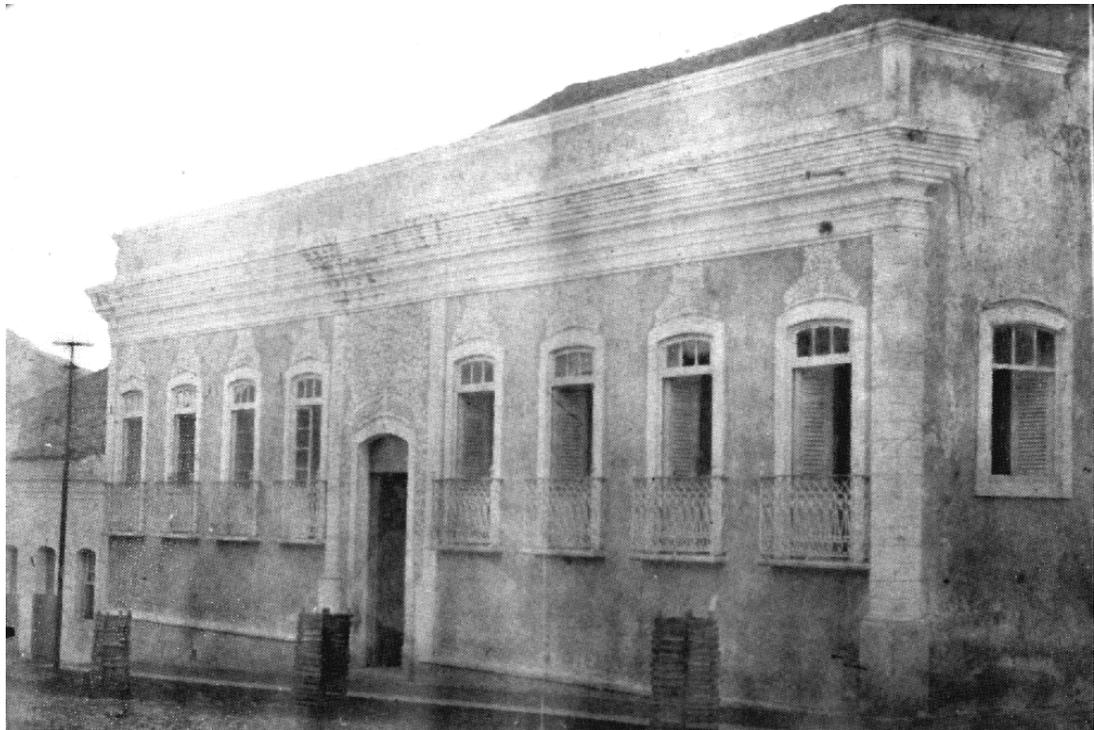
O Club dos Democratas buscando atender a esse uso misto faz exatamente o caminho contrário, adaptando seu espaço de projeção para atender também aos usos de uma pequena casa de espetáculos ou “theatrinho”, termo usual à época. Deste feito, na edição do dia 15 de junho do ano de 1913 o periódico *O Nortista*, em nota intitulada “Club dos

Democratas”, indicava os preparativos para a construção de um palco a ser “erigido no salão de projeções do cinema”:

Incansável em proporcionar ao público e aos seus associados meios de distrações esta sociedade vae receber um importante melhoramento. Em sessão de sua diretoria realizada dia 10 do corrente foram resolvidas varias medidas e tomadas outras deliberações. Estas, foram as seguintes - construção de um palco, assoalhamento do salão principal e pintura externa do referido edificio. [...] O palco dos “Democratas” terá mais ou menos as seguintes dimensões: 8 metros de bocca sob 4 de fundo. Consta-nos que, ainda nesse salão será construída uma galleria, cujo material se acha encommendado.

O mesmo jornal, quase um mês depois traz matéria nomeada “Mais essa victoria dos Democratas”, relatando a inauguração do espaço cênico presente na sede do Club, na qual lê-se: “Baptisou-se hontem o Theatro dos ‘Democratas’, levando à scena, pela sua luzidia ‘troupe’ substanciosa peça dramática “Brazileiros e Portuguezes’ do querido poeta rio grandense do Norte, Segundo Wanderley.”²⁴

Figura 6 - Prédio da antiga residência do Senador Paula Pessoa, onde esteve sediado o Club dos Democratas. Posteriormente remodelado para abrigar a residência episcopal em 1915. Sediando o Colégio Sant’Ana desde 1934 até os dias atuais.



Fonte: elaborado pelo autor

²⁴ *O Nortista*, 10 de agosto de 1913.

Sob o indicativo de “troupe” temos a inferência sobre a formação de um grupo de amadores, entre os moços que compunham os quadros da agremiação dos Democratas, mediante a inauguração do seu *theatrinho*. O grupo estava sob a direção de Henrique Maia, “grande tirocínio scênico”, e tem entre os “amadores scênicos” componentes do grupo o jornalista e educador Newton Craveiro, o advogado Vicente de Arruda Coelho e seu irmão José Huet de Arruda Coelho, assim como o jornalista Deolindo Barreto, proprietário do jornal *A Lucta*, periódico associado aos interesses Democratas na cidade, e onde vemos com certa constância a presença dos espetáculos realizados sob a ribalta do Club.

Nesse sentido o *Theatro dos Democratas* se assemelha ao *Apollo Sobralense*, pois ambos, apesar de uma estruturação física reduzida, têm associado à sua consolidação a presença de um grupo de jovens que flertavam com o fazer teatral e tinham nesses palcos um local para expressar sua inventividade e talento artístico. Diferente do São João que mesmo tendo sido inaugurado por um grupo de amadores, muitos deles oriundos do Club Melpômene, não tem dentro do período recortado a implantação de uma “troupe” ou agremiação cênica com vínculos direto ao espaço daquela casa de espetáculos ou à sua instituição mantenedora, no caso do TSJ a Sociedade União Sobralense.

Assim como o *Apollo*, o *Theatro do Club dos Democratas* durante seu período de funcionamento é contemporâneo ao São João. No entanto, é interessante destacar um episódio ocorrido no ano de 1914 e narrado no jornal *A Lucta*, onde o TSJ é preterido ao *Theatrinho dos Democratas* pela atriz e cancionista francesa Janini Roll que passava pela cidade para realizar algumas apresentações.

Pelo horário de segunda-feira chegou a esta cidade a graciosa e inteligente [...] cosmopolita franceza Janini Roll, que com honroso sucesso vem trabalhando nas mais cultas plateas do Brazil. A convite do nosso amigo Alberto Amaral a applaudida cançonelista, que já fez uma visita ao *theatrinho dos Democratas*, do qual levou a melhor impressão, vae trabalhar alli durante a sua estadia nesta cidade, que será de poucos dias, visto seguir para o Rio Grande do Sul. A attrahente cantora cosmopolita visitou também o *theatro S. João*, do qual não se agradou devido a falta absoluta de scenarios e a dificuldade de obtel-os aqui.²⁵

O *Theatro dos Democratas* parece ter existido até 1915, ano em que o prédio que sediava o Club foi comprado pela Diocese de Sobral para abrigar o Palácio Episcopal, ocupado pelo primeiro bispo da cidade D. José Tupinambá da Frota. No ano de 1918 ocorre a construção de uma nova sede, na qual já não se encontram referências à existência de

²⁵ *A Lucta*, 6 de agosto de 1914.

palco ou tablado destinado às atividades teatrais. Por fim, os registros dão conta de que, em 1926 o Club Democratas é extinto definitivamente.

Deste modo, percebemos por meio das fontes sobre a efetivação e vida destes três espaços cênicos, Theatro Apollo Sobralense, Theatro São João e Theatro dos Democratas, que sua criação compõe um projeto que pode ser caracterizado mais como uma “tentativa de inventar para a cidade uma tradição civilizada” do que propriamente “criar um espaço efetivo de produção artística” para os sobralenses (MELO, 2015, p. 31), onde Sobral aparece querendo acompanhar um movimento onde “as elites reivindicavam, em cada localidade [...], a construção de teatros que estivessem à altura de sua sensibilidade dita civilizada sem o que não haveria vida teatral” (ARANHA, 2008, p. 104).

Todavia, as fontes sobre o período nos permitem encontrar diversas contradições dentro deste processo, que partindo do interior das casas de espetáculos e suas apresentações, trazem à tona questões sobre uma cidade nem tão distinta e civilizada, como a construída pela historiografia oficial, como veremos a seguir.

2.2 O “LUGAR DE ONDE SE VÊ”: TEATRO, SOCIABILIDADES E COSTUMES.

Sobral tem seu processo de desenvolvimento urbano iniciado pela Igreja Católica, através do erguimento de templos religiosos que destacadamente marcavam a cidade na primeira metade do século XIX, concentrando em seu entorno aglomerados de casas que passam a configurar os núcleos de ocupação do território. No entanto, tal processo é intensificado a partir da segunda metade do século, onde competindo com a verticalidade característica dos templos e prédios públicos como a Câmara e Cadeia e o Mercado Público que rompiam com a arquitetura singela e de atributos funcionais advinda de uma ocupação proveniente do criatório do gado, começam a ser erigidos os sobrados, construção de uso misto, que abrigava em seu pavimento superior a função de moradia e no térreo atividades comerciais, sendo deste modo bastante característica do período de apogeu comercial da cidade.

A classe dominante foi adquirindo uma necessidade de ostentação de poder na medida que o comércio – atividade essencialmente urbana e cuja principal mercadoria era a courama – ia tomando espaço na estrutura econômica da pecuária, esta diretamente ligada ao campo e despojada de sofisticções e ambições ostentatórias (ROCHA, 2003, p. 88).

Assim, durante o século XVIII e primeiros decênios do século seguinte os grandes detentores das riquezas de Sobral e região fixavam suas residências e seus núcleos familiares nas fazendas, extensas propriedades rurais, tendo de forma complementar uma pequena residência de apoio quando de suas vindas ao núcleo urbanizado citadino. No decorrer do século XIX, com o decréscimo das atividades do ciclo econômico do gado, paulatinamente esse fluxo se inverte, de modo que estes indivíduos passam a fixar residência na sede administrativa do território. Estabelecendo-se na urbe vão investir o capital acumulado em atividades comerciais, bem como em pequenas indústrias ligadas a matérias-primas extrativistas no transcurso do século XX.

Da Costa divide a consolidação de um grupo dedicado às atividades comerciais na cidade de Sobral em duas fases. Uma primeira compreendida entre as últimas duas décadas do século XIX e os sete anos iniciais do século seguinte, caracterizada pela hegemonia das principais famílias da cidade, herdeiras da riqueza e de certa “tradição” construída durante o ciclo do gado. E uma segunda, iniciada na segunda metade da década de 1910, marcada pela ascensão de negociantes oriundos de famílias mais modestas e sem tanta inserção social, que haviam conquistado espaço na “boa sociedade” por meio do acúmulo de riquezas, como empregados do comércio local ou por meio do casamento com filhas de comerciantes pertencentes a famílias tradicionais (DA COSTA, Op. Cit., p. 114).

Contudo, sabemos, conforme visto a partir dos dados apresentados pelo *Almanach do Ceará* do ano de 1897, que em detrimento do propalado processo de adensamento do núcleo urbano de Sobral,²⁶ a população sobralense na virada do século habitava predominantemente as áreas rurais, “povoados” e “campos”, com apenas pouco mais de um terço dos 18.000 habitantes residindo na sede do município.

O mesmo documento mostra como a cidade estava estruturada, contando então com “18 casas comerciais em grosso, 30 a retalho, e 77 de secos e molhados”, além de “1 fábrica de tecidos, 4 engenhos de ferro, 7 de madeira, 1 motor a vapor e 53 aviamentos de fazer farinha.” Seu comércio era composto principalmente por “fazendas nacionais e estrangeiras, exportação de peles, algodão, couros, sôla e legumes.” Contava ainda com “7 igrejas e 7 capelas filiais”, além dos bens municipais: mercado, matadouro, dois cemitérios, prédio de Câmara e o Açude do Mucambinho, e dos bens de origem estadual, sendo estes a Cadeia Pública, dois prédios onde funcionam escolas de latim e uma escola mista.

²⁶ O arquiteto Herbert Rocha, por exemplo, indica em seu livro que no ano de 1872 Fortaleza contava com 21.000 habitantes, enquanto Sobral somava 27.500 (ROCHA, 2003, p. 88).

Um mapa da cidade apresentando detalhes da Estrada de Ferro de Sobral no ano de 1880, nos ajuda a dar uma dimensão de como estava disposto o tecido urbano da cidade naquele período.

Figura 7 - Detalhe da planta da Estrada de Ferro do Sobral, 1880.



Fonte: ROCHA, Herbert. *O lado esquerdo do Rio*. São Paulo: Hucitec, 2003.

A carta geográfica apresenta a área central da cidade, desenvolvida historicamente no espaço onde se assentou a Fazenda Caiçara à margem esquerda do Rio Acaraú em direção à Serra da Meruoca. Ao redor deste percurso foram sendo constituídos núcleos habitacionais em torno de templos e nichos de oração, como os primitivos núcleos ao redor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e da Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, interligados pelos caminhos das boiadas que passavam pela cidade, e pelas áreas comerciais que iam se estabelecendo a partir das atividades pecuaristas na região. Em sua representação o mapa evidencia uma área urbana relativamente concentrada e marcada por dez espaços referenciais enumerados e apresentados em sua legenda como “igrejas e edifícios públicos”, sendo estes respectivamente: Igreja Matriz, Igreja do Menino Deus, Igreja do Rosário, Igreja das Dores, Igreja de São Francisco, Theatro, Mercado, Cadeia, Casa da Câmara, Cemitério.

O historiador francês Bernard Lepetit, em seus estudos sobre a cidade, pondo em discussão o pensamento de Maurice Halbwachs, nos admoesta que “quando um grupo toma posse de um território, transforma-o à sua imagem – o espaço ratifica relações sociais – e ao mesmo tempo, é pressionado pela materialidade de sua criação, à qual acaba obedecendo” (LEPETIT, 2001, p. 183). Deste modo, a cidade de Sobral a partir da segunda metade do século XIX tem sua incipiente estrutura urbana alterada pela quebra da economia de caráter rural, marcada pelo passo do gado e o aboio dos vaqueiros, presenciando a chegada de uma aristocracia agrária que passa a ocupar o espaço central da urbe, se dedicando a atividades comerciais.

Estes comerciantes de “grosso trato” se inserirão neste território transformando-o, construindo suas casas de comércio, edificação de sobrados, marco da arquitetura tombada como patrimônio nacional em Sobral, mas, também terão suas relações sociais modificadas pelas novas formas de convívio demandadas pela habitação no espaço urbano. Assim, a cidade iniciava um processo de adensamento populacional em sua sede administrativa, acompanhado pela urbanização e formação industrial, que entre outras coisas, trazia em seu bojo a aspiração por atividades de socialização e de lazer, materializada na criação de espaços públicos, como praças, passeios, clubes e cafés, associados às ideias de modernidade e de progresso.

A presença de casas de espetáculos, clubes recreativos, gabinetes de leituras e posteriormente o cinema, caracteriza a tentativa de apropriação do território citadino e de uma nova sociabilidade por parte de uma burguesia que buscava desvincular-se de velhos hábitos e costumes de um passado rural e agrário, e que gradualmente foram dando lugar a uma camada de profissionais liberais, advogados, médicos, professores, promotores, funcionários públicos e jornalistas, estabelecidos na urbe. Sendo estes, segundo Melo, os responsáveis por lançar as bases da Historiografia Oficial da cidade, a partir da formação da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL, enaltecedora de um passado intelectual e distinto, representado pela ereção da Vila Distinta e Real de Sobral, em prejuízo de suas raízes rurais e pastoris alicerçadas na ocupação do território pela Fazenda Caiçara (MELO, 2013).

Estes personagens, que assumiam postos de destaque na gestão pública da cidade, buscaram dotar Sobral de equipamentos urbanos que propiciassem a esta camada de estabelecidos, a possibilidade de desfrutar dos divertimentos sociais, que acreditavam condizentes com os parâmetros de sociabilidade e de vida noturna, símbolos da modernidade e dos hábitos civilizados que se disseminavam entre as elites do país. Este processo tem seu

momento de maior vitalidade, com o limiar do século XX, como visto nesta nota do jornal *A Ordem* de 1923, onde o articulista comenta:

Só compreendemos melhor o valor positivo desses melhoramentos quando fora dos muros desta cidade podemos dizer a quem ainda não nos conhece: - temos uma fabrica de tecidos, um palácio episcopal, cinemas, bondes, teatro, clubs, banco, Associação Commercial, etc. Nesse momento o pouco que possuímos vem em defesa de nossos foros de gente civilizada.²⁷

Tais equipamentos citados pelo periódico serão apreendidos em nosso trabalho enquanto “estabelecimentos sociais”, ou seja, um “lugar limitado por barreiras estabelecidas à percepção, no qual se realiza regularmente uma forma particular de atividade”, que por meio de sua presença e das atividades que são palco interfere nas relações em sociedade (GOFFMAN, 2002, p. 218). Segundo o autor, um estabelecimento social pode ser considerado em quatro aspectos, a saber: técnicos, políticos, estruturais ou culturais. Este último, que em especial diz respeito ao objeto desta pesquisa, é entendido “em termos dos valores morais que influenciam a atividade nele, valores referentes à moda, aos costumes e questões de gosto, à polidez e ao decoro, às finalidades ultimas e às restrições normativas sobre os meios, etc” (*Idem*, p. 220).

Assim, pautados nas teorias de Goffman buscaremos perceber os theatros em Sobral enquanto estabelecimentos sociais de viés cultural, onde tais casas de espetáculos além de uma função meramente estética ou de fruição artística ocupam um relevante lugar durante este processo de estruturação urbana pela qual Sobral passava, sendo ao mesmo tempo influenciado e influenciador na circulação de ideias, disseminação de usos e costumes, através da interação entre os sujeitos.

Para George Simmel esta necessidade humana de estabelecer relações de convívio e de atuação com “referência ao outro, com o outro e contra o outro,” pode ser entendida nos termos da “sociação”. De acordo com ele:

A fome, o amor, o trabalho, a religiosidade, a técnica, as funções ou os resultados da inteligência não são, em seu sentido imediato, por si sós, sociais. São fatores da sociação apenas quando transformam a mera agregação isolada dos indivíduos em determinadas *formas de estar com o outro* e de ser para o outro que pertencem ao conceito geral de *interação*” (SIMMEL, 2006, 60. Grifos nosso).

Desta maneira, acreditamos que a presença das práticas teatrais na cidade incide exatamente sobre “as formas de estar com o outro e de ser para o outro”, já que, enquanto

²⁷ *A Ordem*, 9 de fevereiro de 1923.

arte essencialmente dialógica, o teatro não pode ocorrer sem o contato entre pelo menos dois sujeitos, que compartilham de um mesmo conjunto de símbolos inseridos cultural e socialmente. Portanto, tanto em seu espaço físico quanto em seu caráter dramático, a atividade teatral pressupõe a necessidade de “interação” entre palco – ou seja, artista e obras dramáticas – e plateia, entendendo o público que frequenta os espetáculos reverberando seus conteúdos para além do espaço físico deste recinto.

Ainda de acordo com Simmel, todas as formas de socição são acompanhadas “por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da formação de uma sociedade enquanto tal”, nomeada pelo sociólogo como “impulso de socialização”. Este impulso desvencilhando-se da realidade da vida social e dos processos de socição, “como valor e como felicidade”, passa a constituir o que chamou de “sociabilidade” (SIMMEL, 1983).

Assim sendo, como transpor o conceito de sociabilidade de Georg Simmel para a cidade de Sobral na transição entre os séculos XIX e XX? Para isso iremos nos aportar às conjecturas de Pierre Mayol em suas postulações e análises a partir de uma unidade geográfica específica das cidades, o bairro, em capítulo homônimo, dentro da obra “A Invenção do Cotidiano”. Segundo ele:

[...] o bairro é, quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido. Pode-se portanto apreender o bairro como esta porção do espaço público em geral (anônimo, de todo o mundo) em que se insinua pouco a pouco um *espaço privado particularizado* pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço. A fixidez do habitat dos usuários, o costume recíproco do fato da vizinhança, os processos de reconhecimento – de identificação – que se estabelecem graças à proximidade, graças à coexistência concreta em um mesmo território urbano, todos esses elementos “práticos” se nos oferecem como imensos campos de exploração em vista de compreender um pouco melhor esta grande desconhecida que é a vida cotidiana” (MAYOL. In: CERTEAU, 2009, p. 40).

Deste modo, acreditamos ser mais plausível pensar a cidade a partir dos postulados de Mayol ao abordar o bairro. Visto que a Sobral, a que se reportam as fontes e a historiografia local usadas neste trabalho, se limitam a tratar sobre a sede administrativa do território, onde uma população ainda não tão numerosa, apenas um terço da população total do município como apresentado anteriormente, gravita e trava relações em um espaço urbano limitado, circulando cotidianamente pelas mesmas ruas e frequentando os mesmos espaços, praças, igrejas, clubes, salões de festas e theatros, fazendo com que se reconhecessem.

Esta proximidade e reconhecimento, derivados da coexistência em um mesmo território urbano, podem ser sentidos em algumas notícias sobre as noites de encenação, onde o estreitamento das ligações entre os presentes acentua a observação e vigilância entre eles. Um interessante exemplo pode ser encontrado em nota publicada na coluna “Theatro”, da edição do dia 9 de agosto de 1919, no jornal da diocese de Sobral, o *Correio da Semana*. Nela o articulista não identificado, traz à público a advertência sobre a abstenção do consumo de cigarro dentro do Theatro São João, a partir do relato de um episódio presenciado durante uma sessão de cinema naquele recinto. A nota diz o seguinte:

A muita familiaridade que existe entre nós faz-nos conservar alguns hábitos que nos tempos provinciaes eram perfeitamente explicaveis, mas actualmente já é tempo de extinguil-os. Esta familiaridade que, em certos casos particulares, permite-nos relaxar um tanto o freio das etiquetas sociaes em circumstancias outras já não tolera taes licenças.

Um senhor de distinção, a semana passada, foi com sua família ao Cinema.

Sentou-se numa das galerias inferiores, por falta de logar na superior. Allí, no seu lugar, foi attingido successivamente por quatro ou cinco pontas de cigarro accesas que vinham de cima sujando-lhes as calças brancas.

No tempo que havia lá dentro os moleques que iam levar e vigiar as cadeiras e lá ficavam, ouviam-se constantes queixas de actos semelhantes. Os muleques achavam prazer naquella irreverência de que elles não podiam comprehender a gravidade. Essa gente não vai mais ao theatro.

Queremos crer que as pontas de cigarros que continuam a incommodar, não são atiradas propositalmente, longe de nós fazer um conceito de tal gravidade em pessoas educadas. Mas poder-se-ia perfeitamente evitar que se dessem esses factos desagradáveis, si os fumantes se abstivissem de fumar no recinto do theatro, cousa alias prohibida em todos os theatro em que há respeito. Nos intervalos, os fumantes poderiam afastar-se até o salão e allí fazerem o seu *fumoir*, livrando assim as senhoras e demais pessoas que não fumam, do incommodo da fumaça.

Hoje que o theatro se apresenta remodelado e asseiado muito convem aos nossos bons princípios que se extingam os hábitos pouco recommendaveis numa cidade civilisada.

A admoestação aos bons princípios e a extinção de posturas não recomendáveis “numa cidade civilisada” se contrapõe aos excessos tolerados pela familiaridade entre os ocupantes da plateia do Theatro. Para Goffman, tal familiaridade pode ser entendida como uma decorrência da presença de um grupo de indivíduos que desempenha com certa frequência uma mesma representação, cooperando entre si, ao ponto de estabelecerem o que denomina de “intimidade sem calor” (GOFFMAN, 2002, p. 81).

A crônica jornalística sobralense também nos lembra de algo extremamente importante para pensar a vida dentro das cidades, o processo de ordenação e enquadramento dos espaços, que entre outras coisas vai buscar disciplinar os corpos e mentes dos seus habitantes. A cidade é, portanto, lugar de policiamento, como sugere o próprio termo de onde advém, “polis”. De tal modo, os agrupamentos citadinos, em primeira instância, foram

uma forma de disciplinar e reprimir, tendo em vista um código de costumes e de convivência urbana, de cortesia, visando “polir” os sujeitos, chamando à ordem os que dela se desviavam, estabelecendo uma “espécie de ‘integração social’ pela civilidade” (PECHMAN, 2002, 72).

Portanto, além de sua função de sociação, Simmel destaca que as sociabilidades, mesmo em suas manifestações mais primitivas irão primar pelo zelo à forma, mais precisamente a “forma correta” (SIMMEL, 2006, p. 64). Da mesma maneira, voltando à teoria de Goffman, ele defende que, cada estabelecimento, por meio de suas atividades específicas, funda espaços de interação entre os sujeitos que serão “mediados por regras de polidez e decoro” (GOFFMAN, 2002, p. 218).

Diante do exposto, podemos propor embasados na teoria de Goffman, que os estabelecimentos sociais, como as casas de espetáculos, e as sociabilidades, como as récitas teatrais, são, portanto, lugares da “encenação da vida cotidiana”, onde os sujeitos assumem papéis, e onde, por meio das relações de sociação representam em face dos outros. De tal modo a representação pode ser compreendida, não somente no seu aspecto cênico ou dramático, mas como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (*Idem*, p. 28).

Assim sendo, a ideia do bairro ratifica as sociabilidades, visto ser um lugar de “conhecimento dos lugares, trajetos cotidianos, relações de vizinhança (política), relações com os comerciantes (economia), sentimentos difusos de estar no próprio território (etologia),” que acumulados e mobilizados cultural e socialmente fazem do espaço urbano “não somente o objeto de um conhecimento, mas o lugar de um reconhecimento” (MAYOL. In: CERTEAU, 2009, p. 45).

Em sua etimologia o termo teatro significa “lugar de onde se vê”, fazendo assim uma referência direta ao local destinado à visualização das encenações na Grécia antiga. Não obstante, atentando ao conceito de vida teatral podemos sugerir uma compreensão do teatro como o lugar aonde homens e mulheres de diferentes faixas etárias iam para ver os espetáculos, números artísticos e conferências eruditas, mas também para serem vistos pela e na sociedade. Tornando assim a ida ao teatro além de um evento social, um lugar de “reconhecimento”. Portanto, pelas crônicas teatrais dos jornais, podemos inferir que os olhares dos presentes dividiam atenção entre os atores, personagens e enredos que se desenvolviam sobre o tablado, e, principalmente nos intervalos, percorriam as galerias, gerais e camarotes observando os sujeitos, suas posturas, vestimentas e comportamento.

Um exemplo que ilustra bem esta prática de exibição e observação dentro do espaço destinado às atividades cênicas, diz respeito ao uso de binóculos durante as apresentações teatrais. Embora atribua-se seu uso a uma melhor visualização das cenas, principalmente em grandes espaços cênicos ou em camarotes com acentuada distância do palco, o que não se aplica à realidade das casas de espetáculos em Sobral, bem como o fato de alguns teóricos o associarem a possibilidade de deter atenção em determinado detalhe da cena ou expressão do artista antecedendo assim o zoom e closes das produções cinematográficas. O instrumento se tornou um elemento estético, acessório associado a assiduidade às apresentações teatrais, e seu foco estava muito longe de manter-se unicamente na ribalta, podendo tornar-se um elemento por vezes indiscreto, sendo usado para o flerte, como destaca os folhetins e a literatura da época.

Assim, foi uma grata surpresa encontrar na coluna “Pelo Theatro” do jornal *Gazeta do Sobral* uma crítica do espetáculo *A Morgadinha de Val-Flor* de autoria do português Pinheiro Chagas encenada no Theatro São João em setembro de 1881, na qual após discorrer brevemente sobre o caráter dramático da encenação, o cronista direciona sua atenção e seu texto à plateia presente a representação, analisando as pessoas que se faziam presentes no recinto, seus modos, roupas, acessórios e hábitos, utilizando para isso do emprego dos binóculos. Com um olhar curiosíssimo e sagaz sobre o público, transcrevemos alguns trechos da referida nota:

Houve enchente e boa. As galerias estavam repletas; sobresahindo sempre no nosso binoculo uma elegante figura de cabellos castanhos, e, como disse o poeta, *bella... bianco vestita...*

Um elegante trouxe para as galerias 560 ou 600 rs. de bolas! Ao principio, supomos que o tal queria patear a peça; pois bem, saibam que foi engano, e que aquella quantidade immensa de bolas, foi pura e simplesmente para se chupar. Não vão suppor que algum taboleiro subiu as galerias: tudo aquillo foi arrumado nos bolços d’um croizé... Um croizé assim deve figurar no futuro baile da Casa da Camara.

O binóculo é um indiscreto do diabo, que se vê até a ironia que paira nos lábios da rival, que abraça e beija, como outr’ora Judas, a outra, a que lhe rouba uma parte dos affectos que elle para si só quisera. [...] Os seos profundos e expressivos olhos negros, quando por instante se fixam sob o nosso binocolo, embriagavam... embriagavam... [...]

Não haviam cadeiras. As Sr.^{aa} arranjaram-se, pouco mais ou menos, e os homens rezignaram-se a ouvir os 5 actos da Morgadinha... de pé!! O Costa não achou muito prudente o modo porque certas Sr.^{aa} entravam, sem serem filhas famílias, maiores de 25 annos de idade. – Disem que domingo seguinte irão buscar o Cérbero de três cabeças que guarda a entrada do inferno, para servir de porteiro no S. João... Veremos...

Entre duas moças: – Mariquinhas so apparece em scena com aquelle vestido curto. Devia mudar.

– Ora isto nada quer dizer. Supponha, que Ella esteve ausente muitos annos que andou por exemplo na China, que está aqui somente há três mezes, ainda não lhe chegou a bagagem do Celeste Imperio, e ahí tem a explicação...

Interrompeu esta interessante conversação uma voz que dizia por tras de mim: A indiferença é o veneno lento que corroe a alma...

E eu recostei-me na cadeira e assestei o binoculo... E dirigi-o para o cohorte²⁸ das meninas de pence-nez²⁹, onde estava um brilhante bouquet de moças a tagarelar talvez sobre outra coisa qualquer que não fosse a vida alheia. Eu quero mal ao pence-nez; é enterceptarem o brilho dos olhos, o raiar daqueles sões, com um par de vidros malditos.³⁰

A crítica identificada muito mais como uma crônica de costumes do que uma crítica teatral é assinada por certo Leonysio, possivelmente um pseudônimo de algum dos redatores da própria folha. O texto nos permite perceber, ressalvadas certas doses de ironia, bom humor e romantismo, alguns aspectos do cotidiano das apresentações teatrais sobralenses, a partir do olhar, ou melhor dizendo, do “binóculo” do cronista.

O olhar arguto do autor desvela algumas questões bastante relevantes sobre a vida teatral sobralense. A primeira delas diz respeito à restrição de acesso à casa de espetáculos por jovens menores de 25 anos desacompanhados de seus responsáveis. Em seguida, Leonysio reporta a falta de cadeiras no recinto para atender a todos os espectadores, gerando notável incomodo; tal questão é constantemente criticada nos jornais, sobretudo nos primeiros anos de atuação do TSJ no final do século XX, levando os *habitués* a trazerem os assentos de suas residências.³¹ Outro fator, este também recorrente nos periódicos, diz respeito à falta de “hábitos” (polidez) entre alguns frequentadores das encenações, ilustrada neste caso pelo consumo exagerado de doces nas galerias por certo senhor que frequentava a Câmara municipal, de quem certamente esperava-se melhores modos em público. O cronista nos permite entrever certa atenção à observação da moda tanto na plateia (decoro), ao descrever a roupa dos presentes, onde um certo “croizé” digno de figurar “no futuro baile da Casa da Camara” era utilizado por um dos presentes, assim como no palco, por meio do figurino das personagens comentado por duas moças, mostrando o quanto o exposto na

²⁸ *Coorte*. Termo originado do latim “cohors”, diz respeito a uma unidade tática do exército romano, usado genericamente para designar um grupo de indivíduos reunidos.

²⁹ *Pince-nez* ou *Pincenê*, modelo de óculos comumente usados entre o século XV e início do século XX, cuja estrutura era desprovida de hastes sendo, portanto, fixada diretamente sobre o nariz.

³⁰ *Gazeta do Sobral*, 22 de setembro de 1881.

³¹ A edição de 18 de fevereiro de 1882 do jornal *Gazeta de Sobral*, traz o anúncio da apresentação do melodrama *Milagres da Virgem Aparecida* e da cena cômica *Sacristão da Revista* por uma companhia oriunda do estado do Pará, contendo o seguinte apelo: “Novamente pede a todas as pessoas que forem ao espectáculo, o especial favor de emprestar cadeira.” O problema parece ter sido solucionado apenas em 1919 com a instalação do Cine-Phenix nas dependências do TSJ, sobre o novo mobiliário do instalado no teatro, composto de 500 cadeiras novas e elegantes, *A Lucta* de 12 de fevereiro de 1919 afirma: “Agora já podemos ir ao teatro sem aquelle aspecto de muda.”

ribalta influenciava a vida fora dos palcos. Por fim, a crônica possibilita notar a presença de certos acessórios como os binóculos e o “pence-nez” durante a frequência a este tipo de divertimento.

De tal modo, percebemos que as ações da vida teatral, tendo na frequência às casas de espetáculos seu maior representante, atendem a um regime de visibilidade, tanto física, ligada a “aparência” e ao decoro, e também social, relacionadas às “maneiras” e à polidez (GOFFMAN, 2002, p. 103). Esse policiamento e vigilância das “maneiras” e da “aparência”, se dava em diferentes níveis sociais e diferentes instâncias de sociabilidade, visando à assimilação de padrões de disciplinamento civilizados e modernos.

Precisava-se vigiar, combater e controlar tudo aquilo que fosse considerado nocivo ao bem estar de todo o corpo social. A moda, os passeios, os bailes, as festas espontâneas/particulares e públicas (religiosas e políticas), os hábitos sociais, a irreverência popular e os tipos populares, necessitavam ser duramente vigiados e disciplinados para dar efetiva concretização de uma sociedade rumo à modernidade (SILVA, 2005, p. 02).

A exemplo desta, outras crônicas após noticiar e tecer comentários sobre as cenas e atos desenvolvidos no palco, se direcionam ao espaço onde estava o público, expondo as condições físicas e instalações do edifício que abrigava a encenação, destacando presenças e comentando comportamentos observados antes, durante e depois das representações e também nos intervalos. Pois, segundo Elza Marinho Lustosa da Costa, as elites sobralenses ao adotar regras de etiqueta ensejavam um processo de afirmação:

As elites sobralenses do início do século XX pretendia-se civilizadas. [...] Daí a presença do teatro, do gabinete de leitura e, sobretudo das festas, onde o refinamento era indispensável. Nesse contexto, as regras de civilidade constituíam o coroamento do projeto das elites, visando a aprendizagem de modos sofisticados observados nas altas esferas das sociedades europeias (DA COSTA, 2011, p. 124).

Esse pretender-se civilizar, que designa muito mais a existência de uma intenção e um processo em andamento do que efetivamente um atestado de assimilação desta condição, se ancora sob o reconhecimento de uma condição constituída a partir de um olhar do outro. Neste caso objetivava-se um *status* civilizado e moderno, coletivamente ligado à imagem de cidade vinculada para fora de seu território, e individualmente na aceitação desta condição por parte daqueles que se acreditam já a ter conquistado. Tal necessidade de aceitação participa da construção da identidade, pois como afirma Peter Berger, “a identidade não é uma coisa pré-existente; é atribuída em atos de reconhecimento social. Somos aquilo que os outros creem que sejamos” (BERGER, 1986, p. 113).

Segundo a teoria sociológica de Berger nossas vidas se desenvolvem dentro de uma complexa “trama de reconhecimentos e não-reconhecimentos”, onde desenvolvemos ligações sociais que resultam na escolha de uma identidade correspondente, que exige ligações sociais específicas para sua sobrevivência. De tal modo, que cada indivíduo está inserido dentro de sistemas de controle social, a partir dos quais lhe é gerada uma identidade, contudo, “na medida que for capaz, o indivíduo tentará manipular suas ligações de maneira a fortalecer as identidades que lhe proporcionaram satisfação no passado” (*Idem*, p. 115-116).

Os theatros da cidade são apresentados nos jornais sobralenses na transição entre séculos como espaços a que devem “concorrer” sempre a boa sociedade, denotando uma clara intenção de formação da identidade coletiva e individual dos envolvidos, sendo, portanto, sinônimos de urbanidade e modernidade. É muito comum encontrarmos nos periódicos a alusão aos *habitués* do teatro, referindo-se aos frequentadores assíduos desse tipo de divertimento, arraigada no rol das práticas civilizadas e de progresso moral da população que buscavam deixar no passado a “monástica monotonia desta cidade”. Pois como sugere Bittencourt:

Destas transformações os espaços teatrais foram partícipes, desempenhando papel de relevância nas novas formas de viver a cidade e seus espaços constitutivos. Abertos, permanentemente, às trocas e manifestações da coletividade, ao lazer (e aqui incluo o lazer instrutivo), à criação e difusão artístico-cultural, à representação social, à informação e formação... eles adquiriram grande importância nas dimensões da vida social e cultural da cidade, constituindo-se em sinônimos de urbanidade e modernidade. Ícones dos prazeres de uma cidade (BITTENCOURT, *Op. Cit.*, p. 21).

Do palco e de uma dramaturgia marcada por uma perspectiva moralizante em voga no Brasil no decorrer do século XIX, vinham os bons exemplos e a sátira dos maus hábitos que deviam nortear o comportamento e a convivência entre os sujeitos sociais urbanos e civilizados. Porém, se a mensagem comunicada pelas peças era de certo modo homogênea, criticando e buscando superar um passado agrário e inculto por meio de ideais religiosos, patrióticos e de integridade de caráter, esta encontrava disposta nas salas de espetáculo uma plateia bastante diversificada, na qual a permanência de alguns hábitos testemunhava contra a intenção de “progresso moral” e gerava conflitos constantes durante a frequência aos espetáculos.

Desta maneira, reclamações sobre mau comportamento e falta de postura entre o público das encenações, assim como admoestações sobre os desvios de procedimento

juvenil, solicitando o intermédio dos pais de famílias e até mesmo da polícia, vão ser recorrentes nas páginas dos jornais, evidenciando que à construção de espaços de sociabilidades se sucede um processo dinâmico, paulatino e por vezes tumultuoso de modelagem dos costumes e repulsão dos instintos dos sujeitos envolvidos.

No periódico *Pátria* do ano de 1911, em nota intitulada “Com a polícia”, o periodista reclama o mau comportamento de alguns “perturbadores da ordem” e solicita a intervenção policial para conter a algazarra instaurada durante as apresentações.

Chamamos atenção da auctoridade competente para o grande absurdo que fazem no Theatro por ocasião dos espectaculos. Em circo de cavalinhos, na mais remota aldeia do mais atrasado lugar, cremos que não se fará a metade da algazarra e da pancadaria que fazem no Theatro desta cidade que é culta, grande e populosa. [...] Não cremos que individuo algum, não sendo que esteja alcoolisado ou soffrendo das faculdades mentaes, faça semelhante absurdo em um lugar publico e onde se acham, para sua diversão reunida as famílias. Sabemos que muitas famílias deixam de frequentar os espectaculos pelo barulho que alli se faz, batendo-se de um modo insurdecador com grossas bengalas e traves sobre o assoalho; e vimos também no espectaculo de domingo, com grande vergonha nossa, diversas pessoas se retirarem do Theatro murmurando: isto é horrível. É desagradável este modo de proceder pois nessa cidade grande e civilisada, deve ter uma plateia que esteja acima dos capadócios e gritadores de rua.³²

A nota procura deixar clara a necessidade de adoção de padrões diferentes de comportamento a serem observados durante a presença no ambiente de uma casa de espetáculos, em detrimento do que era tolerado em um “circo de cavalinhos”, lugar de “capadócios e gritadores de rua”, opondo, desde modo, o divertimento vivenciado dentro dos theatros, aos quais se credita a uma cidade “culto, grande e populosa”, àqueles de origem popular, presentes na “mais remota aldeia do mais atrasado lugar”. A presença em lugares públicos se configurava, desta maneira, em oportunidade de exercitar socialmente as regras de civilidade e sociabilidade, assinalada como parte integrante da vida pública destes sujeitos, espaço de uma integração, só possível se “entre iguais”, na qual a diferença não pode interferir, arriscando sua ruptura (SIMMEL, 1983, p. 173).

Portanto, a sociabilidade se caracteriza pelo convívio social constituído sob uma ótica seletiva, onde somente indivíduos que comungam de um mesmo *status* e praticam um mesmo código de conduta, podem estabelecer uma relação e um convívio dentro dos espaços públicos e das atividades sociais, visto que “uma sociabilidade entre membros de diferentes estratos sociais se torna algo contraditório e constrangedor” (SIMMEL, 2006, p. 69). Logo, comportamentos divergentes dos padrões de civilidade, como a algazarra e a

³² *Pátria*, 15 de março de 1911.

pancadaria, os gritos e bater de bengalas a que se refere o cronista, bem como toda uma sorte de indivíduos indesejados, como bêbados, loucos, prostitutas e pobres em geral, deveriam ser refutados da convivência e das sociabilidades entre os membros da sociedade.

O próprio espaço interno das casas de espetáculos costuma obedecer a uma divisão de lugares que visa separar os sujeitos de acordo com as condições financeiras que lhes permite adquirir entradas, separando-os em lugares que materializem no espaço físico da plateia uma relação hierárquica. Na inauguração do Theatro da União Sobralense em setembro de 1880, o anúncio de jornal indica a venda de ingressos a partir de duas categorias: cadeiras, custando 2 mil reis e gerais no valor de mil reis, parecendo endossar as críticas posteriores quanto a ausência de assentos fixos para atender todos os frequentadores dos espaços cênicos em Sobral.

Uma crônica escrita no ano de 1915, intitulada “Uma visita ao theatro S. João”, presente na sessão “Chroniquetas” do bissemanário *A Lucta*, evidencia a divisão interna e disposição do público na casa de espetáculos, explicitando a separação dos lugares de acordo com a condição social e financeira dos sujeitos.

Nos theatros dos centros adeantados, a platéa é destinada a gemma d’ouro da sociedade, é mesmo o local mais caro do theatro; mas o que queres? Cada terra com o seu uso, aqui quando se vê uma pessoa na platéa, começa-se a por em duvida a sua situação social e financeira; o chick e a moda é allí na segunda galeria, onde uns varõezinhos de emburana, atravessados de dois em dois metros, tomam o pomposo titulo de camarotes. [...] Olha allí a primeira galeria, o único local onde há assentos, pois bem aquelle que nos grandes theatros está classificado em segundo lugar, aqui figura o “paraizo” e é destinado ao Zé povinho.³³

A crônica mostra um uso peculiar dos espaços internos do Theatro, indo de encontro ao costume adotado em outros espaços teatrais, manifestando que a disposição dos sujeitos na plateia simbolicamente representava a condição financeira e *status* social dos participantes, desconsiderando inclusive o favorecimento de uma melhor visualização das cenas. No texto podemos perceber a divisão da plateia do Theatro São João em três sessões: a plateia, área térrea central em frente ao palco; a primeira galeria ou galeria inferior, nível logo acima da plateia, segundo o cronista único lugar com assentos; e por fim a segunda galeria ou galeria superior, nível mais alto, adotada como camarote devido à ausência destes dentro da estrutura do edifício.³⁴

³³ *A Lucta*. 21 de julho de 1915.

³⁴ O Theatro manteve essa divisão interna da plateia em três níveis até seu último processo de restauro, finalizado em 2004. Pois, durante as escavações arqueológicas realizadas no Theatro São João no ano de 2000 pela equipe do Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco, descobriu-se por meio

A propósito, a ausência de camarotes rompia com os padrões de sociabilidade do período, caracterizados pela prática da distinção dada a certas figuras dentro dos eventos e atividades sociais, por sua disposição em lugares reservados. Tal questão pode ser vista diante do constrangimento expresso, pela ausência de camarotes e de lugares especiais a serem ofertados durante as sessões do cinematógrafo instalado no São João, que contavam entre os espectadores com a presença da Comissão Científica composta por pesquisadores e cientistas brasileiros, ingleses e estadunidenses, presentes na cidade no ano de 1919, a fim de realizar fotografias do eclipse total do Sol, que auxiliariam na comprovação da teoria da relatividade geral de Albert Einstein.

Temos notado no theatro uma grande falta de gentileza e hospitalidade para com as commissões scientificas que nos dão a honra de sua visita. Os seus membros têm constantemente obtido alli os peiores logares para esse gênero de diversão. É bem verdade que no nosso theatro não há camarote nem logares especiaes, cabendo as melhores cadeiras aos que chegam em primeiro logar, e os nossos illustrados hospedes, primam em chegar a ultima hora. Os encarregados de sua hospedagem, ou os directores do theatro de *motu-proprio*, porem, podem e devem reservar na primeira fila da galeria superior um certo numero de cadeiras destinadas aos illustres cavaleiros com as suas exmas. senhoras, porque contra isto não poderá protestar ninguém que tenha uma educação menos medíocre. Deixando aqui estas sinceras linhas, confiemos que de futuro fiquem salvos, no theatro, os nossos princípios de gentileza e hospitalidades, sacrificados por um imperdoável descuido.³⁵

A divisão do público sobralense no interior das casas de espetáculos da cidade não se caracteriza por uma exclusividade do São João. Na divulgação do “programa” organizado no Theatro dos Democratas pelo Club do partido, celebrando a eleição de Justiniano de Serpa à presidência do Ceará no ano de 1920, o jornal admoesta aos seus leitores: “seguir-se-a no theatro um grande baile, no qual poderão tomar parte todas às pessoas decentemente trajadas, servindo as divisões do theatro para separar a devida distancia das classes sociaes”.³⁶

A divisão interna durante as apresentações teatrais pode ser também analisada a partir da divisão entre “região de fundo” e “região de fachada” estabelecida por Erving

das prospecções, que a forma inicial do interior da casa de espetáculo estava disposta apenas em dois níveis, a plateia e apenas uma galeria, tendo o segundo estrato sido acrescido posteriormente, inclusive estando posto de forma incomum visto cortar os arcos das portas laterais do edifício. Descobriu-se também que a plateia, ou seja, os lugares ao nível do palco estavam dispostos em forma de ferradura sendo subdividida por meio de uma mureta, criando assim uma divisão do térreo, entre as cadeiras dispostas dentro e fora desta área em formato de ferradura. Não foi possível precisar durante as prospecções o ano em que ocorreram as alterações de planificação da plateia, retirando sua disposição em ferradura, nem do acréscimo de mais um nível de galeria.

³⁵ *A Lucta*, 21 de maio de 1919.

³⁶ *A Lucta*, 26 de junho de 1920.

Goffman ao tratar sobre as representações cotidianas. Segundo o sociólogo cada uma destas regiões obedece a uma linguagem de comportamento específica, sendo a “região de fundo” mais permissiva a condutas tomadas por intimidade excessiva e até mesmo desrespeitosa aos outros, enquanto a “região de fachada” obriga a observância plena dos padrões de decoro e polidez. O que se aplica com destreza às anúncios encontradas na imprensa, das áreas de ingresso mais barato nas casas de espetáculos nomeadas como “poleiro” e “galinheiro”, de onde comumente se atribui os maus comportamentos e desvios das normas durante as récitas.

A adaptação das casas de espetáculos para a realização de exposições de filmes por meio do cinematógrafo e a vulgarização do acesso a este tipo de divertimento através da diminuição do custo dos ingressos, terminam por exacerbar as brechas e resistência ao discurso civilizador, mostrando os conflitos de classe dentro do espaço físico dos Cines-theatros, evidenciada pela separação do público dentro do recinto, chegando muitas vezes a confrontos físicos.

Nos jornais do início do século XX são recorrentes as crônicas reclamando as transgressões “as leis da boa civilização” e alertando a necessidade de extinção de “hábitos poucos recomendáveis numa cidade civilizada”, como falar alto e fazer “a partes inoportunos”, cuspir no chão e fumar durante as sessões de cinema ou apresentações de teatro, e até mesmo de jogar pontas de cigarros sobre os outros níveis de assentos. Estes conflitos são característicos de tal maneira que um articulista do jornal *Correio da Semana* chega a sugerir a restrição de acesso ao Cine-theatro por parte da “caboclada maltrapilha, suja, que passa todo o tempo fumando e cuspidando transgredindo as leis de boa civilização.”³⁷

Os problemas quanto à ocupação interna do TSJ e dos incômodos gerados pelos desvios das regras de civilidade e bons modos por parte de alguns sujeitos da plateia, por exemplo, chega a conotações extremas. De maneira que a coluna “Cinemas” d’A *Lucta* publica uma carta supostamente recebida pelo redator do jornal, cobrando providências quanto à “ralé desasseiada e mal educada” que estaria com seus maus modos incomodando aqueles frequentadores assíduos “esplendidamente” colocados na “galeria de honra do velho teatro”.

Nestes termos se expressa a carta, assinada apenas como “U”:

Recebemos a seguinte carta que gostosamente publicamos:

³⁷ *Correio da Semana*, 11 de outubro de 1918.

“Sr. Redactor – Tenho gostado de ver a sua solicitude de ultimamente pelo conforto e bem estar das famílias ‘habitués’ da galeria superior do nosso teatro, seu desvelo circunscreva-se aquelle local hygienico e ventilado onde não tem ingresso a ralé desasseiada e mal educada. Isso prova que o nobre redactor do ‘Registro Social’ é um dos madrugadores, que esplendidamente collocado na galeria de honra do velho teatro, esquece-se por completo o resto da humana gente, entregue as vicissitudes da galeria inferior e da platéa, onde alem de calor excessivo muito há que se contar. Para não me tornar cacete, vou referir-me somente ao que assisti na primeira sessão em que foi exhibida ‘A Herança Fatal’. Como o sr. deve ter tido noticia; a galeria inferior estava repleta de famílias da nossa elite, tão dignas e merecedoras de consideração como as que enfeitavam a galeria de honra. Pois bem, por traz das cadeiras, onde tinham assento essas famílias, espaiava-se a ralé desasseiada e nauseabunda de vestes suja e intestinos avariados gerando um ambiente pesado e mephitico, muito mais intolerável do que o fumo, que o sr. julgou tão prejudicial ás senhoras da alta galeria. Numa cidade interior de um Estado do sul, cujo teatro muito se assemelha ao nosso, o director do cinema, livrou a sociedade dessa intolerável promiscuidade, vendendo ingresso á ralé, com 50% de abatimento, mas para assistirem as exhibições do lado opposto da tela. Nesse local, a única inconveniência que há para os espectadores, é a dificuldade da leitura das descrições; mas, como o povo inconveniente contra quem reclamo, na sua grande maioria, tanto lê ás direitas com ás avessa, penso que seria de grande alcance para o bem estar das famílias é collocal-o lá para o outro lado da tela, onde há tanto espaço. Leve, pois, sr. Redactor esse meu alvitre, e caso este queira delle se aproveitar, nada me ficara devendo. – Seu constante leitor – U”³⁸

Através desta carta, assinada através do uso de um alônimo, e supostamente enviada à redação do jornal, podemos perceber as intenções das famílias da elite de segregar o acesso aos espaços do teatro, limitando a circulação das camadas mais pobres às galerias, chegando mesmo a defender a mirabolante proposta de disposição destas presenças indesejáveis no lado contrário à tela onde eram realizadas as projeções, de modo a não ter contato com tal categoria de frequentadores.

Essa preocupação com o contato com a “ralé” e a “caboclada” rompe o espaço físico do teatro e ganha seu entorno. O São João se localiza em um espaço bastante significativo de Sobral, por abrigar, além da casa de espetáculos, umas das principais Igrejas da área central da cidade, a Igreja do Menino Deus, existente pelo menos desde o ano de 1820, conhecida por abrigar um dos mais significativos festejos religiosos, de onde partia a tradicional procissão do Menino Deus. Logo, a Praça do Menino Deus é recorrentemente citada pelos memorialistas locais como ponto de encontro da sociedade sobralense, movimento potencializado durante a década de 1940, onde após as missas e sessões de cinema, as famílias iam andar, ou como chamavam à época fazer o *footing*, ao som da Coluna *Rádio Imperator*, sistema de radiadores instalado em 1939 no centro da Praça e que anima o local das 18 às 21 horas.

³⁸ A *Lucta*, 18 de maio de 1919.

Acreditamos que tal uso da Praça como ponto de sociabilidades, local de passeio, tenha suas raízes em tempos anteriores, o que pode se insinuar com a afirmação de certo cronista, talvez exagerada quanto à presença de mais pessoas fora do teatro, no “sereno”, do que no interior das apresentações durante algumas noites.³⁹

Deste modo, um texto presente na coluna intitulada “Reclamações do povo”, também d’A *Lucta*, dirige apelo ao responsável pelas projeções no Pathé-Cinema, então instalado no São João, e à polícia pela intervenção junto a baderna e presença indesejada de vendedores e vagabundos de toda sorte em frente à casa de espetáculos, que tanto incômodo gerava aos frequentadores daquele espaço.

Está reclamando um pouco de atenção do director do Pathé-Cinema e mesmo da policia aquella aglomeração confusa e desordenada que se verifica em frente do teatro S. João, nas noites de espectaculos. Uma densa promiscuidade de taboleiros, fogões de cafés, musica, “sereno”, frequentadores e horisontaes vagabundas poztam-se em frente ao teatro, interceptando as famílias que para penetrarem na mesma passam acotovelando-se na inconveniente massa. Pensamos que se o director, com o auxilio da policia uniformizasse aquella ajuntamento, deixando livre a frente do teatro para as famílias que vem a pé, e a esquerda para as que vem de bond, teria somente que lucrar em isto, pois temos ouvido muitas pessoas se queixar contra aquella balburdia.⁴⁰

A nota indiretamente demonstra o procedimento de constituição de um “outro” elemento inculto e incivilizado, simbolizado pelas horizontais, os tabuleiros, a algazarra e o “sereno” – posto, em contrapartida, enquanto elemento de distinção e de afirmação de um “eu”, personificado pelas “boas famílias” que frequentam o Cine-teatro, por isto, civilizadas e moralmente polidas. Tal questão encontra ressonância na teoria de Goffman, mais especificamente em suas considerações sobre o que designou “o lado de fora”. Para o autor, além das já citadas regiões de fachada e de fundo, os estabelecimentos sociais também comportam uma terceira região, residual, separada pelas paredes externas do edifício, onde se desenvolve “outro espetáculo” alheio ao interno. Assim sendo, os indivíduos situados do “lado de fora” do estabelecimento podem ser chamados “estranhos”, pois “nem participam do espetáculo nem o observam” (GOFFMAN, 2002, p. 126).

Em sua obra intitulada *Perspectiva Sociológica*, Peter Ludwig Berger desenvolveu – através da articulação entre a “Teoria do papel” de Charles Cooley e George Herbert Mead e o conceito de “situação social” de Thomas – a proposição de análise da

³⁹ “Vés que grande movimento e concorrência aqui á frente do teatro? dir-se-ia que é animadora a frequência ao espectáculo. Mas não te illudas, lá dentro não está ninguém. Isto é apenas o <sereno>, o nosso povo é fanático por um <sereno>.” (A *Lucta*, 21 de julho de 1915.)

⁴⁰ A *Lucta*, 12 de janeiro de 1916.

sociedade como “drama”, postulando assim um “modelo teatral da sociedade”. Neste modelo os sujeitos correspondem a atores sob o “palco social”, no qual as instituições da sociedade representam as convenções sociais responsáveis por mediar e modular a representação do “drama social” (BERGER, 1986). Ao longo da formulação desta ferramenta de exame das relações sociais, Berger traça diálogos com os conceitos de “sociabilidade” segundo Simmel e de “representação” conforme Goffman, também utilizados nesta pesquisa.

De tal modo, nos apropriando destas formulações, acreditamos ser possível propor que a vida teatral da cidade de Sobral se coaduna com a imagem da *sociedade como um drama*, proposta por Berger. Nesta sociedade, diferentes sujeitos – atores, diretores, músicos, empresários ligados às atividades teatrais, jornalistas e público, se comportam como *atores sociais*, desempenhando papéis complementares dentro do *drama social*, para isso fazendo uso de convenções coletivas difundidas pelas instituições sociais.

Não só os que se encontram sobre o tablado (“região de fachada”) estão encenando, a plateia (“região de fundo”) assim como os que se situam fora dos limites físicos de onde ocorre a apresentação (“o lado de fora” das casas de espetáculos e da “boa sociedade”) também participam da representação, ou seja, também encenam, realizando, portanto, uma “interação dramática”. Sendo possível, como verificamos a partir dos exemplos retirados dos periódicos, a troca ou interferência momentânea entre estas regiões, de modo que a plateia possa ganhar destaque dentro das representações ocupando o lugar de região de fachada, ou em que a vida teatral se desenvolve fora do espaço físico do teatro, como nas sociabilidades ocorridas na praça antes ou depois das apresentações, bem como na circulação de companhias e agremiações que criavam um itinerário próprio às suas atividades, em rotas que envolviam as tipografias e redações dos periódicos da cidade, como veremos mais adiante.

A representação destes papéis se configura então, como um campo de formulação das identidades, “atribuídas socialmente, sustentadas socialmente e transformadas socialmente”, através de mecanismos de “reconhecimento social”. Para tanto, as expressões da vida teatral auxiliam neste processo de “re-conhecimento”, pautado na repetição que visa garantir a interiorização dos padrões de conduta e comportamento, exemplificada tanto pelos atores e a repetição dos ensaios necessários à boa execução de seu papel, como pelo público que realiza este mesmo exercício nas diversas vezes em que se torna plateia, ou como afirmam os jornais *habitués* do teatro, introjetando as formas de

estar e sentir próprias da sociabilidade advindas da vida teatral, relacionadas por sua vez a ideias de polidez, decoro, costumes e bons modos.

Nesse sentido, podemos compreender a recorrente presença de exortações à preservação da boa conduta dentro dos divertimentos sociais perpetrados nos theatros, como uma tentativa de preservação das sociabilidades propiciadas por tais momentos. Porquanto, como alerta Georg Simmel, a democracia dentro da sociabilidade se configura como “um jogo de cena” pautado em um mundo “sociologicamente ideal”. De modo que cada um de seus integrantes “só pode obter para si os valores de sociabilidade se os outros com quem interage também os obtenham. É o jogo do ‘faz de conta’, faz de conta que todos são iguais, e ao mesmo tempo faz de conta que cada um é especialmente honrado” (SIMMEL, 2006, p. 71).

Em sua relação com a cidade, as práticas de sociabilidades e a vida teatral tomam parte dos processos de assimilação de hábitos ditos civilizados, bem como de uma busca pela polidez e adequação dos comportamentos. Assim, o teatro como estabelecimento social foi apropriado por setores que experimentavam uma mobilidade ascendente dentro do espaço urbanizado de Sobral, no qual uma aristocracia rural se transmuta em burguesia comercial, e em profissionais liberais após algumas gerações, e que usam a vida teatral como artifício para “embelezar e iluminar com estilo social favorável as representações diárias do indivíduo” (GOFFMAN, 2002, p. 41). O que foi apropriado e transformado em uma tradição de intelectualidade e apreço às artes da população sobralense a partir da construção da historiografia oficial da cidade.

Deste modo, embasados em Goffman, pensamos que a vida teatral auxilia na profusão e manutenção de “padrões morais”, visto que:

Os valores culturais de uma instituição [*theatro*] determinarão em detalhe o modo como os participantes se sentirão a respeito de muitos assuntos, e ao mesmo tempo estabelecerão um quadro de referência de aparências que devem ser mantidas, quer existam, ou não, sentimentos por trás dela (GOFFMAN, 2002, p. 221).

A discussão, travada até este momento, sobre as relações entre palco e plateia, e do teatro enquanto espaço de sociabilidades entre pares, nos permite ver o perfil geral dos sujeitos que compunham o público das atividades relacionadas aos espaços cênicos da cidade de Sobral. A seguir discutiremos um dos meios de maior expressão destes indivíduos, através do qual a vida teatral em sua pluralidade, era divulgada, noticiada e comentada, os jornais locais. Onde pela palavra impressa buscava-se constantemente construir mecanismos

para atrair um público, aparentemente não adaptado à frequência constante a este tipo de divertimento, motivando questionamentos e reflexões sobre as relações existentes entre os proprietários e redatores dos periódicos e o fazer teatral, bem como com os produtores e diretores das companhias teatrais locais e que estiverem na cidade em turnê.

2.3. “Dizer teatro é dizer imprensa”: a vida teatral representada nas páginas dos periódicos.

Se o teatro é um elemento referente à vida social e às práticas de sociabilidade de parte da população sobralense entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, é por meio dos jornais do período que podemos encontrar as nuances da vida teatral da cidade. Pois, como afirma a historiadora Tania Brandão: “com frequência as fontes jornalísticas surgem como o principal ou até o único registro disponível para o estudo do teatro brasileiro, nos séculos XIX e XX” (BRANDÃO, 2001, p. 214).

São notícias e pequenas notas sobre a construção dos palcos, casas de espetáculos e a formação de grupos cênicos; anúncios de peças, performances, números cênicos diversos e festivais artísticos; reclames divulgando grupos locais e companhias que passavam pela cidade, e que com frequência “visitavam” a redação destes jornais; e por fim algumas crônicas, que como visto anteriormente, tratavam das encenações, mas também dos frequentadores das peças, seu comportamento e hábitos durante os espetáculos, bem como as condições físicas e estruturais das casas de espetáculos.

Jornais como *Sobralense*, *Gazeta do Sobral*, *A Cidade*, *O Rebate*, *Pátria*, *A Ordem*, *A Lucta* e *Correio da Semana* buscados por nós nos arquivos e hemerotecas,⁴¹ nos ajudam a tangenciar a vida teatral representada em Sobral, que para além da ribalta e da materialidade dos espaços físicos dos theatros ganhava a cidade e reverberava em sua imprensa, nos ajudando a pensar a circulação de pessoas, ideias, comportamentos e de uma produção estética por meio da arte dramática.

O fazer teatral se enlaça nos enredos da cidade e se manifesta nas páginas dos jornais, onde emerge uma produção artística amadora ou de pequenas trupes que circulavam fora do grande circuito e dos palcos consagrados de algumas capitais, não deixando assim

⁴¹ Estas pesquisas foram realizadas junto ao acervo da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel do Governo do Estado do Ceará, localizada na cidade de Fortaleza, e virtualmente por meio do site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/). Assim como nos arquivos do Projeto *Porão da Memória* da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Sobral, que tinha compilado através de pesquisas realizadas no ano de 2008, alguns jornais do acervo da Biblioteca Menezes Pimentel.

um grande lastro sobre suas atividades na historiografia sobre o teatro brasileiro. Portanto, nomes de companhias, *troupes*, grupos dramáticos, atores, atrizes, ensaiadores, autores e textos teatrais que embora desconhecidos no atual painel da escrita sobre a história do teatro no Brasil, são essenciais para entender a existência de outras formas de pensar o teatro e sua importância na construção das sociabilidades e difusão de costumes em cidades que produziam e consumiam arte dramática.

Percorrendo as páginas amareladas das diversas folhas e hebdomadários de então, fomos surpreendidos pela constância na veiculação de informações relacionadas ao teatro, denotando interesse e inserção social deste tema na Sobral entre os séculos XIX e XX. Nestas páginas o teatro é aspirado e defendido, como durante as campanhas pela construção dos edifícios destinados a tal fim; divulgado e propagado comercialmente em anúncios e notas que se espalham sem lugar fixo nas edições consultadas; e analisado nas crônicas teatrais, misto de esboço crítico e registro social e dos costumes.

Tais questões evidenciam uma apropriação da arte dramática que se inseria para além do ambiente da caixa cênica ou do espaço físico dos theatros convergindo em direção ao tecido social, embasando assim a ideia de vida teatral aqui adotada. Onde os jornais, mais que testemunhas, numa condição passiva dentro deste processo, se caracterizam como instrumentos de propagação de ideias, das quais buscamos as que tangem a vida teatral sobralense. Emitindo opiniões, avaliando companhias, artistas, espetáculos e gêneros teatrais, defendendo a necessidade de sua presença para a vida cultural e moderna que se ensaiava na cidade, propalando os hábitos e procedimentos a serem seguidos, visando “a ordem e a decência que um auditório civilizado deve guardar nos espetáculos públicos”,⁴² e participando da construção do lugar social do teatro na realidade local.

Assim como o teatro, a imprensa também participava da consolidação das ideias de urbanidade e modernidade das quais ansiavam os “agentes do progresso” que gestavam a cidade no entre séculos. A presença das tipografias e de periódicos denotava a inserção do território no rol das cidades que acompanhavam os movimentos da vida moderna onde a palavra escrita e a cultura letrada assumiam papel hegemônico em detrimento da oralidade (RAMA, 1985).

Nesse sentido, no processo de transformação do jornal, suas colunas, textos, artigos e editorias em fonte, imperou a necessidade da problematização da relação entre periódico e período. Para isso, pesquisando a origem de cada jornal, sua história, filiação

⁴² *Sobralense* 26 de setembro de 1880.

ideológica, linha editorial, articulando tais informações ao momento e tempo em que estava inserido, “desvendando sua historicidade e intencionalidade” (CRUZ, PEIXOTO, 2007, p. 08). Rompendo com o *fetichismo* diante do texto jornalístico, para “reconhecer sua materialidade fugaz e parcial, sua vulnerabilidade, latentes em seu modo de fazer” (BRANDÃO, 2001, p. 214). Tais questões ajudam a compreender os elementos sociais que estavam em jogo durante a elaboração destes impressos, possibilitando que partindo destes dados possamos produzir conhecimento histórico sobre a vida teatral de Sobral.

O recorte pesquisado é cortado pela presença de uma imprensa que alcançou vitalidade, com a consolidação de diversos periódicos e folhas, com alguns títulos experimentando relativa longevidade⁴³ e se espalhando por toda a região norte do estado, tornaram Sobral uma referência na produção de periódicos dentro do estado. Assim, segundo Elza Marinho entre os anos de 1864 a 1940 Sobral contabilizou o considerável número de 120 jornais impressos (DA COSTA, 2011, p. 56).

Pelo menos desde o ano de 1824 já eram dados os primeiros passos da imprensa cearense, com a produção e circulação de jornais na capital Fortaleza, ligados aos grupos e partidos políticos do estado. Sobral, por sua vez, só passa a contar com seu primeiro jornal 40 anos depois, com a publicação do periódico *Tabira* em agosto de 1864, ligado ao Partido Liberal na cidade. E somente a partir de 1874, ano da publicação do periódico *Sobralense*, a imprensa sobralense se consolida, de modo que a partir de então a “cidade nunca mais deixou de ter sua imprensa” (ARAUJO, 2005, p. 92).

Na coluna “Theatro” do jornal *O Rebate* o colunista noticia a visita de uma companhia paraense no ano de 1911, que chegava a Sobral para uma temporada em “nosso decadente S. João”. A nota apresenta aos seus leitores uma versão transcrita do diálogo travado entre o jornalista e o diretor do grupo, como forma de sensibilizar o público a se fazer presente nas apresentações do grupo. Em dado momento do texto o colunista comenta ao diretor da companhia que visita a redação: “estendo-lhe a mão de jornalista e de irmão de sofrimentos. Dizer theatro é dizer imprensa. A sua profissão e a minha colimam o mesmo Calvário. Somos irmãos de infortúnio e, - está dito tudo.”⁴⁴

⁴³ Muitos dos jornais aqui pesquisados têm uma duração média de uma década de existência, como nos casos da *Gazeta de Sobral* e *A Lucta*, este último encerrado após o assassinato de seu proprietário e redator chefe, Deolindo Barreto em 1924. Outros alcançam expressiva longevidade, como o *Correio da Semana*, jornal da Diocese de Sobral, criado em 31 de março de 1918 por Dom José Tupinambá da Frota em 1917, ainda hoje estando em circulação.

⁴⁴ *O Rebate*, 29 de julho de 1911.

A associação entre jornal e teatro se relaciona – como propõe Heloísa de Farias Cruz ao tratar sobre a imprensa periódica de São Paulo na transição entre séculos, participando “ativamente do processo de formulação das novas linguagens do viver urbano”. A pesquisadora comenta:

Através da propaganda, a cidade-mercado penetra a imprensa periódica, denotando a crescente fruição de bens e serviços no espaço urbano. Afirmando novos valores, renovando as formas de dizer de antigas propostas, dirigindo as demandas e buscando criar desejos e necessidades no grande público, a propaganda participa ativamente do processo de formulação das novas linguagens do viver urbano. Nesse momento, caricaturas, fotos, slogans, etc., rompendo com os códigos e limites das escritas tradicionais, trazem para o interior do “texto” jornalístico inúmeras dimensões da experiência urbana da época (CRUZ, 2013, p. 98).

Nesse sentido, buscamos pensar a imprensa como um elemento ativo dentro do processo histórico e “não como mero depositário de acontecimentos nos diversos processos e conjunturas”. Pois, muito mais que noticiar e registrar acontecimentos, os jornais atuavam, conforme propõe Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto, como “força ativa da vida moderna”, participando na formulação de modos de viver, leitura da realidade e posicionamento sobre esta (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 05). Signo dos ideais de vida moderna e civilizada a arte teatral se insere nos impressos sobralenses, noticiando e comentando ao público leitor os acontecimentos sucedidos nas ribaltas da cidade.

Embora a assertiva sobre a associação entre teatro e imprensa por meio dos periódicos locais, a inserção das expressões da vida teatral nos jornais sobralenses não se deu de forma homogênea. Apesar da constatação de uma considerável introdução de assuntos relacionados ao fazer teatral, as encenações e companhias dramáticas, bem como as apresentações como eventos sociais aos quais afluía a sociedade sobralense, sobretudo se considerado o silêncio da historiografia sobre o assunto, é notória a ausência de uma forma fixa de divulgação, apreciação ou crítica relacionada ao teatro, o que poderia ser dividido pela presença de seções, colunas ou redatores dedicados exclusivamente às questões relacionadas ao tema na imprensa sobralense, o que por sua vez não foi encontrado.

Deste modo, as informações e notícias que nos ajudam a construir um painel sobre a vida teatral sobralense do período, se encontram espalhadas pelas diferentes folhas, normalmente em número de quatro, e seções das publicações da imprensa local. Em alguns momentos tais referências podem surgir em pequenas notas comunicando uma apresentação acontecida, em ensaio ou que irá “subir à cena” naquela semana, ou mesmo na visita de uma companhia dramática ou seu diretor/empresário à redação do jornal; bem como nas crônicas

“sobre os acontecimentos teatrais que extrapolam os limites da ribalta” (MEDEIROS, 2010, p. 04), e que em alguns momentos encontram no teatro uma oportunidade de discutir os hábitos da população e os projetos de cidade que se almejava, e ainda entre os reclames publicitários, onde as encenações aparecem em sua matriz comercial, atividade que gerava renda a artistas e produtores, ou beneficente, visando angariar fundos para obras caritativas ou religiosas.

Desta forma, a análise do corpus documental hemerográfico nos permite inferir que a inserção do teatro nos jornais sobralenses não era uma questão central desta imprensa e sim circunstancial, haja vista a própria inexistência de uma atividade teatral ininterrupta que pudesse, por exemplo, garantir conteúdo para a elaboração de uma coluna fixa sobre o tema nos hebdomadários que circulavam naquele período. Isso é ratificado pela presença constante entre os anúncios dos espetáculos, do argumento que considerava as apresentações como oportunidade de espantar “a insipidez de nossa terra tão pobre de divertimentos”.⁴⁵

Outra questão essencial na apropriação dos jornais como fontes para discutir a vida teatral sobralense, diz respeito à problematização sobre a relação entre os sujeitos que produzem os jornais, proprietários, redatores e articulistas e o próprio fazer teatral, onde podemos perceber diferentes matizes de aproximação com o tema, desde jornalistas envolvidos em encenações ou grupos que mantinham certos espaços cênicos da cidade ou companhias dramáticas locais, até a relação estritamente comercial entre as *troupes* visitantes e as folhas que por meio de seus anúncios solicitavam à população a “proteção” aos artistas, mediante sua presença às encenações.

Deste feito, a imprensa compõe um instrumento de interferência na construção da cidade e de sua realidade social, ou seja, uma “linguagem constitutiva do social” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 06). Sob este prisma é que encontramos as primeiras notas relativas à vida teatral em Sobral, onde o teatro é entendido como fazer artístico que necessitava de espaços propícios a seu desenvolvimento, palcos e casas de espetáculos, o que por sua vez iria colaborar com a educação e o “progresso moral” da população, aproximando a cidade dos ideais de modernidade e civilização. Assim, na consulta aos jornais podemos categorizar alguns tipos de inserção de notícias e representações sobre o que temos chamado de vida teatral nos jornais sobralenses entre os anos de 1867 e 1927.

A primeira delas diz respeito aos artigos e editoriais em que redatores, colunistas e articulistas se posicionam e tecem comentário em torno do teatro, enquanto fazer artístico

⁴⁵ A *Cidade*, 29 de abril de 1902.

e atividade social, pensando sua relação com a cidade e a sociedade local. São deste tipo os textos que tratam sobre o projeto de construção e de manutenção de casas de espetáculos em Sobral, bem como as linhas que refletem sobre a função social do teatro na formação da população, em um tipo de texto que busca pensar o teatro que não se esgota no palco, e que insere a vida teatral nos sentidos e projetos para a urbe.

A segunda categoria diz respeito a tentativas de construção de crônicas teatrais, que buscavam comentar e tecer análises sobre o caráter social, dramático e artístico das apresentações acontecidas sobre os palcos da cidade. Nela encontramos explicações sobre as performances das companhias e seus artistas, sobre o enredo das peças, cenários, figurinos, músicas, coreografias, etc. Em algumas ocasiões, tais notas e artigos terminam por trazer à tona os embates em torno do tipo de arte e de temas que eram socialmente aceitos ou refutados, de acordo com os posicionamentos políticos e ideológicos dos periódicos.

Por fim, temos os materiais com fins de divulgação e propaganda que buscavam criar junto ao público leitor e aos *habitués* do teatro o desejo de se fazerem presentes às encenações que aconteceriam no Apollo Sobralense, no São João e no Theatrinho dos Democratas. São notas que muito além do reclame tradicional com as informações sobre o programa dos espetáculos, horário, local e valores de acesso das apresentações, paulatinamente passam a trazer currículo de artistas e companhias e em alguns momentos até mesmo fotos de alguns destaques; notícias sobre os ensaios e articulação dos grupos locais em suas empreitadas cênicas, elencando todo o repertório das *troupes* que arribavam em solo sobralense, destacando feito dos artistas, sua trajetória de exibição em outros “centros modernos” e a boa aceitação de seus públicos.

A partir desta categorização buscamos consolidar uma abordagem metodológica que considera o fato de que a imprensa e os periódicos não se situam “acima do mundo ao falar dele”. São homens que viviam a cidade e seu tempo, que frequentavam suas casas de espetáculos, tomavam o bonde da Ferro Carril Sobralense ou caminhavam em suas ruas para chegar até lá, e postos na plateia observavam os artistas no palco, mas também seus concidadãos, e que levavam aos leitores por meio de colunas e artigos avulsos na imprensa local, seus comentários e considerações sobre a vida teatral de Sobral. Uma vida teatral praticamente desconhecida no presente, e que pode ser construída por meio destes espectadores e seus relatos e crônicas jornalísticas.

Os textos e relatos sobre o teatro em Sobral que estampam as páginas dos periódicos locais são interpretações tais como as que ocorrem no palco.⁴⁶ Sobre estes relatos e sua inserção no tecido social por meio da produção jornalística, cabe refletir que:

Não adianta simplesmente apontar que a imprensa e as mídias “têm uma opinião”, mas que em sua atuação delimitam espaços, demarcam temas, mobilizam opiniões, constituem adesões e consensos. Mais ainda, trata-se também de entender que em diferentes conjunturas a imprensa não só assimila interesses e projetos de diferentes forças sociais, mas muito frequentemente é, ela mesma, espaço privilegiado da articulação desses projetos. É que, como força social que atua na produção de hegemonia, a todo o tempo, articula uma compreensão da temporalidade, propõe diagnósticos do presente e afirma memórias de sujeitos, de eventos e de projetos, com as quais pretende articular as relações presente/passado e perspectivas de futuro (*Idem*, p. 06-07).

Destarte, buscaremos perceber por meio dos jornais da época como a imprensa sobralense participou na delimitação de espaços, demarcação de temas, mobilização de opiniões e adesões em torno da vida teatral. Estando ligados tanto às relações “presente/passado”, ao falar da importância da construção das casas de espetáculos, do esforço e mérito de seus idealizadores, dos primeiros artistas, como também às “perspectivas de futuro”, que se queria moderno e civilizado.

Conforme elencado anteriormente, o primeiro tipo de conteúdo encontrado na pesquisa junto à imprensa sobralense diz respeito aos textos jornalísticos que em seus conteúdos relacionam o teatro, enquanto arte dramática e evento social, e a cidade, sendo que alguns deles já apresentamos durante o desenvolvimento da primeira parte deste capítulo. Neles podemos perceber que mais que noticiar e dar a informar sobre as etapas e acontecimentos relativos à construção das casas de espetáculos na cidade, os jornais se esforçavam em convencer seus leitores sobre a importância do teatro em Sobral. Desta forma percebemos que muito mais que uma função informativa os periódicos desempenhavam um papel de formação de “opinião pública” dos sujeitos da cidade, “construindo-se enquanto um importante veículo de formulação e difusão dos imaginários sociais no período, no seu fazer-se a imprensa constitui um campo de disputa extremamente dinâmico de diferentes projetos sociais” (CRUZ, 2013, p. 100).

O jornal *O Rebate*, fundado em 1907 por Vicente Loyola, que circulava semanalmente até o ano de 1920, quando deixa de ser impresso devido à morte de seu

⁴⁶ Entendemos “interpretar” a partir de sua origem no termo em latim *interpres*, usado para denominar aqueles que atuavam como mediadores ou intermediários. Podendo ser *interpres pacis*, negociador da paz durante as guerras ou *interpres divum* interprete e intermediário dos deuses.

proprietário e redator, é um dos hebdomadários que constantemente dedica espaço entre suas quatro páginas para comentar as atividades teatrais ocorridas em Sobral. Estampando em sua capa os seguintes dizeres: “é o jornal de maior circulação do interior do estado”; *O Rebate* além de trazer o teatro para sua sessão de notícias, mantém entre suas colunas mais ou menos fixas, uma dedicada à arte dramática intitulada “Theatro”, na qual, dependendo da companhia em questão chega a ganhar a página principal de algumas edições, sendo algumas vezes assinada sob o pseudônimo Clovis, personagem curioso e bastante relevante nas discussões sobre as crônicas teatrais locais, sobre o qual nos deteremos um pouco mais adiante.

Assim, na coluna “Theatro” do dia 23 de novembro de 1907, Clovis traz a pena de sua crítica à análise sobre as apresentações realizadas pela Companhia Dramática organizada pelo ator Avelino Gonçalves no palco do “nosso São João” durante a semana. Contudo, antes de adentrar nas encenações, atores, peças e enredos, comumente Clovis introduz seu leitor ao sabor de seu estado de espírito, e nas suas impressões e sensações durante a estadia na casa de espetáculo e no convívio com seus conterrâneos que se faziam presentes à plateia. Desta forma, o mesmo apresenta:

O GRUPO COMICO DRAMATICO, dirigido pelo actor Avelino Gonçalves, está fazendo as delicias do nosso S. João.

É alli, sob a luz das gambiarras, onde a família sobralense encontra, às quintas e domingos, um remedio prompto e efficaz para debelar o tedio a insipidez destas noitadas longas e cálidas. Alli ouve-se um pouco de musica; assisti-se a apresentação de um drama talhado pelos moldes da moderna escola; aprecia-se uma comédia chistosa, galhofeira, entremeada de cançonetes alegres com saborsinho de *carurú* preparado por mãos bahianas...

E, lá se vai a neurastenia,⁴⁷ n’uma gargalhada franca, espontânea, e lá vem o esquecimento por instantes, da lucta pela vida, de umas tantas coisas fastidiosas que se meteram cá na cabeça do CHRONISTA e que só alli, e por instantes, evolam-se, ao contacto perfumoso das sobralenses gentis, garbosas, na elegancia da *toilettes* de fazendas leves, num conjunto de perfeição das modas importadas na França.

Clovis a exemplo do que se pode encontrar em outras notas nos diferentes periódicos, manifesta suas sensações e opiniões sobre seu hábito de frequentar o teatro fundindo e desejando-o mostrar como síntese das sensações e opiniões de toda Sobral sobre esta prática, onde o teatro fazia parte da vivência da cidade, mesmo que seja quebrando seu cotidiano monótono, ou como ocasião para em meio à sociabilidade mostrar as *toilettes* importadas. Nesse sentido, tais categorias de textos sobre o teatro presentes na imprensa

⁴⁷ Diz-se de uma patologia caracterizada pela perda geral do interesse, estado de inatividade ou fadiga extrema que atinge tanto a área física quanto a intelectual. Associando-se também à disposição irritadiça, pessimista ou azedume.

local participam da configuração de uma inserção do fazer dramático na cidade, caracterizando assim sua vida teatral.

No ano de 1927 é fundado na cidade o *Grêmio Scenico Sobralense*, um dos grupos de amadores surgidos dentro do período pesquisado, marcando o fim do recorte temporal deste trabalho. Sua criação, ligada ao grupo responsável pelo projeto do “Parque da Independência” é noticiada com ênfase pelos jornais em atividade na segunda década do século XX, entre eles o jornal *A Imprensa*, órgão do Partido Democrata Sobralense, folha semanal dirigida por José Passos Filho, sendo fundada no citado ano.

Na edição do dia 6 de abril daquele ano, o jornal apresenta uma matéria sobre a estreia dos jovens do *Gremio Scenico* que levava à cena o drama *1023* de autoria do dramaturgo lusitano Júlio Dantas. A nota intitulada “O Gremio Scenico Sobralense na sua estreia” que toma quase toda uma coluna da segunda página da folha inicia com a seguinte explicação:

O homem, qualquer que elle seja, precisa de distinguir-se aos olhos dos seus eguaes, e para tanto, dois caminhos, somente dois, tem a seguir: ou esbanjar dinheiro a rôdo, ganhando fama, colhendo o ridículo e conservando o “sagrado direito de ser besta”, ou então, de qualquer modo demonstrando “que a cabeça não se faz unicamente para uso do chapéó”.

Crete desta verdade um grupo de sobralenses de visão, resolver criar em Sobral uma escola de tirocínio theatral, inaugurando o renascimento da arte, entre nós, compenetrados de que viver por viver também vive o cão vadio, que não usa coleira e que não paga imposto, mas que o homem carece d’entender a almas das cousas, de purificar seu meio e aproveitar a vida. E nada como o teatro nos enleve e attrahe, nos subjuga e commove. [...]

Deante do exemplo salutar do esforço desses moços ficamos certos do êxito imenso, do resultado positivo, que espera o Gremio Scenico, marcando uma epocha de luz dourada na vida de nossa gente, que lhe não sonega auxilio, lhe não regateará os aplausos que merece.⁴⁸

A exemplo do que se faz presente com muita intensidade nos discursos dos jornais sobre as atividades do Club Melpômene e da União Sobralense, a presença da arte teatral na nota do jornal *A Imprensa* é apresentada como um elemento de destaque na formação do ser humano enquanto individuo, ao distinguir-se aos olhos de seus iguais e entender “a alma das cousas”, mas também coletiva para “purificar seu meio” e forjar uma “epocha de luz dourada na vida de nossa gente.” É o teatro em sua capacidade de fascinar, atrair, subjugar e comover individual e coletivamente os sobralenses que diferencia, segundo o redator, os sujeitos dos animais que vivem por viver.

⁴⁸ *A Imprensa*, 6 de abril de 1927.

A segunda tipologia elencada entre a produção jornalística sobralense se relaciona à crônica sobre as encenações realizadas na cidade. Por crônica teatral entendemos o exercício realizado por meio da escrita jornalística perpetrado por alguns sujeitos com afinidade ao tema que teciam análises e comentários sobre o conteúdo (enredo e teor) e a encenação dos espetáculos (desempenho dos atores, figurinos, cenários, músicas, etc.) pautando-se no cotidiano. Nesse sentido cabe perceber que tais crônicas, embora ensejem elementos de crítica, não devem nem podem ser comparadas às críticas que se desenvolviam nos grandes centros produtores e consumidores de arte dramática como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Pará onde a efervescência da vida teatral obedecia a outros parâmetros, movimentados pela multiplicidade de casas de espetáculos, programação constante em seus palcos, onde se apresentavam companhias profissionais de renome nacional e internacional.

Em Sobral os artigos e colunas que visavam uma espécie de exercício crítico sobre a arte dramática tratavam por sua vez, sobre uma produção teatral descontínua, amadora ou de pequenas companhias comerciais, estando, pois, mais próximas do gênero da crônica jornalística, em nenhum momento se autodefinindo como crítica. Nesse sentido, é notório entre este tipo de texto o esforço de seus autores em não se definirem como críticos de teatro,⁴⁹ o que por outro lado lhes permitia uma espécie de salvo-conduto em relação ao resultado de seus escritos diante dos leitores e dos membros das companhias, sejam elas locais ou visitantes.

Nesse gênero iremos destacar algumas experiências onde se delineou certa aproximação da crítica teatral, levada a cabo respectivamente nos jornais, *A Cidade* onde observamos no ano de 1901 a produção de uma coluna de curta duração e aparente repercussão, intitulada “Palcos e Salões”; o hebdomadário *O Rebate* que como citado continha a sessão “Theatro” assinada em certos momentos sob o pseudônimo Clovis; e finalmente a experiência desenvolvida nas páginas do periódico *A Lucta* que entre seus colunistas contava com um cronista denominado Justus, que assim como o pseudônimo anterior, além de outros assuntos também se detinha a comentar as atividades cênicas dos tablados sobralense, em sua coluna “Chroniquetas” e na seção “A luz da Ribalta”.

Estas folhas foram destacadas dentre os outros textos de teor crítico, desenvolvidos pela imprensa local dentro do recorte de pesquisa, devido a dois motivos: sua continuidade de produção, estendendo-se por várias edições e números dos referidos jornais;

⁴⁹ “Não sou critico, sou leigo em assumpto de Theatro, mas (e sempre este *mas* a me cahir da penna), em todo caso tenho um pouco de bom gosto alliado à uma certa quantidade de observação, fina e penetrante”. Coluna Theatro, assinada pelo cronista Clovis (*O Rebate*, 7 de dezembro de 1907).

e por contar com uma escrita que procurou desenvolver um estilo próprio na análise das peças, caracterizado também pela adoção de pseudônimos, o que possivelmente criava uma associação do público leitor em torno destas personas que comentavam as atividades teatrais da cidade.

Órgão do Partido Republicano, o jornal *A Cidade* tinha como proprietário e redator-chefe o advogado Álvaro Ottoni do Amaral. Começou a circular em 1899, com uma periodicidade variada, sendo bissemanal em seu princípio (quartas e sábados), saindo somente aos sábados durante alguns meses de 1901, e trissemanal no ano de 1904 (terças, quintas e sábados), mantendo-se em funcionamento até o ano de 1907 com a morte de seu proprietário. O periódico tinha um caráter político bastante acentuado, fazendo oposição ferrenha ao governo cearense de Nogueira Accioly, todavia passa a defender e elogiar os atos do governo acciolyno, após a nomeação de Álvaro Ottoni ao cargo de promotor de justiça do Estado pelo oligarca (DA COSTA, 2011, p. 62).

No ano de 1899 o periódico já trazia apontamentos a respeito do grupo de amadores locais do Recreio Dramático e suas apresentações no tablado do Theatro São João no setor de notícias. Contudo, são entre os dois primeiros anos do século XX que as informações passam a serem condensadas sob a constituição da coluna “Palcos e Salões”. A coluna divide sua atenção entre a divulgação dos espetáculos a serem levados à cena e os comentários realizados após a efetivação da encenação, de grupos locais e companhias itinerantes.

No dia 28 de agosto de 1901 a coluna traz um artigo com o título “Chronica Theatral”, dando conta da apresentação do espetáculo “As Azas Negras” de autoria do “empregado do commercio” Sr. Antonio Fiuza, natural da cidade cearense de Icó. O drama estreou na cena pela Companhia “Novo Século” dirigida pelo ator Máximo Gil que desde junho daquele ano animava a casa de espetáculos erguida pela União Sobralense, tendo a citada representação destinado parte dos seus fundos aos atingidos pela epidemia de varíola em Sobral.

No texto o cronista analisa acuradamente cada um dos “quatro desiguaes actos” do drama, descrevendo personagens, suas características, ações desenvolvidas dentro do enredo e desencadeamento de cada unidade da trama. Transcrevemos da coluna os parágrafos onde o autor explica seus métodos e as considerações gerais e conclusões aos “monstruosos defeittos” observados por ele na peça:

Realizou-se no ultimo domingo no theatro S. João desta cidade, o drama em quatro actos, original do nosso hospede, snr. A. Fiuza – “As Azas Negras”.

Assistimos religiosamente ao trabalho do snr. Fiuza e com franquesa o confessamos – ali mesmo fisemos uns rápidos apontamentos, poucos - nas scenas mais inverossimeis e mettidas a martello de que o drama está repleto, e que saltam atrevidamente aos olhos de qualquer menino de escola quando se trata de literatura. [...]

Entretanto, cumpre nos confessar que no trabalho do inteligente e bondoso empregado do commercio o snr. Fiuza, algo existe de aproveitável, encontrando-se de vez em quando algumas scenas bem lançadas e fallas, arreatadoras, cuja essência o snr. Fiuza arrancou imprevidentemente a diversos dramas que nos tem sido representados, phrases estas que n “Azas Negras” voam caprichosamente a esmo, por todos os cantos dos quatro desiguaes actos ate que, cançadas as pobresinhas, pousam aqui e alli, atôa, soltando das suas plumagens grande dose de poeira aos olhos dos espectadores, que inconscientes momentaneamente applaudem sem cessar...

Alguns de nosso respeitaveis leitores, principalmente os estimaveis amigos do snr. A. Fiuza, poderão alcunhar esta despretençiosa crítica... ou antes, noticia – linhas traçadas sob a impressão de ideias torpes e mesquinhas influenciadas por mal cabidas represálias pensadas. Assim, não é, e aqui asseguramos patentemente.

Quando a Arte, a sublime Arte! de Talma e Moliere se expõe ante um público ilustrado ou não, e em presença de critica, esta tem por obrigação diser unicamente a verdade, com todas as letras e sem rebuço, embora vá ferir amigos sinceros e que o auctor da exhibição sejam um d’elles. Assim o comprehendemos e connosco estão todos os desapaixonados e sensatos caracteres. [...]

Oh! “Conservatorio Dramatico” porque deixastes de existir no Brasil? Oh! creaturas de fino e delicado olfato, que fostes assistir a este spectaculo do casarão da Praça Menino-Deus, porque não repelistes com severa energia aquelle amontoado de palavras e gestos indecentes, concebidos pelo auctor d’ “Azas Negras” [...]

Em um dos intervalos fallou o sr. C. Correia, que em “belas e expontaneas” phrases pois em relevo poz em relevo as nobilíssimas qualidades que ornam o character do autor estreiante, sobre quem choveram “bouquets” e muitos bravos do publico que enchia as galerias.

O scenario todo novo ostentava gosto do sr. Fiuza [...]. Quanto ao desempenho dado ao novo drama foi bom por parte de alguns artistas, regular por parte de outros, notando-se porem uma certa hesitação e mal estar em scena de quasi todos. O auctor da peça encarregou-se do papel de Matheus que representou a contento geral, os srs. Carvalho e Octavio Frota nos papeis de delegado e de Francisco, forma-se regularmente.

E assim, terminamos esta que já vai se alongando mais do q’ uma noticia justamente apanhada da platea do theatro de onde assistimos todo o spectaculo colhendo as notas que aqui deixamos esparças.

Clovis.

A nota evidencia a tônica daquilo que estamos chamando de crônica teatral dentro dos materiais pesquisados entre as produções da imprensa sobralense. Nela o cronista se apresenta sentado à plateia do theatro a fazer anotações sobre a encenação realizada, sobre cenários, estrutura dramática e enredo dos atos, desempenho dos artistas, que serão transformados em conteúdo jornalístico na redação d’A *Cidade*. O texto traz à tona uma das principais características por nós observadas na análise destes tipos de materiais, a capacidade de se manter em uma fronteira bastante tênue entre a crônica e a crítica teatral. Pois, como corrobora as linhas assinadas por Clovis, a crítica aparece como uma “obrigação” que não se furta ao fato de ir de encontro a opinião dos amigos, do autor e da própria plateia que segundo o colunista ovacionou a apresentação.

O fato de seu autor estar resguardado sob um nome fictício e constantemente lembrar ao seu leitor que, o texto lido mais que uma “despretensiosa crítica” era “antes notícia”, permitia ao autor tecer comentários bastante incisivos sobre a qualidade do texto dramaturgico, que “saltam atrevidamente aos olhos de qualquer menino de escola” e sobre os quais “todos os desapaixonados e sensatos caracteres” deveriam concordar. Contudo, a nota crítica parece ter repercutido entre a população da cidade, obtendo segundo informações relatadas pelo próprio redator de “Palcos e Salões” uma resposta pronunciada pela “incomparavel e luminosa colega” *A Ordem*, este último anunciado como “orgam dos interesses sociais” de propriedade de José Vicente Ferreira Cavalcante.

Nesse sentido, na edição seguinte d’*A Cidade* Clovis toma sua “penna mal aparada” para, munido de fina ironia, expressar suas considerações sobre as últimas amabilidades que se dignou dirigir “a nossa presadissima collega (com a devida venha lhe damos esse tratamento) ‘A Ordem’ a mais patriótica, imparcial e bem redigida folha que se publica em todo Norte”. O cronista continua:

Profundamente emocionados em face de tantas e tão grandes gentilezas a nós rendidas, de tantos e tão profícuos e sabios estampados na sua noticia sobre theatro, finalmente em presença de soberbo e arrebatador estylo, pura filigrana de nossa língua e dos patriarchaes conselhos desenteressadas e generosamente ministradas ao nosso pobre e atrofiado cérebro, nada de melhor temos a fazer que quebrar a nossa inhabil e grosseira penna e constrictos e arrempedidos, promethermos um futuro de completo silencio em assumptos que dimanem de grosso cultivo intellectual, de variadíssimos e profundos conhecimentos scientificos, litterarios e artisticos e, sobretudo, de grande franqueza, nobre lealdade e criteriosa observação...

E como nós vivemos arredios do verdadeiro caminho imposto a todos os jornalistas honestos e laboriozos! [...] Fazer critica, censurar, - não é mais fazer, o que nós fasiamos, isto é: indicar, sem empregar injurias, o ponto onde existe o mal, nem mostral-o e pol-o em evidencia aos olhos nus dos leitores; mas, sim favorecer, fechar os olhos, deixar seguir e dizer bem, muito bem de tudo e de todos! E nós, pobres ignorante, chamavamos a isto infâmia, dolo feito ao publico, procedimento indigno! Como éramos loucos, pensando assim! [...]

Abençoadas ainda, sejam as “Azas Negras” que nós julgávamos um drama vulgar, sentenciado aos archivos mofados dos theatrinhos da roça, e vemos agora que é uma obra prima que, dentro em pouco será tradusida em todas as línguas, e ostentar-se-há uma nas maiores bibliotecas ao lado de Racine, Balzac, Caldeiron, Voltaire, Antonio José, Gil Vicente e tantos outros mestres que eternamente viverão para modelo de clássica litteratura das gerações futuras.

A nossa Penna mal aparada, rende-se abatida e chora não poder descrever a merecida e próxima glorificação do Sr. Fiusa Pequeno-grande, auctor das imortaes *Asas Negras*; mas que fazer? [...] Temos medo de errar, e sem remédio nos submettemos ao silencio, até que novas licções venham esclarecer as nossas ideias vacilantes, e de pequena extensão... E só d’*A Ordem*, de nossa famosa e admirável collega, do seu brilhantíssimo corpo redaccional, é que esperamos essa graça.⁵⁰

⁵⁰ *A Cidade*, 4 de setembro de 1901

Em sua replica às apreciações do hebdomadário *A Ordem*, Clovis nos permite perceber que os assuntos relacionados ao teatro despertavam interesse e apresentavam ressonância entre o público leitor da imprensa local. O fato de dois jornais distintos remeterem textos sobre uma mesma apresentação, emitindo opiniões contrárias, perpassadas por um tom de ironia, pelo menos por parte do colunista de “Palcos e Salões”, nos apresenta uma situação onde o fazer teatral é percebido e discutido para além de seu caráter artístico, nesse caso estando em jogo a figura pública do autor da peça em questão, Antonio Fiuza,⁵¹ do qual o jornal *A Ordem* parece ter partido em defesa. Todavia, também exhibe um campo de disputas em torno da legitimidade de quem poderia falar sobre teatro na cidade, que atributos eram necessários para isto, e quais os parâmetros mobilizados pelos membros da imprensa local visando este fim.

Nesse sentido, indelevelmente nossa atenção recai na figura do colunista Clovis, que em suas crônicas imprime uma pessoalidade, que resguardado por um nome fictício, procura imprimir personalidade e estilo a suas crônicas nas quais realiza a análise da produção teatral levada aos palcos da cidade, mobilizando e deixando ao leitor algumas referências a autores e questões dramáticas ligadas ao palco, ensejando assim uma espécie de crítica teatral em uma cidade do interior cearense no limiar do século XX.

Não obstante, quem era o autor da nota, seria o mesmo natural da cidade ou alguém vindo de outras terras, que elementos lhe trariam autoridade para tratar sobre o tema, mesmo camuflando sua identidade sob uma personagem? Seria ele apenas um homem de letras e que conhecia da arte teatral apenas enquanto público, ou teria ele também participado dos deleites do palco sob o qual a juventude sobralense do período vez por outra se aventurara?

Após a contenda em torno da encenação de “As Azas Negras”, Clovis voltaria a comentar sobre teatro no jornal *A Cidade* em nota publicada no dia 09 de agosto do ano seguinte, já não na coluna “Palcos e Salões” que passa a não mais circular após o ocorrido.

⁵¹ A participação de Antonio Fiuza na vida teatral sobralense, segundo os indícios de nossa pesquisa, parece ter se resumido à encenação da referida peça de sua autoria no Theatro São João no ano de 1901. Contudo, o icoense participou das atividades cênicas na capital do estado. O mesmo aparece no trabalho do teatrólogo Marcelo Costa entre alguns dos “homens de teatro” que ocupam a função de inspetor do Theatro José de Alencar. Sobre ele o pesquisador escreve o seguinte: “Antonio Fiuza 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 Theatro 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 (COSTA, 2013: 32).

Na nota, Clovis volta a tratar sobre a produção dramatúrgica de Antonio Fiuza, e sua nova produção denominada “A Afilhada de S. Alteza” apresentada em Fortaleza, relatando ter sofrido perseguições de amigos do dramaturgo, que “tentou empolgar-me a liberdade de pensamento”, segundo palavras do autor. Apesar de tudo o colunista não se mostra intimidado e ratifica sua opinião a respeito da obra de Fiuza, a qual descreve como “sem o minimo valor artistico-litterario, e incapaz de figurar no Theatro, mesmo em meio simplesmente atrasado”; e endossa sua posição sugerindo a leitura da “chronica sisuda e bem feita” estampada no jornal fortalezense *A Phenix* sobre a comédia do “futuro Molière icoense”.⁵²

Depois disto o cronista não mais imprime seus comentários. Deste modo, depois de um hiato, nos deparamos anos depois com Clovis assinando uma coluna sobre teatro em 1907 no recém-criado jornal *O Rebate* fundado por Vicente Loyola, conforme vimos anteriormente. É durante os anos de produção neste novo periódico, no período de 1907 a 1919, de acordo com os dados obtidos na pesquisa junto ao acervo hemerográfico disponível sobre este jornal, que podemos encontrar pistas em torno da identidade desta figura que se dedicava a tecer comentários sobre o fazer teatral sobralense.

Natural de Sobral, nascido em 1882 na fazenda Tamanduá, correspondente à atual cidade de Forquilha, Vicente Loyola tem origem familiar modesta, iniciando sua vida profissional desempenhando a função de auxiliar de escritório em estabelecimentos comerciais da cidade. Deixa o comercio para se dedicar ao jornalismo, atuando em diversos jornais, colaborando com os periódicos *A Ordem*, de José Vicente Franca Cavalcante, *A Cidade*, de propriedade de Álvaro Otoni e na folha *Itacolomy* com Waldemiro Cavalcante. Dirige também o *Correio de Sobral*, deixando a função para fundar seu próprio jornal em 1907, onde atua até 1919 quando de sua morte (MARTINS, 1989, p. 354).

Seu jornal é fundado mediante a posse de uma tipografia, iniciando assim, sua trajetória na imprensa na condição de jornalista profissional, onde ao longo de doze anos fez oposição acirrada ao governador do Ceará, Antônio Pinto Nogueira Acioli. De modo que “vivendo de seu jornal e da renda auferida pelos trabalhos de sua tipografia, Vicente tornou-se um empresário do ramo gráfico e jornalístico”, onde “além de escrever os artigos de fundo, gerenciava o jornal e comandava a tipografia” (LIMA, 2016, p. 04).

Ao tratar sobre a imprensa da cidade neste período e mais especificamente no tocante ao hebdomadário constituído por Loyola, Elza Marinho Lustosa da Costa ao traçar o

⁵² *A Cidade*, 9 de agosto de 1902.

perfil do jornalista e de suas atividades como redator, afirma que ele redigia uma coluna sobre os eventos teatrais da cidade no jornal de sua propriedade, assinando-a sob pseudônimo (DA COSTA, 2011, p. 67). Sadoc de Araújo, por sua vez, em sua obra “Ceará: Homens e Livros”, ao traçar uma breve história do jornalista, nos informa que mesmo ocupando os “bancos escolares o tempo mínimo necessário para reconhecer as letras do alfabeto e identificar os algarismos (...) aprendeu a criticar”, característica “que soube utilizar em sua pena sempre pronta para defender os humildes e combater a injustiça.” Ao final de sua biografia confirma “tinha pseudônimo Clovis para admirar belas artes” (ARAUJO, 1981, p. 120).

Por meio da biografia de Vicente Loyola, podemos compreender o movimento feito pelo cronista Clovis entre a coluna “Palcos e Salões” do jornal *A Cidade* para a coluna “Theatro” presente no periódico *O Rebate* em que era diretor e proprietário. Durante o período de produção neste último, o próprio colunista ao longo de suas crônicas nos vai dando pistas sobre sua relação com o teatro.

Entre os anos de 1907 e 1911, encontramos alguns textos assinados então, pelo personagem criado por Vicente Loyola para discutir a produção teatral. Neste derradeiro ano, por ocasião de suas crônicas, Clovis contava aos seus leitores já não ter a disposição de outrora para as “delícias do nosso teatro”, lamentando a perda de algumas apresentações⁵³ e recordando o tempo em que “não perdia essas coisas, sempre disposto e lampeiro, arriscando um olho ao bello sexo e tendo o outro assentado no palco”.⁵⁴

Na coluna “Theatro” estampada na capa da edição do dia 5 de agosto de 1911, tomando o espaço costumeiramente dedicado ao editorial, Clovis comenta as apresentações da *Troupe Edmundo Silva*, transcorridas na semana que findava. Imprimindo seu estilo característico, o autor mescla os comentários da cena à sua personalidade, lamentando sua indisposição e traçando um pequeno panorama de sua vida jornalística, bem como sua dedicação ao teatro.

⁵³ Segundo o historiador Jorge Luís Ferreira Lima, o estado de saúde de Vicente Loyola agravou-se ao longo dos anos, interferindo inclusive em sua atividade jornalística, ocasionando a descontinuidade da produção de seu semanário: “Durante os doze anos de trajetória, houve momentos em que o intervalo entre as edições foi bastante dilatado em consequência das perseguições políticas – logo após a queda de Franco Rabelo, em 1914 – e pelo progressivo agravamento do estado de saúde de Vicente, acometido de ataxia locomotora, doença que lhe trazia sintomas dolorosos como as atrozes dores nas pernas que o mantinham acamado por vários dias, momentos em que o jornal era suspenso pela falta de seu redator principal.” (LIMA, 2006, p. 05)

⁵⁴ *O Rebate*, 14 de dezembro de 1911.

Ora, graças a Deus e graças a Noé, na frase d'oro do divino Junqueiro, que, desta vez, não me sinto, como de tantas outras, em dificuldades para desenvolver o assumpto que, desde sábado passado trago armazenado cá na torre do chapeó.

E a minha opinião, felizmente, é ratificada, ou melhor, é a opinião de toda a família sobralense, que eu, neste momento, tenho a subida honra de interpretar, baseado no que tenho visto e ouvido. [...]

E eu, allí, sou velho, não tanto esse Mathusalém da história bíblica, mas, há já bem mais de uma década d'annos que eu conheço tudo quanto lá [no teatro São João] têm enredo. [...] Muitas vezes, junctos, sahiamos dalli à uma da manhã, rumo da velha *A Ordem*, onde eu, principiante na vida de imprensa, que desde então não mais deixei – infelizmente, – fazia a minha aprendizagem e, áquelle tempo, tinha mais *basofia*⁵⁵ do que agora, com vinte anos quase de serviços. Ia escrever a estopada, a que eu, enfaticamente, dava o pomposo titulo de *CHRONICA THEATRAL*, e que não passava de uma salada de pepino, desgostosa e má. E, manhãzinha, lá estavam duas colunas batidas, em corpo 10, que eram lidas com avidez pela gente bôa cá da terra, que, bondosa, lhe achavam esse *savoir faire*⁵⁶ das *CHRONICAS* mundanas e, curiosa, indagava do meu com companheiro: - quem é o Sr. CLOVIS?!...

Vicente Loyola mente criadora do cronista da cena teatral sobralense traça, por meio deste texto, um esboço de seu percurso de dedicação à imprensa e ao teatro, iniciada com seus escritos na “Chronica Theatral” do jornal *A Ordem*, deixando a coluna de ser produzida depois de um embate, sendo retomada somente no hebdomadário fundado pelo próprio jornalista. Clovis, portanto, condensa em sua figura e em suas colunas, seu olhar atento, sua pena por vezes carregada de ironia e seu ouvido a escutar “a opinião da família sobralense”, de modo que seus escritos nos permitem uma aproximação da visão que tinha o público sobralense, com um olhar que advindo da plateia ganha as páginas da imprensa local e ajudava a formar e cativar a plateia dos palcos sobralenses.

A construção de uma espécie de persona que sob um codinome comentava as atividades teatrais da cidade de Sobral não foi uma exclusividade dos jornais *A Ordem* e *O Rebate*. Talvez inspirados pelo mordaz e ácido *Clovis* de Vicente Loyola, outros jornalistas também usaram do mesmo estratagemas para produzir relatos sobre o fazer cênico e a vida teatral sobralense. Nesse sentido, foi nas páginas do hebdomadário *A Lucta* que encontramos novamente, a partir da alcunha de um certo *Justus*, a personificação de mais um cronista da cena local.

Fundado em 1914, *A Lucta* figura na história da imprensa sobralense como exemplar de um jornalismo combativo, assumindo posições de crítica aos poderes constituídos, por este motivo terminando por gerar desafetos com os poderes locais, mais especificamente com o juiz José Saboya de Albuquerque e o bispo Dom José Tupinambá da Frota. Tal posição questionadora desencadeou no assassinato de seu proprietário e diretor o

⁵⁵ Bazófia: vaidade exacerbada e infundada; vanglória, presunção.

⁵⁶ Tino, tato. Habilidade de obter êxito, graças a um comportamento maleável, enérgico e inteligente.

jornalista Deolindo Barreto Lima em junho de 1924. Sobre este posicionamento, o próprio subtítulo do jornal já se mostrava bastante sugestivo ao trazer as seguintes expressões em cada um dos lados, logo abaixo de seu título: “Diga-se a verdade na terra embora desabem os ceos”, e “conte-se o caso como o caso foi. O Cão é o cão e o boi é boi.”

Natural da cidade cearense de Crateús e oriundo de família de poucas posses, Deolindo após certo período em Belém no estado do Pará, chega a Sobral no ano de 1908 e se envolve cedo nas atividades jornalísticas, fundando em 1912 um jornal de pequena duração intitulado *A Mão Negra*. Tal periódico é fechado devido à determinação policial, sendo reaberto no dia seguinte com um novo título: *A Mão Branca*, rendendo a prisão de seu proprietário (DA COSTA, 2011, p. 73).

Membro do Partido dos Democratas, o jornal *A Lucta* se destaca bastante pela irreverência e posicionamento crítico de seu redator, seguindo uma linha editorial que impingia sua opinião sobre os assuntos da política, e as programações religiosas da cidade, trazia inovações no que tange a uma imprensa ligada às atividades mundanas, divulgando a programação do Club dos Democratas do qual fazia parte, e também do Club Recreativo Sobralense, realizando concursos de beleza feminino e masculino, publicando poesias, contos e outros gêneros literários e trazendo semanalmente “o perfil de uma pessoa da boa sociedade”.

No que tange à vida teatral da cidade, o jornal ao longo de sua produção contou com as colunas “Theatro”, por vezes grafada no plural, e “Na Ribalta”, além da seção denominada “Chroniquetas” na qual os edifícios teatrais e suas programações eram temas de interesse. Na capa da edição do dia 7 de janeiro de 1915, encontramos na coluna “Na Ribalta” a formulação de uma breve crítica sobre a apresentação do espetáculo infantil em prol da Santa Casa, *Flor d’Abril*, encenado por um grupo de crianças no “velho casarão da Praça do Menino Deus”.

No texto, *Marcus*, possivelmente um pseudônimo, se nega a comentar o desempenho do elenco, visto o fato de ser composto por “inocentes actrizes”, elogiando o público presente, o *toilette* e os cenários usados em cena, restringindo-se a reclamar do “álacre perfume de kerosene” que movia os motores e trazia mau odor ao ambiente, e lamentando a distribuição dos papeis que “muito deixou a desejar”.

No entanto, o personagem que nos deteremos é *Justus*, alcunha usada para assinar a coluna “Chroniquetas”, que trazia crônicas sobre a sociedade sobralense, de onde é possível encontrar algumas considerações sobre a arte teatral. O primeiro texto de Justus comentando teatro foi encontrado por nós no editorial d’*A Lucta* do dia 4 de maio de 1921

sob o título “A Luz da Ribalta”, quando seu autor comenta a apresentação da Companhia Nacional de Eduardo Nunes. Justificando sua “blasphemia” ao arvorar-se a “crítico de arte”, o cronista diz o seguinte:

“Há seguramente uns dez annos Sobral vinha sendo orphão das delicias do theatro vivo, que immortalizou Kean, Garrick, Modena, Lemaitre, Tasso, João Caetano e tanto outros. A não ser lá um dia o Samuel, o Deolindo e o Ubaldo no “Advogado em Apuros”, o velho “São João” não nos offerecia mais do que as batidas fitas que o Walter agunindamente vem arrumando lá pelo “Magestic” de Fortalesa. Por isso mesmo a Companhia Nacional, dirigida pelo festejado actor e talentoso auctor paraense Eduardo Nunes, cujo nome vem sendo pronunciado com um certo entusiasmo em todas as platéas nortistas, foi recebida com muita alegria. Eu, como já fui ajudante de ponto de uma troupe de amadores, á falta de melhor assumpto, vou aqui me arvorando a critico de arte (que blasphemia) não para elogiar ou desmerecer os artistas que em tão boa hora nos visitam, mas para externar a impressão que me deixou a estreia. Abrio o empolgante programma da cuja, a hilariante comedia – “O numero sete”, (...) Gaby Mattos com o seu commedido maxixe, trouxe agua nos beiços, não, fogo ao coração de muitos rapaezinhos sentimentaes e velhotes inchiridos, Avaliese se ella quebrasse o bruto como se faz em outros logares que não neste, onde as mulheres não se embrulham com lençol porque é de sexo differente!...”⁵⁷

Na crônica, Justus que assinava assiduamente a coluna “Chroniquetas”, se lança a comentar a apresentação dos espetáculos *O Número Sete* e uma versão adaptada da opereta *Viúva Alegre* representados pelo grupo cênico oriundo do estado do Pará. O cronista parte da conjectura que constantemente é apresentada pelos que se dedicam a falar de teatro nos jornais da cidade, a constatação da irregularidade de programações teatrais nos palcos sobralenses, apresentada pelo articulista sob a marca de uma década. Clovis pauta seu texto e evidencia o lugar do qual profere seu discurso, mostrando ao público leitor conhecer de teatro, citando artistas clássicos de renome internacional como os ingleses Edmund Kean e David Garrick, o italiano Gustavo Modena, o artista luso Tasso, entre outros, colocando neste rol o afamado ator, considerado o precursor do teatro brasileiro, João Caetano.

Ao conhecimento sobre os grandes encenadores do período se alia a aproximação com a cena local, haja vista sua alusão à encenação da comédia *Advogado em Apuros*, encenação realizada por uma “pleiade de rapazes” em novembro de 1919 no Theatro São João, tendo sua bilheteria destinada em benefício dos pobres.⁵⁸ Justus teria participado desta apresentação como espectador ou mesmo como membro, pois afirma ter desempenhado a função de “ajudante de ponto de uma troupe de amadores”, para justificar

⁵⁷ *A Lucta*, 4 de maio de 1921.

⁵⁸ *Correio da Semana*, 26 de outubro de 1915.

junto ao público do jornal seu intento em comentar os espetáculos realizados pelo grupo paraense.

Interessante perceber a citação ao nome do jornalista Deolindo Barreto, proprietário e redator do periódico, mencionado entre os amadores envolvidos na encenação, tendo o mesmo aparecido, dentro das pesquisas, fazendo parte do grupo de jovens que mantinham um pequeno grupo teatral vinculado ao Theatro do Club dos Democratas. Deste modo, lembrando o caso de Vicente Loyola e o pseudônimo usado por este para redigir sobre teatro nas páginas dos jornais *A Ordem* e *O Rebate*, e o fato de *Justus*, colunista do jornal de Deolindo afirmar ter participado de atividades teatrais, bem como o próprio redator dono d'*A Lucta*, nos faz levantar uma hipótese: seria *Justus* um pseudônimo adotado por Deolindo Barreto para escrever em seu jornal?

Em pesquisa intitulada “Sentimentos no sertão republicano: imprensa, conflitos e morte – a experiência política de Deolindo Barreto (Sobral 1908-1924)”, a historiadora Chrislene Carvalho dos Santos ao tratar sobre a produção do jornal *A Lucta*, em dado momento de seu texto afirma que “na pequena e mal iluminada sala da gráfica situada à Rua Padre Fialho, em Sobral, o tipógrafo, diretor e proprietário, Deolindo Barreto Lima, conversava com alguns colaboradores. Discutia com *Justus*, *Atualpa* e *Paixão Filho*.”

Ao mencionar especificamente sobre *Justus*, a pesquisadora pondera:

Justus foi o pseudônimo adotado por um dos mais instigantes colaboradores de *A Lucta*, sem capacidade sutil de crítica, despertou curiosidade de si, como foi destacado em: Verdades a Retalho. In: *A Lucta*, 18 de fevereiro de 1915, em que foi relatada a curiosidade do público em saber quem era o jornalista que assinava “croniquetas”, cujo pseudônimo significa reto, homem virtual e imparcial; era um jornalista conhecido, “revoltado, mas tão intransigente quão sagaz, não transgride um caminho da razão e sabe ferir de leve, diplomaticamente. O redator gosta da sua escrita, do seu jeito de colorir os defeitos da sociedade com alto relevo; e uma dose homeopática da filosofia social (SANTOS, 2005, p. 75).

Embora, Santos não atribuía o cognome do cronista das “croniquetas” ao proprietário do jornal, associando-o à participação de um colaborador externo, e nossa hipótese não permita uma constatação efetiva, *Justus* e Deolindo guardam entre si a semelhança de uma escrita mordaz e bastante tenaz, em tecer críticas à sociedade sobralense. Como no exemplo, da atriz citada na nota anterior, que ao dançar sob o palco traz “agua nos beijos” e “fogo ao coração de muitos rapaezinhos sentimentaes e velhotes inchiridos”.

Justus em sua coluna constantemente usava de seu humor pertinaz e ironia para levar às páginas do semanário *A Lucta*, nos legando fascinantes críticas à sociedade sobralense, seus hábitos e costumes. A coluna “*Chroniquetas*” de número 40 teve como

título “Uma visita ao theatro S. João”, onde o cronista propõe aos seus leitores acompanhá-lo a uma visita ao TSJ durante certa noite de representação. Na crônica, cujo fragmento já expomos no tópico sobre a construção das casas de espetáculos em Sobral, o autor descreve o lugar e sua estrutura física, mas também os hábitos de seus frequentadores, traçando assim um relato sobre o cotidiano vivenciado pelos espectadores dos espetáculos e sessões de cinema, montando ao mesmo tempo uma interessante análise da vida cultural da cidade, os modos, costumes e hábitos da população relacionados à vida teatral sobralense.

Acompanha-me hoje, leitor amigo, ao nosso theatro. Para que não te ponhas lá com exigências, notando a falta de conforto e até mesmo de cadeiras, previno-te desde já que aquillo não é do governo; é de uma dúzia de patriotas beneméritos que na seca de 77, querendo dar serviço ao povo faminto, nos dotou com esta casa de espectaculos. É de uma sociedade anonyma, feita a imagem e semelhança de tantas outras que por aqui existem, sem nenhum cunho de legalidade, como por exemplo a Ferro Carril. O encarregado dessa, porem, sem agravo aos demais, mantém uma escripta honestamente elaborada, de forma que, se os accionistas não percebem lucros, é porque a receita, muito diminuta, é toda applicada a concertos e reparos. Estaes achando longe, o theatro? Lá isto é verdade. A sociedade foi infeliz na escolha do local e collocou o theatro num dos extremos da cidade, o que tira a vontade de frequental-o nos que moram no outro extremo. É verdade que temos bond depois do espectaculo, mas este, coitado, tem uma lotação tão pequena, que quase não podemos contar com o seu concurso. Afinal, eis-nos chegado. Vês que grande movimento e concorrência aqui à frente do theatro? Dir-se-ia que é animadora a frequencia ao espectaculo. Mas não te illudas, lá dentro não está ninguém. Isto é apenas o “sereno”, o nosso povo é fanático por um “sereno”. E, se duvida, entremos. [...]. Ouves? Parece estão pralli a dizer que não há espectaculo, por falta de frequencia, mas não te impacientes, aqui é isto mesmo: annuncia-se o espectaculo para as 7 horas e leva-se até 9 esperando pelos frequentadores que á esta hora já estão nos braços de Morpheu, sonhando que uma vez tinha espectaculo e elles quando iam deixando o leito, se accordaram na occasião em que o espectaculo terminava. E o que mais me aborrece aqui é essa massada. Dizem que a Job (Jó) nunca faltou a paciência, isto, porém, não admira, porque elle nunca viu ao cinema no S. João e nem nunca viajou aos trens de Sobral. Justus

Justus, em sua crônica, quebra com qualquer possibilidade de charme, elegância ou glamour em torno da frequência às casas de espetáculos da cidade, mostrando a partir de seu ponto de vista, que ir a uma apresentação no São João poderia ser um programa capaz de tirar a paciência até mesmo de Jó, personagem bíblica conhecido justamente por esta característica. Seu texto descreve um prédio mal localizado, sem condições ideais de acesso, bem como estrutura mínima necessária à frequência da plateia, como cadeiras e mobiliário. Onde, as apresentações ora começam com atraso, ora são ameaçadas de cancelamento devido à ausência de público, que pode ser encontrado do lado de fora do theatro, no “sereno”, ou em suas casas a dormir, denotando assim, a falta de afinidade dos sobralenses com tais programações, como também a permanência de hábitos que não condiziam com o

padrão de sociabilidade e de vida noturna das cidades que se queriam modernas naquele momento.

Em certos termos, e guardada a ironia e possíveis excessos do estilo de suas crônicas, o texto de Justus parece mostrar que a ausência de público e de programação constante era um dos problemas com que lidava a imprensa local, ao noticiar e, sobretudo, fazer propagandas sobre as atividades teatrais em Sobral. Portanto, muitas são as estratégias adotadas pelos jornais sobralenses, como matérias, reclames e propagandas, com o intuito de atrair o público e propiciar uma “boa enchente” aos grupos e companhias que faziam as diversões do palco nas noites da cidade.

As matérias e propagandas impressas nas páginas da imprensa local foram, durante a pesquisa, a principal ferramenta para construção de uma listagem das diversas apresentações, grupos e artistas que, sob a ribalta ante uma plateia nem sempre silenciosa, compuseram com sua arte, a vida teatral sobralense no período que vai da construção de suas primeiras casas de espetáculos na segunda metade do século XIX às três primeiras décadas do século seguinte.

Junto ao trato com as fontes hemerográficas foi possível perceber a estreita relação entre a imprensa e as companhias teatrais, visando atrair o público para as encenações, sendo possível também perceber a adoção de estratégias diferenciadas na divulgação dos grupos locais e das companhias visitantes. Deste modo, a inserção de informações e de materiais de divulgação sobre as encenações feitas pelos amadores locais, se dava por meio de pequenas notas e informes nas colunas destinadas a comentar sobre as atividades teatrais da cidade, em raras ocasiões chegando a figurar como uma propaganda formal na sessão de anúncios, normalmente localizada na quarta página dos periódicos. Já as divulgações sobre as companhias visitantes, se davam mesmo antes da chegada do grupo à cidade, mantendo o leitor, e potencial espectador, informado sobre a viagem dos grupos, os preparativos para a encenação, a ficha técnica dos grupos, destacando as qualidades de seus artistas, assim como o repertório de peças do elenco e as cidades que haviam passado.

Tal diferença pode ser compreendida por meio da observação sobre os fins pelos quais, grupos sobralenses e companhias de outras cidades, subiam ao palco para realizar suas encenações. Nas apresentações levadas à cena por elencos da própria cidade podemos perceber um caráter essencialmente amador, onde os grupos e seus participantes estavam ligados aos órgãos mantenedores dos jornais da cidade, como no caso do grupo de amadores que se apresentava no *Theatrinho dos Democratas* e que tinha suas ações e programações divulgadas nos jornais que apoiavam este partido em Sobral, bem como

compondo seu Club. Outro fator relaciona-se ao fato de seus participantes não usufruírem da renda gerada pelas apresentações. Pois, como já citado, o montante apurado com os ingressos costumava ser revertido para obras de caridade, como a construção de igrejas, tendo nesse caráter filantrópico e de interesse social um fator a pedir o envolvimento da imprensa local na divulgação entre os conterrâneos.

Por sua vez, os grupos dramáticos e trupes que visitavam a cidade dentro de um circuito de circulação de companhias teatrais, ou rotas teatrais, como veremos no capítulo seguinte, tinham no fazer teatral uma atividade remunerada da qual dependiam seus participantes, que desenvolviam a arte dramática como atividade profissional. Deste modo, vindos de outras cidades, os diretores das companhias utilizavam a imprensa local como maneira de chegar aos leitores, buscando transformá-los em público que daria sua “proteção” aos seus artistas, mostrando assim àqueles que visitavam a cidade, a hospitalidade da sociedade sobralense.

Figura 8 – Anúncio do espetáculo “Os Milagres da Virgem Aparecida”. Gazeta de Sobral, 9 de fevereiro de 1882.

THEATROS. JOÃO.
Quinta-feira 9 de fevereiro de 1882.

VERDADEIRA NOVIDADE!
GRANDIOSO SUCESSO!

o Artista **EDUARDO ALVARES**, desejando por todos os meios agradar ao illustrado publico sobralense, do quem se confessa grato; resolveu montar uma peça de grande espectáculo; e para isso absteve-se a fazer encurtos desposas, certo de q' o mesmo publico comprehenderá a boa vontade e os seus esforços na maneira porque sobe á scena no theatro desta cidade o drama sacro que mais tem agradado em quasi todas as capitães do Imperio do Brasil.

Primeira representação
do sempre applaudido drama sacro de grande espectáculo em 4 actos e 9 quadros, crado de côcoas, harmonias, viôlas, e fogos cambiantes, original brasileiro do artista, **EDUARDO ALVARES**, intitulado:

OS MILAGRES
DA
VIRGEM APARECIDA

Personagens:

Raphael, sejo bom	Francisco Bensa.
Satan e mau	Eduarde Alvares.
Fernando Certo Real	Domotós Ribeiro.
Francisco Dias	Monteiro.
Pei Anselmo	Antonio Pereira.
Raimundo Bensa.	João Bessa.
Pedroo, pescador	N. N.
Maria	N. N.
Leonor	N. N.
André, escravo.	N. N.

Personagens mudos:

JEZUS.
A VIRGEM DA CONCEIÇÃO.
MARIA MAGDALENA.
ANJOS, PISCADORES, JUDEUS, SOLDADOS

A açto do drama é passada no Brazil, na provincia de S. Paulo, sendo o P. acto na provincia do Rio Grande do Sul.

ÉPOCHA COLONIAL.

Denominação dos quadros.

Acto 1º.

Quadro 1º.—A aparição da Virgem.
2º.—O primeiro milagro.

Acto 2º.

3º.—A visão terrivel.
4º.—O archanjo fulmina Satan.

Acto 3º.

5º.—A curia maldicta.
6º.—O arrependimento salva.
7º.—O noivo espedado.

Acto 4º.

8º.—A morte do justo.
9º.—Gloria á Virgem Aparecida.

A musica foi composta expressamente para este drama pelo distincto maestro **Franciscillo Nascimento e Leonaldo Mayel.**

GRANDE APOTHEOSE FINAL!
Somarios, vestuarios, tudo novo!

Entrada geral Preço dos bilhetes: 10000.
Principiará ás 8 horas.

Appreciação da imprensa Maranhense sobre o importante drama sacro

OS MILAGRES DA VIRGEM APARECIDA.

No illustrado jornal a A. Civilização, em Outubro de 1880.
Ha dias que todos os jornaes desta cidade publicam programmas, de um espectáculo no theatro S. Luiz, para representarem o drama sacro, que se intitula:

Os milagres da Virgem apparecida.

O modo censuravel porque ultimamente tem os modernos dramaturgos tratado para o palco as cousas concernentes á Religião catholica, já desvirtuando os mais bonos provados acontecimentos historicos, já cobrindo os ministros da Igreja de mais requintado ridiculo, fez com que esperassemos ver no palco maranhense mais uma vez a reprodução dessas scenas, que a civilisação e o bom senso não podem deixar de aprovar.

Fezimento, porém, enganamo-nos. O drama annunciado e que foi a scena pela primeira vez no dia 2 d'isto mes, não por buse a mais irreprehensivel moral, e par de uma constante revelação das doutrinas do Christianismo!

Folgamos em reconhecer que no meio desse caticismo moral, que de dia em dia amadurece destrui os fundamentos da sociedade christã, surge de vez em quando, como por encanto, um espirito sadio da Igreja contagiosa, para aspregar as verdades que se pretende negar.

o drama—*Os milagres da Virgem apparecida*—prima não só pela belleza da palavra, como pelo fundo do seu grandioso enredo.

Os acontecimentos da açto correm sempre impellidos por um movimento surprehendente, que prende do um modo maravilhoso a attenção do espectador.

A vida intima se revela ali acompanhada do seu cortejo de prazeres e vicissitudes, e cada personagem á um prototypo dos diferentes caracteres de que se compõe a humanidade.

Nestas condições o theatro não pode deixar de ser uma escola, e como tal, merecer a approvaçõ de quem pugna pelo desenvolvimento da civilisação.

Examinemos ligeiramente alguns pontos mais salientes do drama:—O papel de *Maria* não pode ser mais sobre, nem mais sublime, por qualquer lado que se queira observar. Filha sublimis, amiga para com seus pais, caridosa em extremo, dotada de todas as virtudes, executora dos mais salustres preceitos evangelicos, ella se eleva em todo o correr da açto á uma altura digna sua divindade de ser imitada por *Stas. Almas*.

Fernando Certo Real é o pai da familia modelo, que se encheo Deus acima de tudo, e que por meio de uma serie de contrariedades e infortunios manifesta constantemente uma resignação e raciocinio inabalçavel. A sua morte é placida e serena; o seu ultimo suspiro se escota brandamente, como o perfume de uma flor ao contacto de uma gota de orvalho; o seu corpo cae é unânime e por breves da familia; o ministro da Igreja corre-lho na palpebra galgada, e *Raphael*, o archanjo do Senhor, vela a sua cabeça e recolhe o seu espirito nas dobras mysticas das cantharas. Este quadro constitue uma das bellissimas do 4.º acto.

Leonor é o espasmo daquelle virtuoso varão, selo companheira de suas dores e angustias, e que, como elle, sempre encontra a verdadeira consolação na invocação do nome da *Virgem apparecida*. O seu restabelecimento milagroso de uma longa enfermidade fez renascer no seu coração e si já quasi amortecido.

Francisco Dias o moçoço dominado por paixões abominaveis; traipitro e hypocrita, seductor e alivioso, e que, completamente espiro ao poder de Satan, espirito diabolico, lançou mão de todos os embustes para conseguir a posse da virtuosa *Maria*. *Raphael*, porém vela por ella, e os damnados intentos do malvado seductor são todos aniquilados nos montões de arracados. Mais tarde, no 6.º quadro do 3.º acto, ao contacto de uma estampa de *Virgem Senhora*, o seu espirito se illumina com a luz da verdade, e sim arrependimento sincero e ardente acarreta sobre sua cabeça todas as bençoes do céu! *Raphael* é visto para elle o manageiro da Divina Graça.

Das primeiras personagens se nos resta *Frei Anselmo*, reverendo capuchinho, encanecido no serrido da Igreja, e cujos labios jamais profiriram outras palavras, que não fossem consolações e preceitos evangelicos. A sua missão é de mediceiro entre Deus e os homens, e nunca se levantou uma voz para pôr em duvida a sua scrupulosa moral.

Frito este rapido caboco, resta-nos admirar a belleza e o bom combinado das transformações, sobretudo do primeiro acto e as da apothose final. A virgem no seo throno de aurenas; o fogo divino illuminao-lhe a fronte; *Fernando* cercado de uma aureola resplandecente; *Raphael* brandindo a espada de fogo, e Satan subjugado a seus pés, são como finalis e grandiosos pedras que nos occupamos.

Si, como nos informam, é este drama composto de um dos artistas da actual companhia, não podemos deixar de felicitalo por tão primoroso trabalho.

V. V. V.

Fonte: Hemeroteca Digital - BN Digital

Desta forma, é bastante comum encontrar nas páginas dos jornais sobralenses na transição entre os séculos XIX e XX, a presença de vestígios que denotam a relação entre a imprensa local e as companhias de teatro, visando propagar e convidar a população às ações cênicas da cidade. Como na edição de 9 de fevereiro de 1882 do jornal *Gazeta do Sobral* que dedica toda a sua quarta página ao anúncio do espetáculo *Os Milagres da Virgem Aparecida* do artista Eduardo Alves (Figura 08). A folha se divide em duas colunas, constando na primeira parte o programa de apresentação do espetáculo, com o nome dos personagens e seus respectivos intérpretes, e denominação dos quadros que constituem os quatro atos do espetáculo. A coluna ao lado apresenta-se como “Apreciação da imprensa

Maranhense sobre o importante drama sacro Os Milagres da Virgem Aparecida”, e consta da reprodução de crítica do jornal maranhense *A Civilização* de outubro de 1880 sobre a encenação do drama naquele estado, procurando respaldar junto ao público sobralense a *troupe* que irá à cena nos palcos da cidade.

Um exemplo que pode elucidar bem a relação entre os jornais e os artistas que chegavam à cidade é o caso de Abdul Aziz, o Leão Beduíno, que chega a Sobral em maio de 1919 para se apresentar no Theatro São João. Ele procura o jornal *O Rebate*, que vai divulgar juntos aos *habitués* do São João a apresentação do artista que segundo a imprensa, era de origem árabe.

A edição do dia 29 de maio d’*O Rebate* traz um perfil do artista, e estende à população da cidade o convite recebido pelo articulista, ao recepcionar o Leão Beduíno na redação deste jornal. A matéria diz o seguinte:

Hoje, após o espectáculo da “EMPRESA” Fontenelle & cia, terá logar, em nosso “S. João”, os trabalhos de força do grande lutador romano Abdul Aziz – cognominado o LEÃO BEDUINO, aqui chegado do norte (sic) do paiz pelo trem de quarta feira, que dará esta noite o seu único espectáculo, devendo seguir segunda-feira, em trem extraordinário, para Camocim, onde vae aguardar o primeiro paquete para o sul.

Abdul Aziz, aclamado nas principaes cidade (sic) da Europa, Asia e Africa; no Rio de Janeiro, S. Paulo, Pernambuco e outras cidades brasileiras – em todas despertando grande admiração pela sua extraordinária habilidade, - conseguiu fazer assigular os seus merecimentos, em campeonatos desputadissimos, pela conquista de nove esplendidas medalhas de ouro e muitos diplomas, que são outras tantas provas do valor do vencedor do grande Bernard, do valente Baldi de Konietzk e tantos outros, como consta da sua *Misselanea* onde se lê a seu respeito os mais encomiásticos elogios dos principaes jornaes do Rio e S. Paulo, sem falar noutros, de centros cultos, como Santos, Espirito Santo & & &. O LEÃO BEDUINO, que na historia vae de mãos dadas com a antiga Roma, cresceu ao geito dos collossos de pedra q’ na sua terra exaltam idéias e exemplos de grandeza, e veio proporcionando-se ao modelo de um Hercules, que a História gravou em caracteres de bronse. Alto, musculosos, moreno, com os olhos airosos e o sorriso ingênuo de quem possui uma natureza invencível, ele, com certeza, agradará a nossa platêa, que desconhece por completo este gênero de trabalho que no Rio tem provocado verdadeiras explosões de delírio.

Abdul Aziz, é um bello typo dos nossos mestiços, de physionomia insinuante e espadaúdo. É de nacionalidade árabe, nasceu em 1881, pesa 93 kilos e tem 1m,83 de altura. Traz o largo peito rutilante de medalhas, todas conquistadas em brilhantes campeonatos, a adversários valorossimos.

Desde já lhe auguramos um esplendido successo nesta noitada de hoje, que vae proporcionar à nossa platêa um gerero de trabalho completamente desconhecido dos *habitués* do nosso “S. João”.

Ao theatro, ao theatro!

Ao sympathico Abdul Aziz agradecemos a visita com que nos distinguiu e o delicado convite que nos fez para sua festa artística.

Na matéria temos um exemplo sobre as estratégias de divulgação dos artistas e grupos que visitavam as casas de espetáculos sobralense. A nota parece ser fruto do encontro

acontecido na redação do jornal, entre o articulista que escreve a nota e Abdul Aziz, que, ao que indica o texto, parece levar consigo uma espécie de portfólio (“misselanea”) contendo matérias de jornais de outras cidades sobre suas apresentações, materiais contando seus feitos e títulos, além de medalhas. Até que ponto tais materiais e comprovantes, como as medalhas que o jornalista descreve ornando o peito do Leão Beduino, efetivamente fizeram parte da conversa ou simplesmente são recursos estilísticos do autor, não podemos precisar, o certo é que esse tipo de artigo costuma ter em comum alguns elementos que podemos evidenciar com a transcrição acima.

Primeiramente a nota inicia contando o itinerário dos artistas e grupos, de onde vinham para onde planejavam seguir após apresentar-se em terras sobralenses, que cidades civilizadas e “centros cultos” haviam se apresentado, e que boas recomendações os jornais de tais cidades faziam à sua produção artística. Em seguida, os jornais costumam trazer um perfil dos artistas envolvidos, destacando seus feitos, dotes artísticos, fatos extraordinários, além do repertório de números artísticos que pretende desenvolver durante sua estadia na cidade. Por fim, é feito um apelo à população sobralense – quase sempre sobre a expressão “ao teatro”; onde diante dos referidos atributos dos artistas e de sua boa aceitação em outras grandes cidades, deve comparecer ao teatro, mostrando que a cidade de Sobral e sua população estavam alinhadas ao bom gosto e aos divertimentos dos centros civilizados, como no caso do Leão Beduino que com suas apresentações “tem provocado verdadeiras explosões de delírio” na cidade do Rio de Janeiro.

Por algum motivo, por nós não encontrado nas páginas do jornal, a apresentação de Abdul Aziz, o hercúleo artista, não se realizou no dia anunciado, sendo noticiada na edição d’*O Rebate* do dia 5 de junho, com a nomeação: “primeiro e último espectador do Leão Beduino”. Na nota lê-se:

O Leão Beduino dará, amanhã em nosso “S. João” o seu festival artístico, oferecido à imprensa desta terra, que se tem esforçado, quanto possível, por bem corresponder a confiança do festejado artista.

O teatro está engalanado com esmero e gosto. [...] Desejamos um feliz sucesso ao Beduino, que, confiante, entrega a sua sorte a bondosa e hospitaleira família sobralense, cujo nome elle recolherá num sorriso de agradecimento – para transportar desta parte meridional da America as terras longínquas de Oriente, onde o Jordão se estende preguiçoso e rumorejante e o Ararat de touca de alvíssima nevoa.

O *Rebate*, um dos paronymphos do festival d’amanhã confia parte do espectáculo do Beduino aos seus amigos e leitores, e, pelo acolhimento que conta estes dispensem ao seu protegido, desde já agradece com o mesmo reconhecimento que

reservaria para um grande favor prestado a qualquer dos seus companheiros de trabalho. Ao “S. João”, pois, povo sobralense...⁵⁹

Nesta matéria o articulista do semanário ratifica a divulgação da apresentação do artista que, desta vez, aparece como protegido e apadrinhado pelo jornal de Vicente Loyola, oferecendo, pois, sua apresentação à imprensa sobralense, que em contrapartida parece se esforçar para atrair o público. De modo que, comparecendo ao festival artístico, a plateia da cidade presta um favor ao redator do jornal, além de inserir Sobral entre as terras que vivenciaram os números do grande Beduino.

Contudo, a apresentação de Abdul Aziz acaba por não corresponder à expectativa gerada por meio dos anúncios presentes nas páginas d’*O Rebate*. Deste feito, na edição da semana seguinte o jornal usa a coluna “Theatro” para se justificar e retratar diante do público que atendendo seu chamado, comparece lotando as dependências do “velho Theatro S. João” para a apresentação do Leão Beduino, protegido do periódico. Agora o tom muda, desta vez o jornal afirma que foram os “trabalhos” do artista que não fizeram jus à “brilhante platéa sobralense”.

O Leão Beduino realizou a sua festa artística domingo passado, em nosso theatro, como de véspera fora anunciado pelo “Rebate”.

A Casa esteve cheia, devido ao empenho da imprensa, que, protectora do famoso Hercules, muito se esforçara por lhe obter um resultado satisfactorio.

A platea não gostou dos trabalhos. Esperava do Leão Beduino outra coisa: vel-o talvez, transportar nos braços, como se fora um bebe, theatro, espectadores, musica, botequim e até a garotagem com todas suas insolencias.

Com franqueza, o Leão Beduino não apresentou-nos um só trabalho de sensação. E nem esta folha annuncio-os aos seus leitores. Apontamol-o, apenas, como o vencedor de lutadores valorosos, em disputados campeonatos, no Rio, S. Paulo, Recife e outros centros adeantados, e isto – pelo que vimos no seu volumosos *Album*, em longos noticiários de collegas nacionaes e estrangeiros.

Escolhendo-nos o Beduino para protector do seu festival, fizemos quanto estava ao nosso alcance, para lhe corresponder a confiança que em nós depositara –isto, ainda mais, porque a pessoa que lhe indicou o nosso modesto nome para este fim – disse-o de um prestigio e influencia em nosso meio que, francamente, está muito além o nosso valor intrínseco.

Não somos vaidosos, mais não deixamos a palavras de um amigo desvalorizada, - tanto mais quando tínhamos a certeza de que elle não tivera em vista a lisonja.

Não temos opinião differente da que externou a brilhante platéa sobralense a respeito do espectáculo de domingo, mas não podemos arrostar com as responsabilidades do desapontamento que ella experimentou. E, terminando, agradecemos-lhe, mui sinceramente, as atenções que teve para com “O Rebate”, mais uma vez garantindo-lhe quanto esteja ao nosso alcance, a bem desta terra estremecida e deste povo querido. - L

⁵⁹ *O Rebate*, 5 de junho de 1919.

Muito embora, não sendo um espetáculo teatral, o caso de Abdul Aziz é bastante elucidativo sobre a relação bastante estreita entre grupos artísticos e imprensa local. Diante do malogrado festival artístico do Leão Beduino, o jornal *O Rebate* deixa entrever um pouco mais dos elementos que estavam em questão: a escolha de grupos e artistas por um jornal onde fazer a divulgação local, a prática de indicações de pessoas que gozavam de influência junto à sociedade local, a apresentação de um “álbum”, espécie de portfólio do artista ou grupo, usado como suporte para construir as matérias que iriam despertar a curiosidade e interesse das plateias, e o comprometimento dos jornais junto ao seu público no intuito de atestar e ratificar o conteúdo do que propagava, sendo necessário ao jornal se retratar junto aos seus leitores, posto que se o Beduino “não apresentou-nos um só trabalho de sensação” todavia a folha não havia anunciado isto “aos seus leitores”.

Portanto, os jornais se configuravam como o principal instrumento não somente de informação das programações artísticas e da vida teatral da cidade, mas, sobretudo, na formação e manutenção de plateia, buscando com que Sobral e a “brilhante platéia sobralense” estejam, através da prática de ir aos espetáculos teatrais, em sintonia com as “cidades civilizadas” e “centros mais adiantados” do mundo. Todavia, neste processo de divulgação, os jornais na medida em que indicavam espetáculos e companhias dramáticas, também podiam discordar quanto à qualidade dos números dramáticos, especialmente no que tange às questões morais que poderiam envolver estas apresentações.

Tal questão pode ser percebida, com a temporada de apresentação do Trio Martha Gonviden (Gouvinden) no Theatro São João no ano de 1924, que após apresentação na cidade de Camocim, vem a Sobral empresariada pelo maestro Mozart Donizetti, nascido ali. O grupo chega à cidade para apresentar, segundo a imprensa local, um “vasto repertorio de revistas, comedias, burletas e dramas, o qual tem alcançado algum sucesso no norte do Paiz.”⁶⁰

No entanto, após a apresentação do grupo, o semanário diocesano, o jornal *Correio da Semana*, vem a público alertar as “famílias catholicas desta cidade” sobre as roupas e tipos de danças presentes nos trabalhos do grupo que se apresentava no Theatro São João. O Jornal da Igreja Católica em Sobral, lança a seguinte nota sobre a apresentação de Martha e sua trupe na cidade:

Estreiou ante-hontem no Theatro S. João, o trio “Martha Gouvinden”. Constou a primeira parte da exhibição de um film cinematographico “Desvanecedor do

⁶⁰ *A Lucta*, 17 de maio de 1924.

Sonho”. A segunda parte de uma comedia – Mamãe Postiça – e por ultimo vários números de danças, monólogos, canções etc. Pondo de parte o valor dos artistas, que não discutimos não podemos deixar de lançar aqui o nosso protesto contra as não pequenas affrontas á moral que se fizeram exhibir no palco daquela casa de divertimentos. Ao que fomos informados, a actriz Martha Gouvinden veste-se com absoluta indecência, como si a nossa platéa estivesse habituada a espectaculos de cabaret. Alem disto, certas danças que se executaram ali são altamente indignas e condemnadas.

Ficam, pois, as famílias catholicas desta cidade avisadas.⁶¹

O semanário diocesano ao tratar da apresentação não busca realizar uma crítica aos elementos artísticos, ao carácter cênico da apresentação ou mesmo ao “valor dos artistas”, seu “protesto”, uma espécie de aviso aos seus fiéis leitores, se direciona às vestimentas e às danças realizadas durante a apresentação, que não se achavam, segundo o jornal, adequadas a uma plateia que não estava habituada aos “espectaculos de cabaret”, permeado por danças “altamente indignas e condemnadas”. Nesse sentido, o *Correio da Semana* procura desaconselhar às famílias sobralenses que não compactuem com o que chamou “pequenas afrontas à moral”.

O “protesto” não ficou sem resposta. Na mesma semana, *A Lucta* que vinha divulgando e convidando seus leitores a prestigiarem as apresentações do “aplaudido trio”, inclusive trazendo uma foto da artista Martha Grouvidem em um destes reclames; vem a público rebater os argumentos sobre os possíveis atentados à moral vigente, cometidos pelos números artísticos levados à cena na ribalta do São João.

Mau grado a propaganda de alguns puritanos de moral vascilante e ignorancia firmada, esteve bastante concorrido o segundo espectaculo do trio Martha Govinden, que actualmente da vida e animação ao nosso velho teatro S. João. Estes espectaculos absolutamente não attentam contra a moral de um teatro e nenhuma similhaça têm com as scenas dos cabarets como alguns dispeitados procuraram fazer crer. As peças e cânticos e dansas exhibidas têm sidos todas dignas do mais moralizado salão, vasados na arte sem tutela indescente da pornographia. As toilettes de Martha Govinden, de que se maisina, são um pouco exageradas na moda, è verdade, mas podemos affirmar, sem receio de uma contestação sensata, que se são um pouco mais decotadas, não são mais indiscretas do que muitas que appareceram nos salões no ultimo carnaval.

Os decotes de Martha, não são o nu pornographico dos cabarets que levam ao deboche e attentam contra o pudor; è o nu artístico e circumspecto que nem de leve arranha a epiderme da Moral. Felizmente, para bem dos nossos foros de cidade civilizada é esta a opinião das pessoas entendidas que assistiram aos dois espectaculos do applaudido Trio.⁶²

Muito embora não se reporte, nem cite nominalmente ao hebdomadário diocesano, é possível intuir quem são os “puritanos de moral vascilante e ignorancia

⁶¹ *Correio da Semana*, 24 de maio de 1924.

⁶² *A Lucta*, 28 de maio de 1924.

firmada” aos quais, o articulista d’*A Lucta* direciona seu texto. O jornal de Deolindo Barreto, que ao que tudo indica estava encarregado de divulgar junto à população sobralense a dita companhia, desconstrói as condenações da matéria veiculada pelo jornal *Correio da Semana*. Além de tecer críticas aos seus colegas de imprensa, como forma de defender seus protegidos.

O embate entre os jornais em torno da apresentação do Trio Martha Grouvidem e seus números dançantes nos permite pensar que, junto com as ideias e concepção diferentes sobre teatro e os gêneros artísticos indicados ou desaconselhados às plateias sobralenses, estava em disputa um perfil de público idealizado a partir de duas perspectivas distintas e conflitantes. Uma delas pautada nos parâmetros religiosos e da moral cristã, que buscava guardar certas condutas, formas de vestir e se portar em público, em alguns aspectos pouco afeitos aos modernismos e mudanças de costumes oriundos do progresso material e da laicização do mundo social. E de outro, um ideal de público mais ligado aos valores mundanos e modernos, onde um grupo de sujeitos ligados à cultura letrada e laica, ansiava por se equiparar aos centros civilizados, às práticas de sociabilidades e de divertimentos impostos pela modernidade.

Assim, sobre a vida teatral apresentada e discutida nas páginas dos periódicos sobralenses, recai uma discussão mais ampla relacionadas a dois projetos de cidade, pautadas em valores religiosos e mundanos, que incidiam sobre a vida dos sujeitos, sua forma de ser e de estar em público, além de como deveriam praticar suas sociabilidades e divertimentos.

Nesse sentido, a máxima cunhada pelo próprio Clovis que afirmava que “dizer teatro é dizer imprensa”, apresenta teatro e periódicos enquanto dois instrumentos que estavam postos a favor das ideias de urbanidade e de progresso na cidade de Sobral. No qual, o palco e as atividades cênicas alimentavam e faziam rodar as tipografias da imprensa local, de modo que suas folhas e periódicos uniam-se em uma das frases mais recorrentes das notícias, propagandas e crônicas sobre a arte teatral dentro do recorte pesquisado, misto de reclame comercial e apelo social, que saído dos impressos, circulava nas residências dos letrados, nas casas comerciais, nos cafés e bares, e reverberava nas ruas e praças da cidade dizendo: “Ao Theatro! Sobralenses!”

3 “ERGUEI AS ARTES QUE LÁ VÃO NO PÓ”: COMPANHIAS DRAMÁTICAS E ESPETÁCULOS EM SOBRAL.

O conceito de Vida Teatral é basilar para discutir a formação e circulação de grupos e agremiações de caráter cênico em Sobral, de modo a refletir o fazer teatral e sua relação com a sociedade e seu tempo, por meio da linguagem estética e dos temas presentes no fazer dramático do período.

Como já apontado, tais questões podem ser divisadas através da reflexão sobre o processo de configuração do fazer teatral sobralense, seus atores, ensaiadores, músicos, dramaturgos, etc., buscando assim, perceber o “jogo de cena” existente entre a produção local, o teatro cearense e o brasileiro daquele momento. Estes atores, sociais e teatrais, acabaram sendo eclipsados das páginas da historiografia local, pela arquitetura das casas de espetáculos, sobremaneira por uma delas. Nesse sentido, entendemos que, o que chamamos de cena sobralense foi forjada tanto pelas encenações perpetradas por grupos amadoras ou não, surgidos na cidade, como também pelas companhias que, oriundas de diferentes lugares arribavam em turnê passando por Sobral, muitas vezes chegando a recrutar amadores da terra para compor seus elencos.

Estas encenações animavam parte da população da cidade a deixar suas residências, vestir-se como se acreditava adequado àquela ocasião e desembolsar seus recursos para adquirir ingressos que em média custavam entre 500 a 1000 réis para acessar os recintos onde aconteciam as encenações. Ali, enfrentando o calor característico das noites de uma cidade do interior do Ceará, em salas de espetáculos quase sempre com problemas estruturais, para então, se pôr em harmonia com os prazeres das urbes modernas no Brasil e no mundo, ou tão somente esquecer o cotidiano através dos enredos das cenas, se comoverem pelos melodramas e rirem com as comédias de dramaturgos clássicos e contemporâneos aos fatos, ornadas com números musicais tocados por instrumentistas e maestros da cidade.

Assim, visando vislumbrar os vestígios do que se sucedeu nas diversas noites de apresentação teatral, ou *récitas* como veicula a imprensa da época, ocorridas na transição entre os séculos XIX e XX, foi imprescindível o trabalho com os jornais em circulação no

período, e produção dos já referenciados cronistas da cena, que com seus relatos nos permitiram acessar algumas das nuances da vida teatral dentro deste recorte.

Para isto tomaremos como aporte as discussões sobre a história da dramaturgia brasileira, tencionando pensar questões como: que grupos dramáticos se apresentavam na cidade? Que relações as companhias visitantes forjavam com os artistas locais? Quais peças e autores foram encenados dentro do recorte pesquisado? Em que medida, tais textos se aproximam ou distanciam do cânone dramático apresentado pela historiografia do teatro para o momento?

As questões nos permitiram pensar como se desenhou a circulação e inserção de tais companhias e de seus repertórios, marcados pela predominância dos melodramas e comédias aligeiradas, junto ao público sobralense, entendendo as estratégias de divulgação e inserção de tais grupos teatrais na cidade. Do mesmo modo, buscando perceber como os espetáculos, seus enredos e temas, que bastante próximos em seus objetivos, porém, distantes em suas linguagens, eram recebidos pela plateia.

3.1 “AS LEIS DA BOA CIVILIZAÇÃO”: O TEATRO E A DIFUSÃO DE VALORES

MORAIS.

Entre o final do século XIX e início do século XX o teatro nacional passava por um momento de intensas modificações e embates, caracterizado pela oposição entre o teatro de vertente romântica, tido como a origem do teatro efetivamente brasileiro, e as tentativas de aproximação com a estética realista, advinda dos palcos franceses. Defensores do romantismo e do realismo na produção cênica brasileira tinham como ponto de convergência a aproximação aos ideais nacionalistas, fortalecido pelo episódio da independência em 1822. O nacionalismo reverberava nos palcos e montagens das principais casas de espetáculos do país, onde autores, dramaturgos e críticos passam a conceber e defender a arte teatral, não apenas como lugar de fruição e divertimento, mas como um espaço de intervenção política e social, ou como se convencionou chamar à época, uma “escola de costumes” para educar e civilizar a nascente nação.

Diversos autores e dramaturgos irão, através de textos vinculados na imprensa da época, defender a missão civilizadora e de educação dos corpos e modos para a qual o teatro era chamado a corroborar, dentro dos ideais burgueses que se propagavam entre as elites intelectuais e financeiras do país, com bastante intensidade no século XIX. Em um

texto intitulado “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, escrito por volta de 1850, o escritor e também dramaturgo paulistano Alvares de Azevedo ao se opor ao teatro meramente comercial, segundo ele, de baixa qualidade literária e artística, defende que “o teatro não deve ser uma escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo” (FARIA, 2001, p. 50).

Quintino Bocaiuva antes de exercer papel de destaque no processo de proclamação da República, também dedicou atenção dentro de sua produção jornalística às questões relacionadas à produção teatral em nosso país. Assim, no ano de 1857, Bocaiuva publica no jornal *Correio Mercantil*, os seus “Estudos Críticos e Literários: Lance d’Olhos sobre a Comédia e a sua Crítica”. Embora o título se refira apenas a um gênero dramático, a obra, lançada em livro no ano seguinte, discutia as três principais vertentes teatrais em destaque no período: a tragédia, a comédia e o drama.

Uma das questões de destaque do posicionamento do jornalista e dramaturgo, diz respeito à função utilitária do teatro, ligada, por sua vez, independentemente do gênero, à “lei geral” da moralidade. Segundo o mesmo:

Hoje o povo e os literatos simultaneamente não compreendido, que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que em seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público. [...] é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, considera-lo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição (FARIA, 2001, p. 92-93).

De lugar de sociabilidades e divertimentos, cada vez mais se pautava o teatro como espaço de educação moral e formação do espírito. De tal modo, outro exemplo de defesa do teatro como escola de costumes, se deu com Joaquim Manoel de Macedo, que embora tributário de uma formação romântica, vai cerrar fileiras em defesa da comédia realista. Macedo, em diversos momentos de sua produção como folhetinista e como membro da comissão montada em 1862 pelo Império para estudar e propor melhorias para o teatro brasileiro, sustenta a necessidade de um teatro pensado enquanto “instituição civilizadora”, indo além de um mero divertimento público (*Idem*, p. 133).

No entanto, o maior expoente na defesa de um teatro nacional comprometido com a educação e civilização do povo, foi Machado de Assis, considerado pelos historiadores do teatro brasileiro como nosso primeiro crítico. Machado, em seus primeiros escritos no jornal *A Marmota Fluminense*, por volta dos dezessete anos, em artigo intitulado “Ideias Vagas: A Comédia Moderna”, apresenta o teatro como “o verdadeiro meio de

civilizar a sociedade e os povos” (MASSA apud FARIA, 2001, p. 107). Defendendo constantemente, ao longo de sua produção enquanto crítico, ensaísta e em seus folhetins, o teatro como uma “escola de costumes”, “pedra de toque da civilização”, e comparando-o constantemente a uma “tribuna”, onde a plateia e a sociedade moralizam-se.

Muito embora a cena teatral brasileira neste período fosse povoada por uma infinidade de gêneros advindos da influência das companhias estrangeiras que aportavam em turnês, tais como a tragédia, a comédia, o drama, o melodrama, a ópera, a farsa, a entremez, a mágica, o *vaudeville*, a burleta, a opereta, o circo e a revista, a historiografia sobre o teatro nacional na transição entre séculos se assenta nas discussões em torno de três gêneros, entendendo, sobretudo sua relação com os ideais da nacionalidade e do teatro como escola de costumes.

O primeiro deles era o *Romantismo*, representado e defendido por intelectuais como Gonçalves Magalhães e José de Alencar, tem como seu principal representante na ribalta o melodrama, apesar das diversas críticas sofridas pelo exagero e inverossimilhança das cenas melodramáticas. Este gênero, no entanto, rivaliza o gosto dos críticos com a *Comédia Realista*, que com tons naturalistas diferenciava-se do “baixo cômico”, tido como responsável pela decadência do teatro nacional. Muito embora o *Teatro cômico musicado*, presente nas operetas e revistas, com um humor irreverente e uma concepção cênica aligeirada em ritmo e tempo de duração, fazia as graças das plateias e dos empresários no início do século XX.

O romantismo ocupa lugar de destaque na produção relativa ao teatro brasileiro. Sábato Magaldi, por exemplo, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, uma das obras mais icônicas sobre a história da arte teatral em nosso país, defende que o “aparecimento do teatro brasileiro”, compreendido pela inserção de encenadores, artistas e dramaturgos nacionais, se deu com o Romantismo (MAGALDI, 1970).

O nacionalismo é sem dúvida, uma das questões centrais em torno do qual se desenvolve a escola romântica. Pois, neste gênero, buscava-se romper com os modelos universalizantes clássicos europeus, e, sobretudo franceses, advindos dos parâmetros greco-romanos para, a partir de então, lançar suas bases na história e no passado particular de cada país onde aportava. Em seguida, o romantismo marcado por temas sociais pós 1830, traz outras questões que vão movimentar a produção literária daqueles que se alinhavam com seus preceitos, tais como o “amor à liberdade, entendida como fonte de todo progresso humano, o político como o artístico, o social não menos que o filosófico” (PRADO, 2008, p. 43).

O romantismo no teatro, embora não experimente a vivacidade conhecida nos campos da prosa e da poesia, ajuda a transformar não somente os temas levados à cena, mas a própria forma de encenar, consolidando uma estética ou estilo romântico. Nesse sentido, a forma de estar no palco, movimentar-se, e dizer o texto sofre modificações, buscando uma atitude mais arrojada de encenação, marcada pela grande ação corporal, explosões físicas e emocionais, diferindo do modelo clássico, que prezava pela nobreza dos gestos e palavras dos atores em cena.

Contudo, muito embora se apregoe que não tivemos no Brasil um dramaturgo de referência dentro de nosso periódico romântico, com destaque para alguma das produções de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Álvares de Azevedo; a historiografia do teatro parece concordar que foi dentro deste gênero de produção cênica que tivemos nosso primeiro grande ator, João Caetano.

Estando à frente da primeira companhia dramática nacional, à época em que nossa cena era dominada por artistas portugueses, João Caetano dos Santos foi, sobretudo, um homem de teatro, que fez da ribalta do Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro seu lugar. Sendo, deste modo, considerado “a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro, visto pelo lado de dentro, a partir do palco, através de sua parte mais viva e atuante” (PRADO, 1993, p. 11).

A partir da experiência adquirida no palco ao longo de mais de três décadas de atuação, João Caetano refletiu sobre a prática do ator publicando em 1862, suas *Lições Dramáticas*. No livro o artista compila algumas lições apreendidas de compêndios franceses importantes em sua formação teórica, dividindo-as em treze lições, que buscavam “auxiliar aqueles que se destinarem à carreira dramática.” (FARIA, 2001, p 58)

João Caetano foi responsável por levar à cena duas peças icônicas para a história do teatro no Brasil, sendo consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia efetivamente nacionais, ou seja, escritas por autores do país. Sendo estas respectivamente, *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* de autoria de Gonçalves Magalhães e *O Juiz de Paz da Roça* assinada pelo pai da comédia brasileira Martins Pena, ambas encenadas por sua companhia no ano de 1838.

João Caetano exerceu também a função de empresário, todavia, sua carreira ganhou popularidade com a encenação de peças do gênero melodramático, sendo bastante recriminado por críticos, por não usar seu prestígio junto ao público do período para estimular e difundir a dramaturgia nacional. Pois, como afirma Décio de Almeida Prado sobre a produção dramaturgica de então: “quanto ao pão de cada dia, medido pela média de

bilheteria, quem se encarregou de fornecê-lo ao ator brasileiro foi o imbatível melodrama, que, transbordando do palco para o romance, tingia de cores berrantes tanto a imaginação popular quanto a letrada” (PRADO, 2008, p. 38).

A hegemonia em torno de João Caetano parecia consolidada, quando em março de 1855 surge o Teatro Ginásio Dramático, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, inspirado no *Théâtre Gymnase Dramatique*, de Paris. Em outubro daquele ano, o Ginásio Dramático começa a levar ao palco do seu teatro, um novo tipo de peça influenciada pelas transformações oriundas da França, passando a encenar textos da comédia realista desenvolvida por autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet.

Assim, o Ginásio passa a rivalizar diante do público e da crítica, com o então absoluto protagonismo exercido por João Caetano e seus espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara. Tal oposição não se dava, segundo João Roberto Faria, apenas devido a uma questão simplesmente empresarial, mas principalmente estética, “de um lado, o velho e alquebrado romantismo; de outro, o realismo, com uma nova maneira de conceber o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto ao espetáculo” (FARIA, 2001, p. 86). Essa “nova maneira” de fazer teatro, também chamada nos jornais de “escola moderna”, tinha como um de seus objetivos, apresentar e analisar os costumes por meio da cena, tendo enquanto ambiente e princípios o universo da burguesia, sendo por isso conhecida também como “drama de casacas”.

O uso da expressão drama, apesar de parecer contraditória, atenta ao fato que a comédia realista não tinha como principal objetivo o riso, exercendo muito mais uma função moralizadora, na qual apenas a ironia e o chiste seriam utilizados pelos autores, pois eram considerados formas superiores de provocar o riso na plateia. Do mesmo modo, não se apresentava tão realista assim, posto que neste tipo de dramaturgia “o retrato da sociedade burguesa é sempre melhorado pelas pinceladas moralizantes”, valorizando, através dos enredos e personagens o que Faria chama de “a maior instituição burguesa”, a família (*Idem*, p. 87).

Devido a estas características, a comédia realista foi apropriada como gênero teatral que melhor cumpriria a função civilizadora e moralizadora dos costumes que o teatro teria, por parte dos críticos e dos dramaturgos. Posto que, embora vindo da França, acreditava-se que o gênero, desde que apropriado pelos incipientes dramaturgos brasileiros, iria enfim criar o teatro nacional, realizando uma atualização estética que conciliaria em cena a moralidade e a naturalidade.

Além dos já citados Quintino Bocaiuva e Machado de Assis, o cearense José de Alencar foi um dos grandes entusiastas do gênero, presente em alguns de suas primeiras peças, como *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *O crédito*, todas produzidas e encenadas no ano de 1857 pelo Ginásio Dramático. Alencar buscava em sua inserção pela comédia realista provar que “era possível fazer rir sem fazer corar” (*Idem*, p. 99).

No entanto, se era na capital federal onde se ditavam os passos para a construção do teatro nacional e civilizador dos costumes do povo, tão almejado por Alencar, Machado, Bocaiuva e Macedo, foi de lá também onde rebentou uma “avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama.” Era a opereta francesa, que acompanhada por uma inserção de músicas e danças de diversas espécies na estrutura cênica, trouxe segundo os críticos do período “a morte da literatura teatral considerada séria” (PRADO, 2008, p. 85).

Logo as encenações das operetas francesas foram *interpretadas* pelos artistas locais, sendo transportadas para a realidade nacional por meio de paródias, das quais o ator e comediógrafo Francisco Correia Vasques foi um dos precursores com seu *Orpheu na Roça* de 1868, paródia do original francês, *Orphée aux Enfers*, adaptando os personagens e situações a cores e tons retirados dos “brasileiros da roça”.

Já Arthur de Azevedo, marcou seu lugar na história do teatro brasileiro sendo o responsável por nacionalizar a opereta, por meio de sua inserção nesse segmento, produzindo obras autorais e nacionalizando as músicas características do estilo, compostas no continente europeu. Estavam desta maneira, sendo lançadas as bases do teatro cômico musicado, gênero que irá cair na graça das plateias das principais capitais do país, embora a indisposição dos críticos, que a denominaram por *comédia ligeira*.

O gênero bebia de forma evidente do *entremez*, pratica difundida no nosso palco pelos artistas portugueses que aqui circulavam após 1829, e que se caracterizava pela composição cênica de pequenas encenações de duração curta, construídas com os elementos característicos da farsa popular ou do baixo cômico: os tipos populares, o burlesco, os disfarces, os esconderijos, as reviravoltas mirabolantes no enredo, e toda sorte de pancadarias, tombos e algazarra.

Ninguém soube realizar tão bem a comédia ligeira entre nós, do aquele que é tido como o nosso maior comediógrafo, Luis Carlos Martins Pena. Em suas comédias, Martins Pena consegue, segundo Prado, reunir duas das principais qualidades almejadas pelo romantismo, a cor local, mais “presente nas comedias de Martins Pena do que nos dramas,

melodramas ou tragédias dos seus contemporâneos”, e o gosto pelo pitoresco. O comediógrafo aplica ambas à vida teatral de nosso país, “menos para distingui-lo da Europa (caberia ao drama histórico tal tarefa) e mais para dividi-lo nos diversos Brasis que coexistiam no tempo: o da Corte, o da roça e o do sertão” (PRADO, 2008, p. 60-61).

Embora desvalorizada, devido ao uso do “baixo cômico” ou pela posição secundária que inicialmente ocupava nos espetáculos, complementando as encenações de dramas sérios, ao longo do século XIX, a comédia de costumes em sua versão ligeira, foi paulatinamente ganhando prestígio, alcançando maior vitalidade e longevidade do que o drama. Embora as críticas, o estilo passa a ser defendido por vários autores, como Joaquim Manuel de Macedo, França Junior e Artur Azevedo (FARIA, 2001, p. 83).

Dentro deste mesmo segmento, outro gênero que se desenvolveria no final do século XIX, apesar de suas origens remontarem à influência francesa no século XVIII, foi a Revista, ou revista de ano, como era chamada inicialmente, quando era usada para pôr “em revista” os acontecimentos de determinado ano. O gênero, que abusa dos recursos cenográficos, característicos de suas “apoteoses”, e de números musicais, adentra o século XX povoando os teatros brasileiros, se constituindo em uma das formas mais fecundas e rentáveis do teatro comercial praticado por grandes e pequenas companhias em solo nacional (PRADO, 2008, p. 102).

Se, a historiografia do teatro brasileiro atribui à encenação do drama *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves Magalhães e à comédia *O Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena representadas em 1838, o nascedouro do teatro brasileiro, a dramaturgia cearense também tem seu ato inaugural. Segundo o teatrólogo Marcelo Costa, a dramaturgia cearense passar a existir com a encenação de *Quem com Ferro fere com Ferro será Ferido* de Juvenal Galeno, levada ao palco no dia 3 de novembro de 1861.

Antes de Galeno, outros autores naturais do estado já haviam iniciado a produção de textos teatrais. Este era o caso de José de Alencar, que em 1857 já tinha lançado suas principais peças no Rio de Janeiro. Assim como o sobralense João Adolfo Ribeiro da Silva, um dos membros da Sociedade que funda o Theatro São João, que em 1860 escreve e publica no Recife os dramas *Corina* e *Homens de hoje*. Juntando-se a estes Franklin Távora, que no ano seguinte redige *Um mistério de Família*, não chegando a ser levada à cena. Contudo, para Costa, a peça de Galeno tem papel de destaque na dramaturgia do estado por ter sido a primeira peça escrita por um cearense e encenada no próprio Ceará (COSTA, 2014, p. 26).

Deste modo, é dentro deste contexto da história do teatro brasileiro que Sobral ensaiava os primeiros atos de sua vida teatral, com a encenação do drama *O Triunfo da Virtude* em julho de 1867 na casa adaptada às funções teatrais, denominada de Theatro Apollo Sobralense. Destarte, podemos entender que o processo de surgimento do teatro sobralense, seus primeiros grupos e casas de espetáculos durante a segunda metade do século XIX, se consolida a partir de um contexto nacional dividido entre dois aspectos, em certo modo complementares: a busca pela formação de um teatro nacional, com atores, dramaturgos e textos nacionais, e pela afirmação do teatro enquanto elemento difusor da civilização e da moral entre a população.

Tal panorama passa, a partir da emergência do século seguinte, a conviver com a forte influência do teatro musicado, que despreocupado com questões nacionais ou morais, “rouba a cena” e cria novas dinâmicas às noites daqueles que frequentavam os teatros. No entanto, embora a relação entre os melodramas e os gêneros aligeirados de comédia fosse alocada em lados opostos pelos críticos e intelectuais preocupados com a formação de uma dramaturgia nacional, ambos os gêneros se entrelaçavam na formação dos programas que iriam deleitar as plateias e garantir a bilheteria das companhias dramáticas do período.

Igualmente, neste período as apresentações teatrais se constituíam em verdadeiros eventos sociais, gestadas em torno das ideias de vida urbana moderna e sociabilidade, de maneira que seus programas costumavam durar algumas horas. Assim, é comum encontrar nas crônicas sobre as representações cênicas realizadas na cidade de Sobral, notas sobre encenações que se iniciavam às oito horas e terminavam após as onze horas da noite. Estes programas costumavam ser montados de modo a apresentar um drama ou mesmo melodrama, quase sempre em três atos, sendo completados por algumas peças cômicas de pequena duração, repletas de números de dança e canto (cenas cômicas, duetos, canções, operetas e vaudevilles).

A recorrência nas páginas dos periódicos sobralenses da associação entre as ideias de civilização, modernidade e moral, e o teatro, tido como lazer e escola, nos mostra a tentativa das elites letradas da cidade de se alinhar aos “centros adeantados”, acompanhando seus passos, nesse caso mais especificamente seus atos e cenas. A afirmação da importância do fazer teatral, presente na construção de espaços destinados às atividades cênicas e apoio às encenações ocorridas na cidade, bem como por meio da ocorrência da população aos eventos teatrais, ensejava aproximar Sobral de cidades sobre as quais se conhecia a vida cultural, tanto de forma direta como Recife ou Salvador, destino onde alguns sobralenses realizavam seus estudos, como outras com as quais se mantinha relações comerciais, como é

o caso de Belém ou São Luís. Além de outros centros, sobre os quais a vida cultural era vislumbrada através das letras, por meio dos jornais e da literatura, como o Rio de Janeiro, e até mesmo a decantada Paris.

Do mesmo modo, no recorte espacial mais próximo eram inevitáveis as comparações na imprensa local, da cidade de Sobral com outras cidades cearenses e em especial com a capital Fortaleza. Tais espaços aparecem na escrita dos periodistas sobralenses do momento, como parâmetro para mensurar o estado de modernidade da cidade, tida sempre como superior se comparada ao nível da vida urbana do interior do estado. Deste modo, a plateia sobralense deveria, portanto, buscar pelo menos manter “boa enchente” durante as apresentações, de modo a zelar por esta reputação.

No período em que o Apollo, o São João e o Theatrinho dos Democratas eram erigidos na cidade de Sobral, diversas cidades brasileiras passavam pelo mesmo processo, construindo seus teatros, públicos e privados, casas de óperas, teatro de variedades, etc., conforme suas características e os recursos dispendidos pelos seus idealizadores. Neste momento o Ceará contava com pelo menos uma dezena de casas de espetáculos sendo o primeiro deles o Teatro Concordia do ano de 1830 na capital, onde estavam concentrados em sua maioria. Fortaleza pode experienciar, na transição entre as últimas décadas do século XIX e início do século XX, o surgimento dos theatros *São José* (1876), *Variedades* (1877), *São Luís* (1880) considerado o primeiro teatro importante da cidade, apesar de “pequeno e acanhado” segundo os cronistas do período, o *José de Alencar* (1910) casa de teatro oficial do estado. Nesta mesma década foram inaugurados também o *Cine-Theatro Politeama* (1914), o *Teatro São José* (1915) com a mesma denominação do anterior, e o *Majestic Palace* (1917), além do *Teatro do Grêmio Pio X* (1923).

Na cidade do Icó na região centro-sul do estado, desde 1860 estava em funcionamento o *Teatro da Ribeira dos Icós*, hoje a casa de espetáculos mais antiga do estado. Em Baturité, pelo menos desde 1880, os jornais falam sobre a existência de um espaço para espetáculos cênicos, denominado *Theatro São João Batista*, mantido pela Sociedade Phenix Dramatica.⁶³

Na região do Cariri cearense, a cidade do Crato, ainda no século XIX, teve dois edifícios teatrais, o *Theatro Novo*, existente desde 1855 pelo menos e o *Theatro de Todos os Santos*, sem data de construção definida, tendo desabado no ano de 1857. Este teatro estava

⁶³ *A Ordem*, 16 de maio de 1880.

ligado à Sociedade Melpomenense, responsável por administrar o teatro e ministrar aulas de artes cênicas para os jovens daquela cidade (MATOS, 2016).

Da mesma maneira, a zona norte, na qual Sobral está situada, já contava com alguns espaços dedicados às artes dramáticas, que muitas vezes compunham as rotas das companhias que aportavam na região, como veremos a seguir. De tal modo, a cidade de Granja cria, a partir da *Philarmonica Granjense*, seu teatro durante o ano de 1904, havendo notícias no ano de apresentações em teatrinho denominado *Thalia*, no início do século XX.⁶⁴ Também Viçosa do Ceará inicia a construção de sua casa de espetáculos através do Club União Viçosense no ano de 1909, sendo o *Theatro Pedro II* inaugurado no ano de 1910, mesmo ano do teatro da capital alencarina.

Contudo, a presença de uma casa de espetáculos não é um fator imprescindível para a existência de atividades teatrais, bem como a efetivação de uma vida teatral. Exemplo disso pode ser encontrado nas diversas inferências em crônicas de viagens, textos jornalísticos e escritos de memorialistas que dão conta de encenações ocorridas em residências, clubes e sedes de agremiações, escolas, igrejas, salões paroquiais e pequenos theatros particulares em diversas partes do Ceará desde o início do século XIX pelo menos.

Em seu diário de viagem, o médico e naturalista fluminense Freire Alemão, membro da imperial comissão científica, ao passar pela província do Ceará transpôs em suas anotações realizadas no ano de 1859, a realização de atividades teatrais já naquele ano. Em passagem por Aracati no dia 7 de setembro, pôde presenciar a encenação realizada por um grupo de “curiosos” em um teatrinho. Da encenação ele comenta:

Agora acabamos de chegar de uma representação dada por curiosos em um teatrinho particular, e que para o país não esteve má. A casa está suficientemente arranjada; e bem que o calor era grande, suportei-o melhor do que na capital, quando fui a plateia e daí sai doente. As peças – tanto a comédia como a farsa – eram boas e o desempenho para curiosos foi [palavra borrada] mau. Os rapazes que faziam de damas e que estavam meio acanhados. Havia uma galeria cerzida, que estava cheia de senhoras; algumas me parecem bonitas, não se devem apresentar por falta de luz, e estavam bem vestidinhas (ALEMÃO, 2006, p. 80).

Em outra nota, datada do dia 14 de setembro, o naturalista informa que ele e os membros da comissão foram procurados pelos sócios do grupo responsável pelo *Teatrinho União* para solicitar a opinião dos viajantes sobre “a moralidade das peças representadas”, que haviam sofrido censura nas páginas do periódico local (*Idem*, p. 99). Visitando a cidade

⁶⁴ *A Cidade*, 12 de junho de 1901.

de Icó durante o mês de novembro, Freire encontra sua casa de espetáculos ainda em fase de construção. Sobre o *Theatro da Ribeira dos Icós*, destaca sua “bonita frontaria”, o interior com três ordens de camarins, “ou antes três galerias”, cenário, pano de boca “bem pintado, fingindo uma cortina encarnada, contando com salão em cima do salão de entrada “onde se pode dar um baile (*Idem*, p. 184).

Assim, segundo Freire Alemão, que enquanto letrado e natural da capital do império, certamente frequentava as programações da vida teatral no Rio de Janeiro; embora com desempenho questionável, a experiência cênica perpetrada por amadores em Aquiraz, antiga capital da província, não estava aquém das condições do país. Estando mesmo, em sua opinião e conhecimento, em melhores condições do que a que presenciou em sua estada em Fortaleza, onde encontrou ambiente insalubre, posto afirmar ter saído dali adoentado.

Também o cearense Antônio Bezerra de Menezes, 25 anos após o fato narrado por Freire Alemão, relata em suas *Notas de Viagem* ao norte da província, o convite recebido por ocasião de sua passagem durante o mês de outubro de 1884 em Campo Grande, atual cidade de Guaraciaba do Norte na serra da Ibiapaba, para comparecer a uma encenação dada por uma “sociedade dramática particular instituída entre os moços” daquele lugar.

Pelas 7 horas apresentei-me no andar do edifício da Câmara, onde já se achava reunido grande número de senhoras e cavalheiros, notando que tudo estava bem disposto para o bom desempenho da peça.

Com pouco começou a ser representada a comédia do Dr. Joaquim Manoel de Macedo – A Patente do Capitão.

Cada um desempenhou regularmente seu papel, e durante o tempo que durou o espetáculo foi geral a hilariedade, mostrando-se todos satisfeitos.

Eu admirava o gosto com que os atores procuravam interpretar o pensamento do valente dramaturgo fluminense.

Correu a execução perfeitamente bem, pelo menos de conformidade com as exigências do lugar (MENEZES, 1965, p. 193-194).

A dramatização, cujos lucros eram prometidos aos reparos da Igreja e à aquisição de utensílios para a escola noturna mantida pelo Gabinete de Leitura da cidade, parece ter agradado o viajante, que a mando do governador da província percorria o interior do Ceará. Sua satisfação se dá não somente pelo desempenho regular do elenco e pelo ambiente amistoso que imperou durante a representação, estando em “conformidade com as exigências do lugar”; mas, especialmente, por constatar que ali em “um pequeno povoado distante dos pontos adiantados” alguns homens fundavam associações “para desenvolver as faculdades pela prática das representações dramáticas”, assim como outras práticas da cultura letrada como a música, a leitura e a instrução entre a população. Portanto, o viajante

põe em destaque não a faceta artística do acontecido, mas sim sua relação com a instrução e assimilação de certos padrões culturais pelo grupo social daquela sociedade.

Evidenciando uma expressão da vida teatral que se desenvolvia para além da ribalta das casas de espetáculos, é possível localizar na pesquisa junto aos jornais sobralenses, mais de uma dezena de notícias sobre as encenações realizadas por amadores, também chamadas de “teatrinho” ou “dramas”. Tais representações amadoras aconteciam por ocasião de reuniões familiares, datas comemorativas, festas religiosas, saraus e encontros literários, tanto na cidade como nas localidades vizinhas.

Deste modo, vemos no jornal *A Cidade* que circulou no dia 21 de novembro de 1900, quando Sobral já contava com os edifícios do Apollo e do São João, uma nota intitulada “Theatrinho”, dava conta de uma encenação acontecida na residência do senhor Alexandre Mendes, realizada por suas filhas.

Na pequena nota lê-se:

Realisou-se no dia 11 do corrente na residencia do nosso honrado amigo Alexandre Mendes uma agradável matinée que muito agradou. [...] Foram delectaveis os momentos proporcionados por estas gentis meninas. Reinou muito agrado por parte da distincta familia do nosso presado amigo Alexandre Mendes. Findo a funcção deo começo as danças que prolongaram-se até meia noite.

Portanto, podemos perceber que a presença de casas de espetáculos não pode ser considerada um fator limitante ou mesmo condição prévia indispensável para a existência de vida teatral, como visto na crônica de Freire Alemão. Da mesma maneira, mesmo mediante sua existência os theatros não comportam todas as suas manifestações de caráter cênico, pois como visto na nota do jornal *A Cidade*, mesmo com a presença de espaços teatrais formais, as pessoas continuavam a exercitar o fazer teatral em situações e espaços diversos. Por outro lado, é inegável o caráter potencializador que os edifícios cênicos exercem na vida teatral de um lugar, além de sua inserção dentro do roteiro de circulação de companhias teatrais e trupes artísticas em turnê pelo estado e região, podendo então, passar a integrar um trajeto de trocas comerciais e simbólicas a partir das companhias e grupos dramáticos que compunham estas rotas (BALME, 2012, p. 213).

O teatro, deste modo, é almejado e defendido não somente como templo das artes, mas como espaço físico e equipamento urbano, marcando lugar no território urbanizado, que busca superar o ambiente rural. Sendo necessário, para isso, o incentivo aos sobralenses que se lançavam na empreitada de subir à cena dos palcos locais, bem como o apelo aos bons cidadãos que se fizessem presente durante as encenações, tanto nas

apresentações dos conterrâneos, como forma de estimulá-los, mas também durante a estadia de algum grupo visitante, mostrando a estes hóspedes, que traziam consigo o divertimento e também a civilização, que a população local era civilizada e apreciava as artes.

Estes exemplos demonstram a pluralidade das formas pelas quais o fazer teatral pode se manifestar, haja vista que, para a efetivação da prática cênica, elementos como espaço da apresentação, figurino, cenário e iluminação podem sofrer alterações ou mesmo não chegar a compor a cena. Portanto, para a existência da cena é imprescindível apenas a dupla presença humana de artista e seu público, transformando o espaço da encenação e o “local em que se vê” a cena, em ocasião de fruição estética, divertimento e sociabilidade.

Nesse sentido, podemos ponderar que toda a história da “gente de teatro” que ocupou e deu vida aos palcos e a cena teatral da cidade de Sobral, atores, atrizes, ensaiadores, pontos, cenógrafos, cantores, dançarinos, instrumentistas e maestros, entre outros artífices da cena, sofreu pela ausência de uma produção que buscasse ver seus gestos, marcas, falas, melodias e passos. Contribuindo para isto uma historiografia centrada sob a égide da arquitetura das casas de espetáculos, como vimos hierarquizada em seus diferentes espaços, onde a presença humana aparece sobremaneira na construção dos edifícios, parecendo “sair de cena” após sua ereção.

Iremos, desta forma, por meio das fontes elencadas na pesquisa, com ênfase nos jornais sobralenses disponíveis dentro do recorte pesquisado, rastrear indícios que ajudem a esboçar algumas das cenas, histórias e produções daqueles que se dedicaram com suas encenações a dar movimento e sons à vida teatral sobralense, procurando deslocar um pouco o holofote historiográfico que até então lançou luz e deu protagonismo ao processo de construção de tais espaços, para encontrar seus atores, sujeitos da história e da cultura de dada época.

3.2 “INCANSÁVEIS AMADORES”: ATORES, ENSAIADORES E COMPANHIAS TEATRAIS SOBRALENSES.

A inauguração do Theatro São João no dia 26 de setembro de 1880 é certamente o fato referente à vida teatral sobralense que mais recebe destaque dentro da historiografia local e na história do teatro cearense. Todavia, chama a atenção o fato de que os amadores envolvidos naquela encenação, transmutada em marco histórico representativo de um período áureo da cidade, tenham sido completamente olvidados diante da constante e

uníssona reafirmação dos responsáveis pela construção do edifício teatral, principiada cinco anos antes. Tal evidência apresenta uma perspectiva historiográfica que pensou o teatro, tendo como centro quase que unicamente, a importância das casas de espetáculos, em detrimento da própria arte ali produzida.

Muito embora, cabe ponderar que tais espaços tinham um uso bastante diversificado, especialmente, numa cidade carente de espaços para atividades de sociabilidade, como a cidade de Sobral neste momento da transição entre os séculos XIX e XX. Servindo, desta maneira, como ambiente para conferências, reuniões de associações e grupos, saraus, bailes dançantes, apresentação de artistas circenses e recinto para projeções cinematográficas. Todavia, é impossível pensar, principalmente dentro do campo da história de viés cultural, a existência de um edifício cênico sem a vivência de artista que justifiquem a sua criação e sustentação ao longo dos diversos anos.

Deste modo, ao ler as diversas notas reproduzidas sobre a inauguração do centenário São João, patrimônio histórico do povo cearense, somos acometidos pelas seguintes interrogações: Quem eram aqueles amadores à cena? Como tiveram contato com a arte dramática? Subiam ao palco pela primeira vez aquela manhã, ou já participavam de atividades teatrais antes da criação daquele teatro? O que teriam assistido na ribalta do Teatro Apollo, existente desde 1876, e que poderia ter influenciado a encenação e escolha dos textos, da dramatização realizada no dia 26 de setembro de 1880?

Dentro do período estudado, compreendido no recorte entre os anos de 1867 a 1927, podemos descobrir a existência de grêmios e sociedades de amadores locais, algumas destas se reunindo e desaparecendo muito rapidamente, como o *Grupo de Amadores Dramáticos* e *Grêmio Scenico Sobralense*. Outras, por outro lado, chegam a manter certa regularidade de ação, tendo seu surgimento e suas apresentações, embora descontínuas, sendo notícia dos jornais sobralenses ao transcurso de anos, como no caso do *Recreio Dramático*.

Por meio deste mapeamento das experiências cênicas e grupos que ocuparam a pauta das casas de espetáculos sobralenses neste momento de sua história, buscamos perceber tanto as ações praticadas por grupos organizados e com nome constituído, como outros, onde alguns indivíduos se reúnem para representar um programa ocasionalmente, sendo nomeados pela imprensa local, somente como “plêiade de rapazes”, “admiradores da Thalia” ou “troupe de amadores”.

Dentro destes elencos, alguns nomes acabam se perpetuando na cena, compondo o rol dos diferentes grupos encontrados no recorte, enquanto outros aparecem em apenas um

espetáculo não voltando a subir a ribalta novamente. A busca por informações mínimas relativas aos membros das companhias e encenações acaba sendo dificultada pela precariedade dos dados sobre estes atores e atrizes e demais artistas. Que pode ser percebida, mediante os casos onde encontramos nomes sendo abreviados de diferentes formas, conforme a prática dos periódicos do período, até a total ausência de nomeação dos membros das encenações, dificultando sobrejamente o rastreamento de informações sobre estes indivíduos.

Contudo, cabe evidenciar o quanto a prática teatral realizada pelos amadores locais vai sofrer influência das diversas companhias dramáticas que passam pela cidade apresentando repertórios os mais diversos. Seja enquanto público, que assistia estas representações, ou atuando como coadjuvantes destas companhias – assumindo papéis secundários quando da necessidade de encenação de peças com número de personagens superior ao da trupe que visitava a cidade; pode-se inferir que a produção destas turnês incidu de maneira bastante intensa nas formas que o fazer teatral assumiu na vida cultural de Sobral.

Desta feita, elencos locais e trupes de ambulantes formaram, por meio de seu fazer artístico teatral sob a ribalta dos espaços teatrais da cidade, o que podemos chamar de cena sobralense. Entendo que cada apresentação teatral, comporta diversos movimentos e entendimentos, sendo ao mesmo tempo um elemento estético, compreendido enquanto arte, uma mercadoria ofertada no campo da economia da cultura, uma ocasião de lazer aos seus artífices e espectadores, um campo aberto às sociabilidades entre os sujeitos, e hoje para o trabalho historiográfico sendo apropriado enquanto um fato histórico que nos aproxima dos sentidos sobre a cultura e a sociedade de um dado tempo (BRILHANTE, 2012, p. 13).

Diante do exposto, e buscando a centralidade dos atores teatrais/sociais dentro deste processo, nossa discussão recai sobre um duplo questionamento, de certo modo complementar. Entendendo, como discutido anteriormente, que a existência de atividades teatrais antecede e justifica a construção de espaços cênicos que potencializam estas ações, e que as experiências teatrais em Sobral se iniciaram antes do surgimento do primeiro espaço teatral da cidade, o *Theatro Apollo Sobralense*, acomete-nos os seguintes questionamentos: que fazer teatral foi responsável por possibilitar as primeiras influências na construção da cena teatral sobralense? Quem teria sido o agente ou grupo de agentes, responsável pelos primeiros estímulos às práticas teatrais em Sobral?

Tais problemas emergem dentro da pesquisa, como uma espécie de prólogo do teatro clássico, cena inicial que, entre outras coisas, fornece ao público informações

precedentes elucidativas da trama que se vai desenrolar. Neste caso, tais informações nos auxiliam a perceber o processo de construção de espaços teatrais em Sobral, os sujeitos envolvidos, suas motivações, bem como a posterior inserção da cidade e seus theatros em uma rota de circulação de companhias cênicas de outros estados, como veremos mais adiante.

Com este intuito, dentro da produção historiografia sobralense, como já vimos no capítulo anterior, houve um procedimento de certo modo exitoso, que buscou alçar o escritor Domingos Olímpio Braga Cavalcante a esta condição de pioneiro das artes cênicas em Sobral, associando sua trajetória pessoal à história das primeiras casas de espetáculos desta cidade. Em um enredo urdido com um escopo bastante claro, o *Apollo Sobralense* se associa à biografia do escritor sobralense como espaço no qual seu apreço pelo campo teatral teria sido despertado ainda enquanto espectador e jovem ator, além de ter sido lócus para a representação de alguns de seus textos. Todavia, a trama tem seu ápice com a relação de Olímpio com o *Theatro São João*, onde passa a aparecer como grande entusiasta e responsável por sua construção, apesar das contradições entre esse construtor historiográfico e sua biografia.

Do mesmo modo, o fato de alguns sobralenses envolvidos na *União Sobralense*, terem frequentado a Faculdade de Direito no Recife, parece estabelecer uma influência advinda de Pernambuco para o processo de surgimento do fazer teatral na cidade, aparentando, portanto, ter sido trazido da capital pernambucana por estes estudantes. Tal influência estaria desta forma materializada por meio da arquitetura do Theatro São João, com planta supostamente inspirada no Theatro Santa Isabel presente naquela cidade, fato sobre o qual há diversas contradições. No entanto, embora não se possa refutar a perspectiva de uma influência teatral trazida a partir da experiência de alguns sobralenses que fizeram seus estudos no Recife, lá tendo contato com a produção da capital pernambucana, é preciso levar em consideração que o autor de *Luzia-Homem*, por exemplo, retorna a Sobral, diplomado em Direito no ano de 1873, já estando o *Theatro Apollo Sobralense* inaugurado há alguns anos, tendo o próprio escritor lá estado antes de deixar a sua terra natal.

Desta feita, quem teria então estimulado as primeiras atividades teatrais sobralenses desenvolvidas em momento antecedente ao surgimento do Apollo em 1867, período a propósito, precedente a ida de alguns dos intelectuais citados na história do teatro em Sobral à capital pernambucana para realizar seus estudos?

Fora da produção histórica local, encontramos uma segunda tentativa de apontar um protagonista para a gênese da cena teatral sobralense, dentro da produção do teatrólogo

cearense Marcelo Costa. Em sua obra *A cronologia do Teatro Cearense* na seção concernente ao ano de 1867, Costa apresenta a criação do *Theatro Apollo*, apontando alguns dados oriundos de pesquisa junto às produções históricas de José Tupinambá da Frota e Francisco Sadoc de Araújo, reproduzindo assim a atribuição ao *Club Melpômene*, surgido apenas oito anos depois, como fundador da primeira casa destinada a arte teatral na cidade. Entretanto, em dado momento de seu texto, Costa aponta um elemento relevante, afirmando que o *Melpômene* deriva da iniciativa do “professor português naturalizado brasileiro Joaquim Frederico K. da Costa Rubim, provavelmente com a ajuda do dramaturgo João Adolfo Ribeiro da Silva e de Domingos Olímpio” (COSTA, 2014, p. 29-30).

A citação dos nomes de Olímpio e de João Adolfo é uma presença constante na produção local sobre a história do teatro em Sobral, no entanto, chama atenção a menção ao português naturalizado brasileiro. Cotejando a assertiva de Marcelo Costa, com outros dados provenientes da produção historiográfica sobralense, a mesma parece ter sido construída a partir de uma informação remetida por Sadoc de Araújo. Em sua nota referente ao dia 7 de abril de 1858 dentro da obra *Cronologia Sobralense*, o padre historiador relata o pedido realizado à Câmara de Sobral, por certo professor Joaquim Frederico Kiappe da Costa Rubim, solicitando “permissão para fazer as declarações necessárias” para naturalizar-se brasileiro. Sobre o português, complementando o dado cronológico, Araújo aponta que “lecionou em Sobral e organizou o Clube Melpômene, iniciador do teatro na cidade. Foi dele a ideia de fundar o Teatro Apolo. Faleceu em combate, na Guerra do Paraguai” (ARAUJO, 2015, p. 144).

Na busca por dados sobre Joaquim Frederico, podemos encontrar alguns pequenos indicativos sobre o português no *Diccionario Bio-bibliográfico Cearense* do Barão de Studart, dentro da biografia traçada por Studart para o Almirante Rubim, cognome de Raimundo Frederico Kiappe da Costa Rubim. Nascido em 1856, o Almirante Rubim, era filho do casamento do professor Kiappe com Joanna de Lima Rubim, natural da cidade de Tianguá (STUDART, 1910, p. 101).

Nesse mesmo sentido, o historiador Raimundo Girão em artigo publicado na Revista do Instituto do Ceará relativa aos *Educandários de Fortaleza*, ao tratar sobre os primórdios do ensino na capital cearense pontua em uma nota de rodapé que Kiappe mantinha na cidade aulas de português e francês em nível primário e secundário, segundo anúncios datados do ano de 1862. Ainda de acordo com Girão, o lusitano foi também autor de uma gramática portuguesa em versos, tendo falecimento na Guerra do Paraguai, ocupando na ocasião o posto de Capitão de Voluntários (GIRÃO, 1955, p. 51).

Chama atenção entre os poucos dados disponíveis sobre Joaquim Frederico Kiappe, apontado como um dos primeiros estimuladores do fazer teatral em Sobral, aqueles referentes ao seu natalício e falecimento. Sobre ele sabe-se ter nascido no Porto em Portugal no ano de 1831, falecendo na cidade de Corrientes na Argentina, em 1866, durante a Guerra do Paraguai, informação apontada por Girão e reafirmada também por Sadoc. Deste modo, por mais que o professor tenha de algum modo influenciado as primeiras atividades teatrais da cidade, como alegado por Araújo, é necessário ter ressalvas quanto à sua efetiva atuação na fundação do Apollo, posto que enquanto combatente da Guerra do Paraguai, cabe lembrar que a batalha é iniciada em 1864, ocorrendo, deste modo, três anos antes da adaptação de uma casa à antiga rua da Gangorra para as funções teatrais durante o ano de 1867. Portanto, embora o português possa ter ingressado na batalha posteriormente, seu falecimento se dá um ano antes da inauguração do Apollo Sobralense; da mesma maneira que sua suposta participação na organização do Club Melpômene, surgido nove anos depois, esta data não se sustenta.

Assim sendo, mantendo as inferências propostas por Sadoc de Araújo podemos conjecturar que o *Theatro Apollo* possa ter sido um projeto estimulado por Kiappe e que tardou a ser concretizado, de modo que este, sendo um de seus idealizadores conforme aponta a *Cronologia Sobralense*, termina por não presenciar o fruto de sua empreitada tomar forma. Deste feito, a efetivação do *Apollo Sobralense* seria uma ação perpetrada por uma geração que conviveu com o professor português e que levou adiante o projeto de dotar Sobral de um espaço teatral, mesmo depois de sua saída da cidade.

A biografia de Domingos Olímpio construída pelo professor José Leite de Oliveira Junior, ao tratar sobre a vida e formação do advogado e romancista sobralense afirma que ele teve como professor de primeiras letras, o português Joaquim Frederico “Niaque” da Costa Rubim (JR. LEITE, 2003, p. 15). Desta feita, em sua função de professor de Olímpio e da geração de seus contemporâneos, como o futuro Barão de Sobral e José Júlio de Albuquerque Barros, não é difícil inferir a influência de Kiappe na formação do grupo de jovens apresentados enquanto precursores do fazer teatral em terras sobralenses. Muito embora, a ausência de fontes primárias, ou de indicação de que referências foram consultadas por Araújo para embasar sua afirmação, não nos permita chegar a uma definição conclusiva a respeito destas hipóteses.

Destarte, é no ano de 1867 onde temos conhecimento por meio do jornal *A Consciência*, de duas encenações realizadas por atores sobralenses na ribalta da primitiva casa de espetáculos da cidade no entorno do antigo mercado na Rua da Gangorra. A

primeira destas se dá por ocasião da comemoração da Queda da Bastilha no dia 14 de julho, e a segunda sendo realizada no dia 7 de setembro, com alusões à independência do Brasil; ambas perpetradas por jovens amadores locais e ilustrando, como já vimos, a prática de um teatro de ocasião, ligado a efemérides de cunho patriótico ou religioso.

Na encenação realizada no mês de julho o programa consta da encenação do drama *O Triunfo da Virtude* de Manoel Leite Machado e da “scena cômica original” intitulada *Barbeiro Político*, cuja autoria não é apresentada. Chama à atenção a presença de um drama com autoria de dramaturgo português compondo o programa dos amadores que subiram a ribalta, pois, pensando a nacionalidade do seu autor, nos leva a conjecturar se a escolha deste texto seria uma influência do professor luso-brasileiro Joaquim Frederico Kiappe junto a estes primeiros atores sobralenses, tendo apresentado os neófitos à dramaturgia de sua terra natal durante suas aulas.

Esta encenação, por ausência de outras fontes, aparece na historiografia do teatro sobralense como o debute cênico para a cidade, ou seja, a estreia do teatro para a vida social de Sobral. O supracitado jornal em sua edição do dia 19 de julho, cinco dias após a data da primeira encenação, em sua “Chronica Theatral” comenta:

Corre-nos o dever de dar conta ao publico de uma noite de espectáculo, a 14 do corrente.

O theatrosinho como na antecedente regorgitava de povo, estava brilhando com o brilho das formosas e odorantes flores que dos lados o ornavam; sua atmospherá, impregnada dos inebriantes perfumes derramados pelo bello sexo em torno de si, fazia a alma ficar extasiada.

O espectáculo foi a beneficio da semana santa do anno vindouro de 1868, e por isso essa brilhante sociedade e essas amenas flores, longe d’alli se acharem por mera curiosidade, iam dar um testemunho, uma eloquente prova de quanta sympathia inspirao os distinctos empresarios, pela boa lembrança que tiveram.

Foi representado em primeiro logar o desejado drama em quatro actos, << o triumpho da virtude >>, do Sr, Leite Machado.

Em consciencia não se pode exigir mais dos Srs. José Raimundo Maravalho e Antonio Francisco de Paula. Ambos executaram seus papeis com maestria: o primeiro (no papel de D. Pedro), comprehendendo bem o desespero de homem que vê em um momento desmoronar-se o edificio de sua felicidade, sendo presa pelos mouros a mulher que adora; interpretou com felicidade o homem apaixonado que salta por cima de todos os obstaculos para chegar ao objecto amado.

Todos os outros executaram com perfeição seus papeis, [MUTILADO] que dizer da bella mocidade sobralense; todos sao dignos de louvores por terem satisfeito inteiramente ao publico; a excepção de um ou outro espirito maligno, que em logar de animar os actores afim de sempre continuarem com os espectaculos, visto nossa cidade ser muito insipida de divertimentos: mas nao! acabam do espectáculo, vao criticarem dos actores: porem da minha parte digo aos senhores empresarios, que continuem; nao deem ouvidos à palavras loucas, e lembrem-se << que as boas obras é que sao censuradas. >>

Terminou o espectáculo com a scena comica original, intitulada o << barbeiro politico >>, executada pelo Sr. José Theodomiro Lopes de Alcantara, moço assás talentoso. Não satisfez inteiramente ao publico; porem pode se vêr que logo o grande inconveniente que houve; pois, nao tendo-se encontrado uma comedia que

se pudesse levar a scena no dia 14, apenas encontrou-se essa scena comica, já na vespera do espectáculo; nao tendo por conseguinte, o Sr. José Theodomiros, tempo algum para estudar; e além disto achava-se bastante incommodado; eis o motivo porque nao foi bem executada; com tudo o Sr. José Theodomiros foi bem applaudido.

O dia 7 de setembro vai aproximando-se; é preciso que n'este grande dia haja algum espectáculo no theatro do Apollo, de contrario se tornará muito insipida esta cidade; pois a bella mocidade nao deve esmorecer, principalmente tendo ridiculos censores que apenas vivem dominados pela inveja. Aqui terminarei: e permita-me os senhores actores, que junte os meus aos applausos do publico.

Um apreciador de theatro.

A crônica, sugestivamente assinada por “um apreciador de teatro”, características de alguns dos textos sobre a vida dos palcos da cidade, nos permite perceber um momento em que a vida teatral dava seus primeiros passos, já tendo acontecido, como descrito no início do texto, uma apresentação antecedente, sobre a qual não é possível localizar registros. Se a dramatização tinha por objetivo angariar fundos para a Semana Santa do “ano vindouro”, o apontamento jornalístico denota a intenção do cronista em mais que “dar conta ao publico” sobre a encenação ocorrida, gerar um clima de motivação e estímulo entre os potenciais interessados neste tipo de divertimento.

Tal intento nos parece se direcionar a dois caminhos complementares, o primeiro deles, e mais evidente, visa louvaminhar os responsáveis pela noite de encenação, os “distintos empresarios” e “senhores actores” que malgrado a falta de preparo do elenco e de estímulo de parte do público levaram as peças à cena. O segundo enfoque é destinado à plateia, que embora censurada em alguns momentos, termina por ser descrita em tons elogiosos, pois havia feito aquele “theatrosinho” regurgitar. O articulista faz questão de frisar que o público se achava ali não por mera curiosidade, mas para “dar testemunho”, procurando assim ampliar a atmosfera em torno do que havia se sucedido no palco do recém-fundado *Theatro Apollo Sobralense*, ao mesmo tempo buscando tecer um pacto junto aos frequentadores para que os mesmos pudessem com suas presenças “animar os actores afim de sempre continuarem com os espectaculos”, buscando mudar o quadro de uma Sobral “insipida de divertimentos”.

Dos representantes da “bella mocidade sobralense” que pisaram no palco àquela data, três nomes são citados: José Raimundo Maravalho, Antonio Francisco de Paula Quixada e José Theodomiros Lopes de Alcantara; este último, tendo enfrentado a tarefa de desempenhar sozinho a cena cômica que complementava o programa da noite, muito embora seu êxito tenha sido questionável, segundo a nota. Sobre estes jovens, diante da lacuna quanto a informações biográficas dos outros atores, cabe o destaque à figura de Antônio Francisco de Paula Quixadá, posteriormente cognominado Major Quixadá. Quixadá foi

advogado e tipografo, exercendo o cargo de vereador em Sobral entre os anos de 1861 e 1864 (MARTINS, 1989, p. 33) e posteriormente na cidade de Ipu, onde se estabelece no último quartel do século XIX. Lá chegando a ser presidente da Câmara dos vereadores, delegado especial de polícia, além de um dos fundadores do Gabinete Ipuense de Leitura em 1896 (ARAÚJO, 2015, p. 122).

De todo modo, a partir dos dados biográficos de Antonio Francisco de Paula Quixada, podemos perceber o perfil de uma mocidade, que advinda das elites intelectuais e políticas de Sobral, ao longo das décadas de funcionamento do theatros Apollo, São João e Democratas, tiveram no fazer teatral motivo de exercício artístico ou diversão juvenil, sem, no entanto, ter a arte dramática ocupado espaço de relevância dentro de suas biografias ou de sua vida adulta. Assim, boa parte destes jovens termina por ocupar diversas funções e cargos administrativos dentro do estado do Ceará e mesmo fora do estado, a exemplo do que já vimos com os membros constituidores da Sociedade União Sobralense, como José Júlio de Albuquerque Barros, governador da província do Ceará e do Rio Grande do Sul e Procurador-Geral da República; e Antônio Joaquim Rodrigues Júnior, vice-presidente da província e Ministro da Guerra da presidência de Lafayette Rodrigues Pereira.

Portanto, como sugerido pela nota do jornal *A Consciência*, no dia em que se comemora o aniversário da independência brasileira daquele mesmo ano, novamente “alguns rapazes d’esta cidade” vão à ribalta do theatrinho localizado à Rua da Gangorra, desta vez para encenar o drama *O Mendigo Negro*, “composto de uma elegante historia, tão vulgarmente conhecida.”. Nas edições do dia primeiro de setembro e no próprio dia da encenação a folha convida os sobralenses a prestigiarem o evento, com o intuito de proporcionar uma “magna” concorrência àquela representação.

Desta feita, ao publicar o anúncio do drama, o qual será encenado depois de entoado e cantado o hino nacional, o periódico traz a nomeação dos atores a interpretar os principais papéis daquela cena. São listados os nomes de José Gomes Filho interpretando o *Marquez de Rumbrye*, Jesuíno S. no papel da *Marqueza, sua mulher*, F. Firmino como *Alfredo Rumbrye, seu filho*, J. Theodomiro sendo *Ernesto, seu irmão*, Vicente G. no papel de *Helena, filha do marquez*, M. L. Lima sendo *D. Joan de Carral, ou Junquillo*, Miragaya como *Procurador do Rei*, e finalmente A. J. de Mello encenando o papel do *Mendigo Negro ou Neptuno*.⁶⁵

⁶⁵ *A Consciência*, 01 de setembro de 1867.

Era esta a “rapaziada sobralense”, que de acordo com o mesmo hebdomadário em sua edição seguinte, publicada no dia da encenação, soube “lidar no meio de tantas dificuldades sem outro interesse mais, do que civilisar-se”. A edição traz também uma poesia, assinada por J. C. Jatahy, e dedicada a mocidade sobralense que subiria ao palco naquela noite.

Em seus versos finais a poesia assim se inscreve:

Já brilham luzes n’essa fronte augusta
 Amor as artes n’esse peito arde
 Não consentais que taes louros murchem
 E como as flores vão cahir a tarde

Oh, não segui: redorbai os passos
 Seja o progresso vossa senda só
 Dexai brinquedos de gentis creanças
 Erguei as artes que lá vão no pó.⁶⁶

Sobre este elenco festejado em seus esforços pela imprensa sobralense, aparentemente mais numeroso que o anterior, depreende-se que os atores venham a desempenhar outros papéis secundários na trama de acordo com as possibilidades dos personagens centrais que lhes são destinados. Malgrado a dificuldade de precisar os envolvidos devido à abreviação de seus nomes, podemos realçar entre os amadores, o jornalista Manoel da Silva Miragaya, diretor d’A *Consciência*, justificando em parte a atenção dada pelo jornal à encenação do drama *O Mendigo Negro* no Apollo Sobralense. Além dele, é possível identificar José Theodomiros, sendo ele o único remanescente entre os citados na encenação acontecida no mês de julho daquele mesmo ano.

Tal observação nos permite constatar, sobretudo quando analisamos os elencos das encenações dentro do recorte estudado, uma acentuada alternância entre os nomes daqueles que irão participar das atividades cênicas da cidade, denotando o espaço que o fazer teatral ocupava na vida destes sujeitos. Sendo assim, o desempenho da função de ator amador, interpretando tanto papéis masculinos e femininos como vimos na descrição dos personagens acima, se configurava tão somente enquanto um divertimento, quando muito um experimento artístico intelectual, contudo, sempre citado como juvenil.

Embora de forma menos intensa, a presença de encenações desenvolvidas por “grupo de senhoritas” também pode ser observada dentro do recorte. Sobre a participação feminina na cena sobralense, a imprensa da cidade em alguns momentos noticia a subida às

⁶⁶ A *Consciência*, 07 de setembro de 1867.

ribaltas de “gentis sobralenses”, em programas com fins filantrópicos, quase sempre sob a tutela da Igreja Católica ou de instituições educacionais. Uma das grandes responsáveis por ensaiar as “gentis mademoiselles da nossa sociedade”, foi a poetisa e educadora Isabel Onfale Gondim. Dona Bila, como era conhecida, era irmã dos maestros Zacarias Tomas Gondim e Raimundo Donizetti, sendo sua família bem ativa nas atividades teatrais da cidade.

É curioso constatar entre as companhias formadas pelos amadores sobralenses a ausência de figuras, cujo envolvimento e dedicação às práticas teatrais seja possível acompanhar ao longo do recorte pesquisado, atuando seja nas companhias criadas ou nos espetáculos encenados na cidade de Sobral. Tal fato pode ser comprovado pela inexistência de um ator ou dramaturgo oriundo de Sobral, com destaque na história do teatro cearense, excetuando as citações pontuais à dramaturgia de Domingos Olímpio e João Adolfo Ribeiro, os únicos autores mencionados no rol de dramaturgos sobralenses.

É também na ribalta do Apollo onde podemos encontrar referências relativas às apresentações ocorridas nos dois últimos domingos do mês de setembro de 1874. Por meio do jornal *O Sobralense*, “Órgão de Ciências, Letras, Artes e Comercio” dirigido por João Rodrigues dos Santos e pelo padre João Ramos, sabemos que no dia 20 daquele mês foi encenado o drama *Afronta por afronta* de autoria do português António Pedro Lopes de Mendonça.

Nesta encenação tomaram parte, segundo o jornal, o senhor José Domingues, que no ano seguinte seria presidente do recém-criado *Club Melpômene*, cujo talento o cronista afirma “assaz conhecido”; Francisco Domingues, apresentado em destaque pelo desempenho em todos os atos; Antonio Mont’Alverne, M. Paiva e “os demais senhores” que “andarao perfeitamente” na execução do programa.⁶⁷ Ficando patente que, dentro de um intervalo de menos de uma década, nenhum dos nomes citados nas encenações do primeiro ano de funcionamento do Apollo se mantenha em atividade em cena neste momento.

Afronta por Afronta, drama ultrarromântico de caráter histórico, é reapresentado a pedidos na semana subsequente, apesar de ter sido “menos concorrido que o primeiro”. O programa foi complementado com a dramatização da comédia *O Falador e o Jogador*, escrita pelo sobralense João Joaquim Mendes da Rocha para ser encenada naquela ocasião, fechando a noite com a cena cômica *Senhor Domingos fora de sério* do ator e dramaturgo

⁶⁷ *Sobralense*, 27 de setembro de 1874.

Correia Vasques, sobre a qual se informa tratar de uma reapresentação solicitada pelo público, embora não sendo citada a data de sua apresentação anterior.

Sobre o elenco que tomou parte da encenação, o hebdomadário, sem apresentar o nome dos envolvidos, apresenta suas considerações sobre sua atuação:

Os actores desempenharam soffrivelmente os seus papeis, e nem mais não era licito esperar, attentos a nenhuma theoria, e pouca pratica que teem da arte de representar, cabendo nos todavia a saptisfação de dizer, que tanto no primeiro como no segundo espectaculo, corresponderam perfeitamente se não excederam a nossa expectativa.⁶⁸

A nota expõe o cenário sobre o qual estava assentada a vida teatral sobralense, onde muitas vezes, diante da precária oferta de espetáculos e das condições de acesso à instrução cênica por parte daqueles que se lançavam nesse intento, público e imprensa – meio pelo qual conseguimos acessar as “vozes” deste momento, parecem compelidos a parabenizar as poucas iniciativas teatrais desenvolvidas, desconsiderando a qualidade das encenações apresentadas. Assim, de forma claramente contraditória, mesmo com desempenho reconhecidamente sofrível, abonada pela ausência de conhecimento teórico e insuficiente prática da arte dramática, o periódico enfatiza que os amadores findaram por superar a expectativa da plateia, neste caso um público que via nas noites de encenação uma ocasião de sociabilidade e lazer pouco frequente.

No entanto, o principal destaque da noite parece ser a dramaturgia encenada, com ênfase para a produção do sobralense João Joaquim Mendes da Rocha, primeira obra teatral produzida e encenada na cidade, sobre a qual podemos encontrar menção junto às fontes acessadas na pesquisa. Sobre a encenação da obra do “talentoso” autor, o jornal *Sobralense* aponta que teve bastante efeito junto aos presentes, de modo a lisonjear seu criador, “que no desempenho de um dos papeis foi vivamente aplaudido, sendo-o ainda ao terminar o acto por estrepitosas palmas, quando a instanciaes da plateia veio novamente a scena.”⁶⁹

Ainda sobre os textos encenados, vemos que mesmo antes da decantada festa de lançamento da pedra inaugural do Theatro São João em 1875, a plateia sobralense já conhecia pelo menos desde o ano anterior, a produção dramática do comediógrafo Correia Vasques, que fazia a delícia dos palcos cariocas de então, por meio da cena burlesca *Senhor Domingos fora de sério*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Sobralense*, 04 de outubro de 1874.

A lacuna de fontes não nos permite ter em vista as atividades cênicas dos amadores locais sobre o palco do *Apollo* durante este hiato de sete anos, o que, todavia, não consiste em acreditar na ausência de uso deste espaço para espetáculos durante este intervalo. Sobre este período, tendo como principal fonte a valiosa contribuição legada pela já citada *Cronologia* publicada por Sadoc de Araújo, pode-se destacar uma pequena nota referente ao dia 16 de junho de 1872, informando que no primeiro teatro da cidade foi “encenado um drama, com a renda destinada a atender aos doentes da epidemia que ainda grassa na cidade” (ARAÚJO, 2015: 233). Além desta, podemos encontrar outras notas dando conta do uso diversificado da ribalta, algo comum não somente neste período, como no caso da conferência do padre João Francisco Ramos sobre o tema da mulher, e de um espetáculo de prestidigitação e fantasmagoria realizado pelo mágico Pedro Barbosa Cordeiro, ambos no ano de 1874 (*Idem*, p. 248).

No ano de 1875, o jornal *O Sobralense* do dia 30 de maio, noticia a reunião formada por 33 acionistas “com o fim de formarem uma sociedade para a edificação de teatro”. A edição traz, logo em seguida, a informação sobre a realização de dois espetáculos naquele mesmo mês. O primeiro deles já ocorrido e noticiado em número passado, tendo acontecido “em benefício do artista Alfredo” e contando com uma enchente pequena. E um segundo, a ser realizado naquele dia em benefício do artista Costa, onde seria levado à cena “pela primeira vez em nosso teatro o magnifico drama, intitulado – Abel e Cain.”⁷⁰

As duas encenações, ironicamente ausentes da historiografia sobralense que aborda o teatro na cidade, mesmo estando na mesma edição e página da tão propalada nota sobre a reunião inicial de constituição da sociedade que depois se nomeou União Sobralense, parecem dizer respeito a espetáculos realizados por grupos de fora da cidade. Tal inferência é possível a partir da observação de que nos dois casos se faz alusão à prática de destinação de maior parte da renda da encenação a um artista “beneficiado”, sendo ele muitas vezes também o responsável pela montagem do programa representado na ocasião. Tal prática não pôde ser encontrada entre as notícias e reclames das companhias e grupos de amadores sobralenses, nos quais o “benefício” da dramatização costuma destinar-se somente a fins beneficentes, obras de caridade, programações religiosas e construções de templos católicos.

⁷⁰ *Sobralense*, 30 de maio de 1875.

Porém, o ano de 1875 é quando entra em cena a companhia considerada precursora da arte teatral na cidade. A bem da verdade, o *Club Melpômene* é o único grupo teatral citado nas referências históricas do teatro sobralense, muito embora, a partir de uma revisão bibliográfica e de fontes, se pode perceber o quão frágeis são as bases sobre as quais se assentam as narrativas desta sociedade artística, haja vista a perpetuação do equívoco de sua vinculação à construção do Theatro Apollo, ocorrida antes mesmo de sua fundação.

Uma das mais completas informações relacionadas à constituição do primeiro grupo dramático formado por amadores em Sobral, nos chega por meio do clérigo historiador João Mendes Lira, que em seu livro *Nossa História*, a partir do seu acesso às edições do periódico *Sobralense* publicadas em junho de 1875, trazendo o seguinte relato:

Com este título [Club Melpômene] foi instituída nesta cidade, no domingo passado uma sociedade dramática, com o fim de dar um espetáculo mensal, ficando assim organizada:

Presidente: José Domingos dos Santos Silva

Tesoureiro: José Frederico F. Pimentel

Secretário: José Vicente da F. Cavalcante, Antônio Mont'Alverne

Diretores: Tomaz da C. Gondim, João Joaquim Mendes da Rocha e Francisco Domingues da Silva (LIRA, 1971, p. 10).

A nota de padre Lira, nos permite tatear alguns aspectos relacionados à história da primeira sociedade dramática de Sobral. O primeiro deles e mais óbvio diz respeito à sua fundação, ocorrida no mês de junho de 1875, não sendo apresentado pelo historiador o dia exato do surgimento da agremiação. Cabe lembrar que é também neste ano em que são lançadas as bases para a fundação do Theatro São João, através da criação da Sociedade União Sobralense estabelecida durante o mês de maio. Desta maneira, podemos perceber que o *Club Melpômene* além de não ser precursor e por isso motivador da fundação do Theatro Apollo, como posto pela historiografia sobralense e cearense sobre o teatro, é instituída em um momento posterior à formalização do grupo responsável pela efetivação do primeiro teatro edificado na cidade.

Outro ponto a ser destacado a partir da citação, diz respeito ao objetivo do Club, “dar um espectáculo mensal”. Tal meta, pode, a princípio, parecer um tanto quanto diminuta, se compararmos as companhias que neste mesmo ano encenavam, por exemplo, em Fortaleza e outras cidades, ou caso se tenha como referência as companhias que visitaram Sobral nos anos posteriores à inauguração do São João, e que davam uma média de duas apresentações semanais, sendo uma ordinária e outra extraordinária, chegando a três ou quatro noitadas por parte de alguns grupos com elencos mais estruturados e repertórios

mais expressivos. Todavia, podemos dimensionar melhor o escopo dos membros do grupo, pela compreensão de tratar-se de um agrupamento formado por amadores, tendo no teatro uma forma de lazer e divertimento realizada em suas horas livres e com fins comemorativos e beneficentes. Outrossim, como veremos adiante, a perspectiva de realização de uma encenação por mês é um elemento comum entre algumas companhias dramáticas formadas por amadores neste período, como visto sobre sociedades dramáticas surgidas em outras cidades localizadas na zona norte do estado, como Ipu e Granja.

Por fim, a apresentação dos nome dos integrantes da diretoria fundadora do grupo, nos possibilita ver a presença de alguns “rapazes” que desde pelo menos o ano anterior vinham se aventurando na cena dramática. Assim sendo, na mesa diretora da associação podemos nos deparar com três amadores que haviam se apresentado no drama *Afronta por Afronta* e na cena cômica *Senhor Domingos fora de si*, eram eles José Domingos dos Santos Silva, presidente do grupo, Antonio Mont’Alverne, um dos secretários, e Francisco Domingues da Silva, um dos diretores. Do mesmo modo que João Joaquim Mendes da Rocha, que esteve no palco no elenco de *O Falador e o Jogador*, comédia de sua autoria.

Além destes, compõem a primeira diretoria do *Melpômene*, José Frederico F. Pimentel como tesoureiro, José Vicente da F. Cavalcante, um dos secretários, e Tomaz da Costa Gondim, secretário. José Vicente Franca Cavalcante, secretário do grupo, segundo Araújo, foi tabelião público, jornalista, atuando no jornal *O Sobralense* e estudioso da história de Sobral (2015, p. 240). Já Zacarias Thomaz da Costa Gondim, era filho do maestro Galdino Gondim, sendo redator do mesmo jornal que José Vicente. Era habilitado para o magistério no Liceu do Ceará em 1872, posteriormente voltando a Sobral, onde abriu aula particular, atuando também como advogado e promotor interino. Além de participar da diretoria do Clube, foi secretário e sócio fundador da União Sobralense, atuando também junto ao Gabinete de Leitura da cidade e outras associações. Em 1888 foi eleito Deputado Provincial, em 1891 foi nomeado diretor do Asilo de Alienados de S. Vicente de Paulo na Parangaba, cargo que exerce até a data em que foi nomeado Professor vitalício de música do Liceu do Ceará (STUDART apud FROTA, 1995, p. 413-414).

O cruzamento das fontes, no entanto, nos faz rever alguns dos dados provenientes da obra de Lira da qual tratamos. Com este fim, podemos cotejar os dados acima com as referências relativas à vida teatral de Sobral, dentro do ano de 1875 da *Cronologia Sobralense*.

Na nota do dia 1º de julho, Sadoc de Araújo escreve:

Antonio Joaquim Siqueira Braga, diretor da “Companhia Braga” responsável pelas encenações no Teatro Apolo transfere residência para Granja. Para substituí-lo foi fundado o “Club Melpômene”, no dia 4, sob a presidência de José Domingues dos Santos Silva. A nova sociedade cultural tinha como tesoureiro João Frederico Ferreira Pimentel e como secretários José Vicente Franca Cavalcante e Antonio Mont’Alverne (ARAUJO, 2015, p. 256).

A nota de Araújo traz além dos nomes de alguns dos membros da primeira diretoria do Melpômene, já conhecidos por nós através da produção de Lira, uma nova referência dando conta de que o Club fora criado como forma de dar continuidade às encenações acontecidas na ribalta do Apolo, após a mudança de Joaquim Siqueira Braga para a cidade de Granja, trazendo à tona assim, um novo personagem para esta cena da história do teatro em Sobral.

Sobre o responsável pela *Companhia Braga*, encontramos menção ao seu nome na cronologia do teatro cearense publicada por Marcelo Costa, tendo Antonio Joaquim de Siqueira Braga e sua sociedade dramática, sido os responsáveis pela inauguração do Teatro São José em Fortaleza em março de 1876. Ainda sobre o artista, Costa cita, a partir da obra *Fortaleza Velha* de João Nogueira, que “no ano anterior subira em canoas o rio Acaraú, desde Granja até Santana do Acaraú, indo por terra a Sobral, ao Icó e outras cidades” (NOGUEIRA apud COSTA, 2014, p. 36-37).

Logo, efetivamente Antonio Joaquim de Siqueira Braga e outros artistas de sua companhia dramática circularam durante o ano de 1875, ano de fundação do *Club Melpômene*, pelas cidades da ribeira do rio Acaraú, realizando apresentações. De maneira que podemos intuir que as apresentações em benefício do artista Alfredo e do drama *Abel e Caim* em benefício do artista Costa, citadas na edição do jornal *Sobralense* do dia 30 de maio, tenham sido realizadas pela Companhia Braga. Esta informação, por sua vez, denota a existência de pequenas companhias comerciais em circulação pela região, já que segundo os registros as cidades citadas não possuíam casas de espetáculos para as apresentações, sendo um theatrinho ou espaço adaptado às funções teatrais como era o caso do Apolo Sobralense, o destino da Companhia Braga e de outras que porventura tentassem a mesma empreitada neste momento.

As produções dos dois clérigos historiadores se contrapõem em alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito ao mês de fundação do *Club Melpômene*. Nesse sentido Araújo é mais preciso em sua aferição apontando o dia 04 de julho de 1875 como data de fundação da primeira sociedade dramática sobralense. A informação difere da apresentada por Lira,

que indica o mês de junho como nascedouro do grupo. Então, quando foi fundada a primeira associação dramática sobralense?

Ainda no capítulo *A nossa Vida Artística*, Lira aponta um dado que demonstra que possa ter acontecido um pequeno erro, na primeira parte do texto no tocante à fundação do *Melpômene*. Pois, ainda tratando sobre o grupo, o historiador cita um fragmento do periódico *Sobralense*, em sua edição do dia 08 de agosto de 1875, informando que “teve lugar no domingo passado, no Apollo Sobralense, a estreia da Sociedade Club Melpômene, levando a scena o drama em 3 atos – Luiz” (LIRA, 1971, p. 10).

Portanto, a conjectura de que o Club tenha sido criado no mês de junho sob a missão de dar um espetáculo mensal, tendo subido à cena com seu primeiro espetáculo apenas no mês de agosto, parece menos plausível diante da proposta, possível pelo cruzamento das fontes, de que o grupo se constitui em 4 de julho, e faz sua estreia no dia 1º de agosto com a encenação do drama intitulado *Luiz* no palco do Theatro Apollo Sobralense.

Segundo ainda a *Cronologia Sobralense*, no dia 16 de outubro daquele ano, o vereador Galdino José Gondim – a propósito pai do maestro Zacarias Thomaz da Costa Gondim um dos diretores do Melpômene, apresenta requerimento solicitando isenção de impostos nos espetáculos realizados no Theatro Apollo, pois “o Club Melpômene, que o dirige, não tem fins lucrativos, mas somente culturais” (ARAÚJO, 2015, p. 266).

Encontramos nova referência à Sociedade Club Melpômene, por meio de nota do jornal *Sobralense* do dia 14 de novembro de 1875, em sua coluna “Noticiário”, intitulada *Tântalo*, nome do espetáculo encenado no dia 7 daquele mês sobre a ribalta do Theatro Apollo. Em seu primeiro parágrafo lê-se:

É ainda sob influência da mais grata impressão, que empunhamos a penna, para sucintamente manifestar aos nossos leitores, as agradáveis emoções que o experimentamos, assistindo ao espectáculo do domingo passado, em o qual, pela primeira vez, com uma pécia que muito excedeo a nossa expectativa, foi, pela Sociedade- Club Melpomene, representando o drama recentemente elaborado, pelo nosso destinto e intelligente patricio, o Dr. Domingos Olympio Braga Cavalcante.

Temos notícia por meio da nota sobre a encenação, a exemplo do que encontramos na apresentação da comédia de autoria de João Joaquim Mendes da Rocha, de uma peça escrita por um autor local podendo ser encenada no palco do teatro da cidade, neste caso um drama de autoria do escritor, pelo futuro autor do romance *Luzia-Homem*. Domingos Olímpio já havia tido outra de suas peças representada no palco do Theatro da antiga Rua da Gangorra em 1875, com a encenação no dia 6 de junho, momento anterior ao

surgimento do Club Melpômene, sendo encenada a comédia *Os Maçons e o Bispo*, sobre a qual não constam informações sobre o elenco, podendo ter sido executada pela companhia do artista Siqueira Braga (ARAUJO, 2015, p. 256).

A representação de *Tântalo* denota ser exatamente uma das encenações mensais realizadas pelo Melpômene, em consonância à sua proposta de fundação. Excetuando-se assim, os meses de setembro e outubro, sobre os quais não foi possível encontrar menções nem na bibliografia nem nos jornais, embora devido à descontinuidade da série dos números do periódico, não nos seja permitido afirmar que não possam efetivamente ter ocorrido.

A matéria em sua continuidade vai se deter ao bom comportamento observado pelo articulista durante a apresentação no Theatro Apollo, além dos louvores destinados a Olímpio, promotor público de Sobral desde agosto daquele ano. O texto, porém, não chega a citar o nome dos amadores em cena, muito menos qualquer menção direta ao desempenho destes, limitando-se a mais uma vez apontar que a dramatização ocorreu “com uma perícia que excede” a expectativa.

Como visto, alguns dos membros do Club Melpômene estariam ligados à constituição do grupo responsável pela construção do Theatro São João, por meio da Sociedade União Sobralense. Assim, parece que a empreitada de levar a cabo a construção de uma casa de espetáculos “condigna do estado de civilização” ao qual se acreditava necessária, parece ter solapado as ações do recém-criado grupo de amadores da cidade. Pois, embora se afirme que o Theatro Apollo Sobralense, espaço que abrigou as encenações da primeira companhia dramática da cidade, se manteve em atividade até o ano de 1910, não encontramos outras referências relativas a encenações da sociedade dramática Club Melpômene, além do ano de sua fundação, significando assim uma prófuga existência.

Essa realidade, de efemeridade das companhias amadoras locais, não se restringe apenas ao primeiro grupo da cidade, sendo na verdade a tônica das outras agremiações e grupos dramáticos surgentes em nosso recorte. A vida das companhias amadoras brasileiras criadas neste momento, principalmente aquelas localizadas “longe do Rio”, são, como destaca Décio de Almeida Prado, “mais uma aspiração do que uma realidade”. Pois, ainda segundo ele “os heroicos grupos amadores locais poucas vezes iam além de duas ou três encenações pioneiras” (PRADO, 2008, p. 144).

Embora celebrada em toda a historiografia sobralense, e recebendo destaque nos apontamentos sobre a história do teatro no Ceará, as narrativas relativas à inauguração do Theatro União Sobralense, depois cognominado como Theatro São João, não apresentam nenhuma linha dedicada aos “diversos rapazes desta cidade” que subiram à luz da ribalta na

manhã do dia 26 de setembro de 1880. Assim, sequer os nomes de Diomedes, D. Bessa, R. Arruda, Pedro Armando, Brulino, J. Bessa, que levaram ao palco da novel casa de espetáculos a “aplaudida comedia-drama em tres acto” *A Honra de um Taverneiro* de Correia Vasques; bem como os de Lemos, Alverne, Franca, Cialdini, Araujo e Lima, responsáveis por representar “a chistosa e importante comedia em 1 acto” *Meia Hora de Cinismo* de França Junior, são citados pelas produções históricas que se lançaram a abordar tal tema.⁷¹

Interessante observar que entre os citados jovens que sobem a ribalta, batizando o palco da primeira casa de espetáculos construída com este fim na cidade, haja vista o fato do Apollo se tratar da adaptação de um imóvel ao uso teatral, não é possível reconhecer a presença de nenhum dos acionistas da *União Sobralense*, responsável pela construção do espaço. Tal ausência denuncia a diferença existente naquele momento entre aqueles que organizaram e custearam a empreitada da edificação do teatro, e os que deram vida e razão à sua existência e ao seu palco, os amadores que fizeram a arte dramática acontecer diante da plateia sobralense.

Embora a história oficial sobre o teatro em Sobral dê evidência apenas ao Club Melpômene, o grupo de amadores sobralenses que segundo as fontes, mais tempo se manteve em atividades dentro do nosso recorte foi o *Recreio Dramático*. Surgindo no ano de 1899, a *Sociedade Recreio Dramático* tem sua estreia no palco do Theatro São João no dia 16 de abril com a encenação do drama *O filho Generoso*, e a comédia em um ato *Quem o alheio veste (na praça o despe)* do escritor e dramaturgo português Joaquim Augusto de Oliveira Mascarenhas. O elenco da apresentação inicial do grupo foi composto por José Rodrigues de Carvalho, Mario Donizetti, Albertino Filho, José Albertino, Raymundo Octavio Frota, Frederico Magno de Farias, Galdino Lins, Thomaz Porphirio G. Carneiro e Luiz de Lyra Pessôa.⁷²

Antonio Albertino Filho foi, no ano de criação do grupo, o secretario daquela Sociedade artística de amadores, ao lado de Mario Donizetti, neto do maestro Galdino José Gondim – parecem, de acordo com os relatos jornalísticos hoje disponíveis no periódico *A Cidade*, terem sido os nomes de destaque dentro do *Recreio Dramático*. Outros dos membros do elenco sobre os quais foi possível levantar dados, foi de Galdino Gondim Lins, também neto do maestro Gondim, que posteriormente assume a função de secretário do

⁷¹ A citação do nome do elenco dos dois espetáculos representados por ocasião da inauguração do Theatro São João, foi remetida a partir do jornal *Sobralense*, em sua edição do dia 26 de setembro de 1880.

⁷² *A Cidade*, 12 de abril de 1899.

grupo, além de Tomás Porfirio Carneiro, que segundo a Cronologia Sobralense havia chegado da Amazônia, abrindo atelier de fotografia na cidade (ARAÚJO, 2015, p. 184).

Sobre a estreia, o jornal sobralense *A Cidade* do dia 19 de abril de 1899, traz a seguinte notícia:

Realisou-se no domingo passado no theatro S. João desta cidade, o primeiro espectáculo da sociedade *Recreio Dramatico*.

Deu começo ás 8 1/2 horas. O theatro estava replectissimo e era agradável o aspecto que apresentava.

Antes de começar o espectáculo o Sr. Frederico Magno pronunciou no palco algumas palavras pedindo ao publico para desculpar alguma omissao que por acaso houvesse por parte dos noveis amadores da soberba arte dramatica. Minutos depois começou o espectáculo. O drama escolhido foi – *O filho Generoso* – em 3 actos.

A peça foi primeiramente ensaiada á capricho pelos animados moços não deixando transparecer na estrea nenhuma falta.

Não podemos destacar nenhum dos amadores, pois, todos desempenharam regularmente os seus papeis á contento do publico que de momento a momento apaludia-os.

A comedia – *Quem o alheio veste* – foi representada com muito chisto.

O papel principal coube ao intelligente e espirituoso jovem Albertino Filho, que arrancou gargalhadas enormes.

Terminou o espectáculo ás 11 3/4.

Os elementos da cena composta pela crônica jornalística sobre a estreia do *Recreio Dramático* são os mesmos que já observamos em outras notas da imprensa sobralense sobre as companhias amadoras da cidade, quase como um ato obrigatório dentro dos enredos da vida teatral sobralense. Tal cena pode ser apreendida a partir dos seguintes rudimentos: a exposição inicial de theatro repleto de um público de “agradável aspecto” durante a noite da encenação, representando assim a sociabilidade de uma cidade urbana e apreciadora das artes; uma exposição do elenco composto por um grupo de moços sem instrução cênica, mas com empenho e determinação no desempenho de suas funções, vindo a compensar as limitações técnicas quanto à “soberba arte dramática”; a rápida indicação dos textos dramáticos levados à ribalta na ocasião, mostrando um repertório integrado ao que se encenava em outros centros; o pedido de solidariedade do público quanto a possíveis deslizes cometidos pelos amadores; e por fim, o elogio entusiasmado à trupe de intérpretes, funcionando como um incentivo à continuidade das encenações.

Neste mesmo ano, os amadores voltam à cena algumas vezes, contabilizando a representação, segundo nossa pesquisa, de pelo menos quinze diferentes títulos ao palco do TSJ, como no caso do drama *Carlos*, “produção do illustre cearense J. A de Medeiros Filho” encenado em maio. Chama atenção também a presença de representações ligadas a efemerides como a Queda da Bastilha em 14 de junho, quando o grupo encenou os dramas

As Armas pela França e *Um falso amigo*, e a comédia *Uma noiva masculina*, recebendo o amador Frederico Magno pelo desempenho de seu papel, um boquet de Alfonse Levy, representante da “pequena colonia franceza nesta cidade”.⁷³ Nesse mesmo sentido, na data de 7 de setembro daquele ano, o *Recreio Dramático* levava à público o drama *Independência do Brasil* de autoria de Mario Donizetti integrante do grupo, e a “peça indígena” *Cueicure ou a Evangelização dos Coroados*, sendo este último reencenado no dia 30 de setembro.

Diferente do que vimos nos grupos anteriores, a *Sociedade Recreio Dramático*, que logo vai ganhando elogios nas páginas dos periódicos locais, chamada, por exemplo, de “destincta e applaudida sociedade” e de “incansaveis amadores” em menos de um ano de sua atuação, mostra ter tido uma atividade cênica mais intensa. Noites como aquela do dia 16 de abril, se repetiram mais de vinte vezes entre os anos de 1899 e 1902, quando encontramos as últimas inferências sobre o grupo de amadores. A edição do jornal *A Cidade* dos dias 17 e 21 de março do ano de 1900, em seu anúncio da representação do drama *O Primeiro Amor*, produção do amador Manoel Gouveia, português radicado na cidade de Granja onde funda e dirige a Sociedade Thalia Granjense, e da comédia *Os Efeitos da Liberdade* do comediógrafo José Lima Penante, é apresentada como sendo a décima sétima representação do Recreio Dramático (Figura 09).

⁷³ *A Cidade*, 15 de julho de 1899.

Figura 9 – Anúncio da encenação do espetáculo “O Primeiro Amor” pelo Recreio Dramático. A Cidade, 17 de março de 1900.



Fonte: Hemeroteca Digital - BN Digital

Das apresentações do grupo, nos foi possível, por meio da pesquisa hemerográfica, localizar pelo menos vinte e uma encenações, entre os anos de 1899 e 1902. Nestas, o *Recreio Dramático* subiu a ribalta do “velho São João” e representou para a plateia sobralense doze dramas e oito comédias, além de canções e outros números musicais, exemplificando bem a combinação entre melodramas e comédias na composição dos programas das noites de cena da vida teatral de Sobral.

No repertório da *Sociedade Recreio Dramático* são representados alguns textos de grande circulação dentro do período, como *Os Dois Sargentos* do francês Adolphe d'Ennery, e *Quem o Alheio Veste*, ambos encenados em 1899, até textos de autores cearenses como o já citado drama *Carlos*, além das peças *O Primeiro Amor*, produção de Manoel Gouveia, comerciante português residente da cidade de Granja, onde se dedicou ao teatro, levada à cena em 1900, e *Orgulho Abatido* do fortalezense Hermínio Olímpio da Rocha em junho de 1902, sendo esta a última apresentação do grupo encontrada em nossa pesquisa.

Interessante pontuar que, além de encenar em suas próprias produções, os amadores também tomavam parte na apresentação das companhias que visitavam a cidade, auxiliando na composição dos personagens em outras *récitas*, além da recorrente participação dos maestros na coordenação da parte musical das noitadas protagonizadas pelos viajantes.

Assim sendo, alguns dos atores amadores do Recreio Dramático irão tomar parte nas representações realizadas pela Companhia Dramática dirigida pelos atores Candido Phebo e Henrique Maia, que esteve na cidade entre os meses de maio e junho de 1901. Este foi o caso dos moços José Rodrigues de Carvalho, Raymundo Octavio da Frota, João Gomes da Silva, Francisco Coitinho da Frota, Benedicto Moreira e Salviano Belarmino, a quem foi oferecida a encenação do drama *Fogo do Céu* e alguns números musicais, realizados pelo grupo cênico paraense no dia 29 de maio, assim como pela imprensa sobralense.⁷⁴

Do mesmo modo, os rapazes contracenam em algumas montagens da Companhia Dramática dirigida pelo ator Máximo Gil, que faz turnê no palco do São João entre julho e setembro daquele mesmo ano. Com os artistas visitantes os amadores locais José Rodrigues Carvalho e Octavio Frota tomam parte na encenação do drama *Asas Negras*, juntamente com seu autor, o comerciante Antonio Fiuza, natural da cidade de Crateús, residente em Sobral à época.⁷⁵

A última menção à atividade cênica dos “intrepidos moços” da Sociedade Recreio Dramático, encontrada na pesquisa, diz respeito à encenação no dia 27 de abril de 1902 no Theatro São João da “peça comica e lyrica em 3 actos” *Simão o Tanoeiro*, cujo elenco contou com a participação de Octavio Frota, José Paulo, Francisco Petronilho, Metom Vasconcellos, Anthero de Castro, Benedicto Madeira, Raymundo Alves, Joannito de Castro, Benedicto Moreira, com destaque para José de Carvalho pelo desempenho de seu papel, e de D. Rosalia sobre a qual se afirma que, “apesar de muito novel no palco sahiu-se sofrivelmente”. Destes amadores apenas José Rodrigues de Carvalho e Raimundo Octavio da Frota, estiveram no palco na estreia do Recreio Dramático, denotando a rotatividade dos integrantes das companhias da cidade.

Além disto, é com o elenco desta representação que encontramos em nossa pesquisa a primeira encenação realizada por um grupo local com a participação de uma mulher entre os artistas, excetuando-se a participação de algumas crianças do sexo feminino em certas peças. Assim, podemos observar que o fazer teatral amador na cidade era

⁷⁴ A *Cidade*, 29 de maio de 1901.

⁷⁵ A *Cidade*, 28 de agosto de 1901.

predominantemente masculinizado, diferente do que era verificado entre as companhias que visitavam a cidade naquele momento, onde quase sempre os elencos tinham igual quantidade de artistas do sexo masculino e feminino, inclusive muitas das atrizes recebendo bastante destaque e elogios por parte da imprensa local.

Como já vimos, muitas das encenações eram realizadas por amadores reunidos por ocasião de determinadas dramatizações, sem que para isto viessem a formar uma companhia, sendo apresentados pelos periódicos sob a denominação genérica de “grupo de Amadores Dramáticos”. Desta maneira, a edição do dia 29 de junho de 1901 do periódico *A Cidade*, divulga a estreia de um destes agrupamentos de amadores para o dia seguinte, um domingo, noticiando o fato nos seguintes termos:

Acaba de ser fundada nesta cidade uma sociedade composta de rapazes apreciadores da arte dramatica com a denominação de Grupo de Amadores Dramatico [Sic], a qual pretende com escolhidas peças realizar amanhã a sua primeira representação. Serão levados a scena o magnifico drama em 2 actos Amor e Honra, o interessante duetto O Chapeo de Sol, terminando o espectáculo com a chistosa comedia Os Sinos de Corneville em Casa. Applaudimos a lembrança dos infatigaveis moços desejamos-lhes optima colheita de louros.

Com os “amadores dramáticos” vemos no limiar do século XX, mais uma vez a reunião de um grupo de “rapazes apreciadores da arte dramatica” para a formação de uma agremiação artística, neste caso ocupando o espaço do Theatro São João, então com duas décadas de vida. Embora, inicialmente se diga que os amadores tinham por “finalidade encenar dramas no Teatro São João” (ARAUJO, 2015: 23), o mesmo parece não ter passado desta apresentação inicial.

Sobre a identidade dos “infatigaveis moços” que compunham o grupo não foi possível encontrar registros, contudo, cabe a observação de seu repertório, pelo menos aquele representado em sua primeira apresentação no dia 30 de junho daquele ano. Na ocasião, pôs-se em encenação *Os sinos de Corneville... em Casa*, opereta de autoria de Sousa Bastos, dramaturgo, empresário teatral e jornalista luso que atuou em teatros brasileiros nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Pernambuco. A obra é uma parodia à opera cômica francesa em 3 atos e 4 quadros *Os sinos de Corneville* de autoria dos dramaturgos Clairville, pseudônimo do poeta Louis François Nicolai, Charles Gabet, com música de Robert Planquette, que circulara no Brasil com tradução do também português Eduardo Garrido. Tendo esta última, já sido encenada no palco do TSJ no dia 16 de

fevereiro de 1890, pelo *Grupo Liryco-comico* do artista Vilella, uma das trupes itinerantes que passaram por aquele palco.

A aparente efemeridade do grupo, posto ter sido possível encontrar material referente apenas à sua estreia, pode ser associada ao fato de seu surgimento ter sido perpetrado justamente no intervalo entre a passagem de dois grupos teatrais em turnê pela cidade, ocupando a ribalta do São João. Eram elas as já citadas, Companhia Dramática dos artistas Candido Phebo e Henrique Maia, que representou a plateia sobralense entre maio e junho e a Companhia Dramática Máximo Gil, que fica três meses, chegando à cidade na semana posterior à fundação do Grupo de Amadores Dramáticos, ocupando o teatro até 11 de setembro de 1901, quando dá seu último espetáculo. De modo que, com a casa de espetáculos já ocupada pelos visitantes, impossibilitados de apresentar algum repertório próprio, e com os amadores do Recreio Dramático auxiliando nas encenações destas companhias quando solicitados, nos parece que os membros da novel associação dramática, muito embora almejassem encenar um drama por mês, se viram possivelmente sem espaço para desempenhar as funções teatrais.

Nas duas primeiras décadas do século XX foi possível perceber uma significativa participação de companhias dramáticas visitando a cidade e apresentando seus repertórios sobre o tablado das casas de espetáculos de Sobral. Neste mesmo momento, a vida teatral sobralense vivencia o fechamento do Theatro Apollo, realizado em 1910 segundo algumas fontes, muito embora, de acordo com as nossas fontes, as referências à realização de programações neste espaço cessem a partir da inauguração do São João em 1880, sendo também o momento de surgimento do Theatrinho do Clube dos Democratas, fundado em agosto de 1913.

Nesse ínterim, é possível constatar a continuidade das esparsas encenações dadas pelas moças da cidade em ocasiões festivas e com fins de caridade, como a representação do *Drama de Natal* no dia 2 de janeiro de 1909 por um “grupo de gentis senhoritas da elite sobralense”. Igualmente, as apresentações dos dramas *Santa Ignez* em setembro do ano seguinte, e *O cego e Leprosa* em 26 de abril de 1911, ambos sob a direção da poetiza Dona Bila Gondim.

Ainda no ano de 1911, observamos o que nos parece a tentativa de organização de uma nova entidade artística em Sobral. De tal modo, o jornal *Pátria*, cujo redator-chefe era o jornalista Carlos Rocha, divulga no suplemento ao número 87 do hebdomadário, sob o título de *Sociedade de Artistas*, uma nota informando que seu redator havia distribuído boletim “convocando os artistas desta cidade para uma reunião no Theatro S. João, domingo

às 11 horas do dia”. Ainda segundo a notícia, na ocasião Carlos Rocha mostrou aos presentes as vantagens de uma sociedade beneficente de tal tipo, marcando uma nova reunião entre os interessados. Mesmo não havendo registros sobre tal sociedade, a ausência de companhias de amadores dramáticos neste momento, bem como o local em que se realiza o encontro, insinuam a perspectiva de que o fazer teatral pudesse estar em pauta no escopo desta sociedade.⁷⁶

O mesmo jornal, em junho de 1913 noticia a reunião realizada na casa do senhor Francisco Madeira, “hábil artista”, onde a seu convite estiveram Paixão Filho, Craveiro Filho e Newton Craveiro com fins de tratarem, também da fundação de uma sociedade.⁷⁷ Embora não tenhamos notícias sobre a continuidade de tal sociedade, estes últimos estariam juntos na atuação de um outro grupo de jovens amadores surgido alguns meses depois.

Portanto, naquele mesmo mês, o Club dos Democratas noticiava à cidade a construção de um palco em sua sede à Rua Senador Paula, formando assim o Theatro dos Democratas inaugurado em 09 de agosto de 1913. Na ocasião, um elenco formado entre os “moços frequentadores” do Club do partido dos Democratas, sob a orientação do “conhecido ator” Henrique Maia, leva à cena o drama *Brasileiros e Portugueses* do dramaturgo potiguar Segundo Wanderley.

Sobre a preparação do espetáculo inaugural do Theatro dos Democratas, o jornal *Nortista*, que tinha como redatores os irmãos Craveiro Filho e Newton Craveiro, este um dos envolvidos na encenação, divulga uma nota em tom jocoso, na sessão intitulada *Daqui e Dalli* do dia 03 de agosto de 1913, da qual transcrevemos uma parte.

Os papeis já foram distribuidos entre diversos moços frequentadores do Club. São elles Belarmino Vianna, Deolindo Barretto, Vicente de Arruda Coelho, Newton Craveiro, Francisco Plutarcho Lima, José Almeida, Potyguara da Frota, Isaías Caldas, José Prisco, João de Lyra, Huet de Arruda.
Os ensaios tiveram começo há dias e fala-se já que a peça será levada no dia 19 deste mez.
Nota-se em todos esses moços muito bôa vontade, correndo tudo com facilidade E’ exacto, no começo se apresentou uma difficuldade.
Na distribuição dos papeis ninguem queria fazer o papel de D. Leonor, a filha de D. Pedro de Athayde
– Vestir saias! Servir de mulher! era o pensamento de todos, imaginando o pessimo effeito que esse facto iria fazer no coração da namorada.
Um apresentava, a desculpa de ser muito alto, outro objectava que tinha a fala grossa, outro ainda dizia ter pés muito grandes, calçando nº40, afinal de contas, não tinha quem quizesse ser mulher, mesmo por tão pouco tempo.
Depois de algumas discussões um heroe apresentou-se:

⁷⁶ *Pátria*, 15 de novembro de 1911.

⁷⁷ *Pátria*, 18 de junho de 1913.

-<Vou servir de mulher, contanto que se leve o drama.> Mesmo constrangido, este jovem amador veio resolver a questão e eis que corre tudo muito bem, porém [nos ensaios não faltam as declarações de amor a Snra. D. filha de D. Pedro.

Como tido anteriormente, a estreia do palco construído no Club do partido se deu antes da data citada na nota, acontecendo no dia 9, e não 19, do mês de agosto. O drama escolhido para estreia reforça os indícios da influência direta que a ação das companhias visitantes exercia sobre a atividade dos amadores sobralense em incursão nos palcos da cidade, sendo o poeta e dramaturgo Manoel Segundo Wanderley bastante conhecido da plateia sobralense, sendo encenado em diferentes ocasiões por companhias que passaram por Sobral, tendo o drama histórico *Brasileiro e Portugueses* sido encenado duas vezes no palco do Theatro São João pela Companhia Dramática do ator Máximo Gil em julho de 1901.

Do mesmo modo, no dia 31 de janeiro de 1913 realizou-se um “concerto festival” onde fora representado o drama *As três datas*, obra fruto da lavra do dramaturgo potiguar, “peça valioza, escripta em poesia dramatica, tradusindo as tres grandes phases da historia do Brazil e as transformações politico-sociaes por que temos passado, désde os tempos coloniaes até a epocha actual.”⁷⁸ Do referido festival chama atenção, além da escolha do repertório, com a apresentação de um drama de Segundo Wanderley, realizado seis meses antes da inauguração do Theatrinho dos Democratas com uma peça deste mesmo autor, a repetição de alguns dos envolvidos, como Francisco Potyguara da Frota e Henrique Maia, este último responsável pelos ensaios dos jovens do partido que iriam à cena.

O nome de Henrique Maia se torna a partir do ano de 1913, uma constante nas notas jornalísticas relativas à vida teatral sobralense, exercendo, principalmente as funções de ensaiador dos elencos de amadores e ponto de algumas encenações, até o ano de 1927, data limite do nosso recorte. O artista aparece em diversas encenações realizadas neste período, seu nome é citado, segundo nosso levantamento de fontes, em pelo menos 13 eventos teatrais deste momento, com destaque para encenações com fins de caridade e relacionadas à Igreja em Sobral. Maia, inclusive, é citado em 1924 como diretor do cinema *Eden-Cine*, recém-instalado no Theatro São João.⁷⁹

Importante componente da estrutura cênica luso-brasileira, o ensaiador, assim como o ponto, marcará presença nos palcos do país com bastante intensidade até a década de 1940, contando inclusive com manuais e documentos que orientavam sua ação. De modo que este “prático teatral”:

⁷⁸ *O Rebate*, 8 de fevereiro de 1913.

⁷⁹ *A Ordem*, 23 de janeiro de 1924.

Responsável técnico e artístico pelo conjunto do espetáculo, o ensaiador era o prático teatral sob quem repousavam a coordenação artística e a organização técnica da encenação: a composição dos cenários, o jogo dos atores principais e da comparsaria, as mutações, as entradas e saídas, as marcações, e tudo mais que fosse necessário ao bom andamento do espetáculo. [...] seu intuito era adequar a execução de uma escrita cênica pré-codificada à um grupo de atores pré-codificado (galã, ingênua, dama central etc.) (TORRES NETO, 2003, p. 169).

A função de ensaiador era normalmente exercida por um ator mais experiente “que conhecia os segredos do ofício de atuar e que podia colaborar com os atores na compreensão e atuação de seus personagens.” (*Idem*). Assim, em meio a constante alternância dos nomes dos envolvidos nas práticas cênicas amadoras sobralenses, quem teria sido Henrique Maia, o “conhecido ator” que ocupa a importante função de ensaiador, ensaiando os jovens responsáveis por inaugurar o Theatro do Club dos Democratas em 1913, e que aparece por mais de uma década desenvolvendo papel de relevo nas encenações e grupos que subiram a cena das casas de espetáculos da cidade?

A primeira referência ao nome do artista em jornais da cidade se dá no ano de 1901, onde encontramos o ator Henrique Maia, chegando à cidade de Sobral durante o mês de maio, para uma temporada no Theatro São João, junto com uma Companhia Dramática encabeçada por ele e pelo ator Candido Phebo, seguindo depois para a cidade de Granja. Dez anos depois, em 1911, Maia volta aos palcos sobralenses, desta vez no elenco da *Companhia de Operetas J. Rovira*, que entre os meses de fevereiro e maio encena seu repertório no São João, dali seguindo para as cidades de Ipu e Granja.

Não nos foi possível encontrar menções relativas à origem de Henrique Maia, nem tampouco as causas que o levaram a estabelecer residência na cidade de Sobral. O que podemos saber é que, já no ano de 1914, Henrique Maia estava constituído como comerciante, com estabelecimento localizado no Mercado Público de Sobral.⁸⁰ Ocupação que parece ter sido exercida de forma contínua, já que no edital referente às licenças comerciais da cidade de março de 1927, Maia é arrolado entre os comerciantes com estabelecimento à Rua Cel. José Saboya no centro da cidade.⁸¹

Todavia, é somente com a nota de seu falecimento, acontecida na tarde do dia 14 de dezembro de 1931, e noticiada no dia seguinte na imprensa local, onde embora não sejam

⁸⁰ *Nortista*, 22 de março de 1914.

⁸¹ *A Ordem*, 3 de março de 1927.

citadas as atividades teatrais do falecido, que sabemos que o “antigo comerciante nesta praça” era de nacionalidade portuguesa.⁸²

Outro jornal, *A Ordem*, no exemplar do dia 16 de dezembro de 1931, também traz nota sobre o falecimento do ator:

Faleceu nesta cidade, depois de longo sofrimento, no dia 14 do corrente às 4 horas da tarde, o conhecido e estimado cidadão sr. Henrique Arnaldo Maia, residente nesta cidade.

Ha longos anos aportou em Sobral, fazendo parte de uma das boas companhias dramáticas. Nesse tempo, então, resolveu abandonar a sua carreira artística, fixando definitivamente a sua residencia nesta cidade, onde contraiu casamento com a sra. D. Nenem Hardi Maia.

Dedicou-se, então ao comercio e a indústria de padaria, conseguindo reunir algumas economias, transferindo a sua residencia, nessa epoca para Recife, onde se dedicou ao comercio. Naquela capital não pode permanecer devido o seu estado de saúde, regressando novamente a Sobral, onde viveu até o dia de seu falecimento.

Era um cidadão muito prestimoso, serviçal, cheio de boa vontade, modesto e inteligente.

Portuguez de nascimento, nascera na cidade do Porto e foram seus pais Henrique Arnaldo da Silva Maia e d. Gravilina da Silva Maia, portugueses.

O obituário tem continuidade trazendo informações sobre a família de Maia, sobre seu sepultamento, ritos religiosos póstumos e seu falecimento com 54 anos de idade. Contudo, cabe observar que, embora os dados sobre a vida do falecido indiquem sua chegada até a cidade por meio de uma companhia dramática, segundo o texto o processo de estabelecimento de Henrique Maia se desenvolve mediante o abandono das atividades artísticas, para a partir de então, dedicar-se ao comércio. Desta feita, nota-se que a imprensa sobralense incompreensivelmente desconsidera o amplo envolvimento do português na vida teatral sobralense durante quase duas décadas, não só como ator, mas como ensaiador e organizador de eventos teatrais na cidade.

Além disto, o texto cita a tentativa de Maia de fixar-se na cidade do Recife, desenvolvendo atividades comerciais, projeto abortado devido a problemas de saúde. Sobre sua ida à capital pernambucana, sabemos por meio de uma nota do hebdomadário *A Imprensa* que durante o falecimento de sua cunhada Etevilna Hardy no ano de 1925, ele e sua esposa estavam a residir naquele estado.⁸³

A transferência temporária de Henrique à capital pernambucana, nos leva a ventilar suspeita em torno de sua relação com a cidade. Que motivações teria o português para buscar fixar-se naquela cidade? Nesse sentido, cabe conjecturar se teria o artista

⁸² *A Imprensa*, 15 de dezembro de 1931.

⁸³ *A Imprensa*, 13 de maio de 1925.

português partido do Recife, na ocasião em que junto “as boas companhias dramáticas” passa em Sobral e região em 1901 e 1911, sucessivamente. Tal hipótese se apresenta, haja vista o fato de os jornais do período não explicitarem a origem dos grupos com os quais o ator se apresenta em Sobral.

Embora silenciada nas notas relativas a seu falecimento, a atividade teatral do artista português foi motivo inclusive de uma encenação levada a cabo por algumas “generosas senhoritas sobralense” no intuito de contribuir com os gastos da família com seu tratamento e sua impossibilidade de desenvolver sua ocupação no comércio.

O periódico *A Ordem* na edição que circulou na semana anterior à morte do artista, divulga junto aos seus leitores a realização de um festival em favor de Henrique Maia no *Cine Teatro Gloria*.⁸⁴ O hebdomadário noticia nos seguintes termos o festival em benefício do ator Maia:

Ninguém ignora o precário estado de saúde em que se encontra o estimado cidadão Henrique Maia, antigo comerciante nesta praça e ora empregado de nosso comercio.

Todos sabem que o seu estado de saúde não o permite trabalhar, resultando daí as dificuldades financeiras que se encontra a sua [ilegível] família para atender às necessidades da casa e do tratamento de seu querido doente.

Diante desta situação algumas generosas senhoritas resolveram promover um festival a favor de Henrique Maia, o velho artista que as ensinara pisar no palco das festas familiares. [...]

O beneficio está marcado para quinta-feira próxima no “Gloria” gentilmente cedido pelo sr. José Macedo. [...]⁸⁵

O “velho artista” português que, por 18 anos, desde seu estabelecimento em Sobral em 1913, ensaiou e levou aos palcos do São João e dos Democratas inúmeras peças, tendo este último sido inaugurado sob sua orientação, chega ao final de sua vida debilitado por problemas de saúde e com dificuldades financeiras. Assim, a exemplo do que ele mesmo já havia realizado diversas vezes, se organiza uma representação teatral com fins filantrópicos. Só que desta feita, ao contrário do que já havia experienciado enquanto ator, a posição de beneficiado da noite, não lhe permitiu além de gozar dos frutos financeiros da apresentação, escolher o programa a ser encenado e estar sobre o palco para receber os aplausos e homenagens da plateia, como quando na noite do dia 25 de junho de 1901, em benefício do “distinto actor Snr. Henrique Maia” foi levado ao palco do São João, onde

⁸⁴ O *Cine Teatro Gloria* foi inaugurado em 15 fevereiro de 1928, com a apresentação da turnê do artista mirim *Pequeno Edson*. Posteriormente, o estabelecimento é denominado *Cine-Teatro Rangel*, funcionando até a década de 1980 à Rua Cel. José Saboia, quando um incêndio destrói parte de sua estrutura, interrompendo suas atividades permanentemente.

⁸⁵ *A Ordem*, 5 de dezembro de 1931.

encenou-se o drama *Os Dois Sargentos* junto com o dueto *Os Perus* e o monólogo *O Ponto* recitado pelo beneficiado e “que muito agradou o publico”.⁸⁶ Agora, eram aqueles que ele havia, com sua atuação na vida teatral da cidade, ensinado a “pisar no palco”, que o representariam no tablado, onde esteve tantas vezes fazendo rir, chorar e se emocionar os sobralenses.

Desconhecido pela historiografia do teatro cearense, Henrique Maia não figura nem mesmo entre as genealogias e obras que apresentam a biografia dos vultos sobralenses, desconsiderando sua importância para a vida teatral da cidade nas primeiras décadas do século XX. Assim, embora ele tenha se consolidado enquanto profissional no comércio local, chegando a atuar também como auxiliar de redação do jornal *A Ordem* em 1930, onde se noticia o nascimento de sua filha em abril de 1928, fruto do casamento com a sobralense Francisca Hardy Maia, sua figura é ignorada pela história da cidade. Tal silêncio pode ser creditado à sua condição de não nascido na cidade, bem como sua atuação junto às práticas teatrais, ocupação sem grande relevo na perspectiva dos idealistas de tais obras.

É também sob a orientação de Henrique Maia que é fundado, no ano de 1927, o *Grêmio Scenico Sobralense*, o derradeiro dos grupos de amadores surgidos dentro do período pesquisado e que marca o fim do recorte temporal deste trabalho. Sua criação está ligada ao projeto de criação do *Parque da Independência*, plano noticiado com ênfase pelos jornais em atividade na segunda década do século XX. Entre estes, merecem destaque pela atenção dada ao tema, o jornal *A Imprensa*, órgão do Partido Democrata Sobralense, folha semanal fundada em 1927 e dirigida por José Passos Filho, e o hebdomadário *A Ordem*, periódico do Partido Conservador Sobralense, nesse período estando sob a direção de Craveiro Filho.

As primeiras referências ao projeto de construção de uma “vasta avenida com passeios para o publico, automoveis, excellente <raink>, botequim, bar, etc.” se iniciam ainda no ano de 1926, tendo seu ponto de início dado com a cerimonia de plantio da primeira árvore do Parque, no primeiro dia do ano seguinte.⁸⁷ Este “promissor empreendimento” foi encampado pelo comerciante José Piragibe Mendes, proprietário do escritório de representação comercial Piragibe Mendes, representante das principais fabricas e estabelecimentos das “praças” do próprio Ceará, do Pará, Alagoas, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul (MARTINS, 1989, p. 248).

⁸⁶ *A Cidade*, 26 de junho de 1901.

⁸⁷ *A Imprensa*, 6 de outubro de 1926.

Após seu lançamento a proposta do *Parque da Independência* é robustecida pelo projeto de criação da *Avenida Brazil*, proposição do bispo diocesano Dom José Tupinambá da Frota, que pretende “prolongar o Parque, com uma grande alamêda até a Bethania, que ficará ligado ao mesmo, por uma grande ponte na lagôa da Fazenda.”⁸⁸

A proposta compreendia desta forma, a construção de uma grande avenida, “a nossa futura Rio Branco”, partindo da Praça São Francisco, no centro da cidade até a Betânia, área onde se situava o Seminário Diocesano, hoje funcionando como a reitoria da Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA. Nela deveria ser construído um parque arborizado e com diversos espaços de sociabilidades, como botequins, coreto e “raink” de patinação.⁸⁹ Todavia, obviamente os custos de tal projeto iam além das possibilidades de Piragibe. Nesse sentido um grupo de cavalheiros organizou um “grande comitê patrocinador” reunindo “várias figuras de destaque social” sobralense, repetindo o que vimos ocorrer por ocasião do projeto de ereção do Theatro São João.

Não sendo possível angariar os recursos necessários somente através da subscrição da Comissão, a diretoria do Parque resolve “angariar meios de forma mais suave – divertindo o povo sadiamente”. É dentro desta proposta de diversões sadias e de arejamento de espíritos para viabilizar a empreitada do Parque da Independência, que surge o *Grêmio Scenico Sobralense*, embasado na ideia de que “ao mesmo tempo que o sobralense areja o espirito, fortifica-o para luctas futuras, vae contribuindo” para a concretização desta empreitada.

Nas palavras de Pimentel Gomes, uns dos membros da diretoria do Parque, e líder do movimento, assim se deu a formação do grupo de “devotados amadores”:

Pondo em pratica o programma - nós tudo fazemos para a realização de nossos programmas, vamos fazendo uma serie de festinhas. Apoiados num grupo de rapazes cheios de bôa vontade, damos, semanalmente, partidas de futeból, que, embora fracamente, contribuem para o restabelecimento das finanças do <parque>. E como idéa pucha idéa terminámos criando um <Grupo Scenico Sobralense> reunindo e coordenando o esforço, a intelligencia e o espirito artistico de um grupo de devotados amadores.

Poucos criam na realização desta idéa... E bem facil foi. Hoje, quando escrevo estas linhas, cartazes do proximo espectaculo enchem as ruas, os scenarios, alguns quasi luxuosos, estão promptos e os ensaios adiantadissimos.

As peças, creio, agradarão uma platéa já exigente como a nossa. Uma dellas, <1023>, é de autoria do grande escriptor portuguez Julio Dantas e a outra, <Carnaval de 1927 em Sobral>, é uma interessante revista do conhecido poeta Craveiro Filho que provocará bôa dose de gargalhadas Animada, viva, scintillante de espírito, recheiada de lidos trechos de musica, descrevendo as aventuras de um

⁸⁸ *A Imprensa*, 26 de janeiro de 1927.

⁸⁹ *A Ordem*, 21 de outubro de 1926.

coronel de Ipueiras que por aqui passou os dias desta festa pagã, será, não ha duvidar, excellentemente recebida pelo nosso publico. Depois deste virá outro espetaculo, mais outro, em fim dezenas... como disse Raymundo Corrêa.⁹⁰

Diferente dos outros grupos cênicos vistos até este momento, onde não era possível aferir com clareza as motivações que estavam em questão quando, em diferentes momentos e gerações, a mocidade da cidade se lançava na experiência, quase sempre breve, de se aventurar nas ribaltas das casas de espetáculos desta cidade do interior cearense, no *Grêmio Scenico* este motivo estava bastante evidente, o projeto de construção do Parque da Independência. Muito embora o teatro continuasse a operar como signo de erudição e civilização dentro das representações de uma cultura letrada da qual emergiam estes jovens, o ensejo que uniu naquela noite sobre o tablado da casa de espetáculos erguida outrora pela Sociedade União Sobralense, era a ligação daqueles sobralenses com a diretoria responsável pelo citado projeto.

A estreia do *Grêmio Scenico Sobralense* acontece no dia 02 de abril de 1927, procurando levar à ribalta uma farsa de autoria de um dos dramaturgos de referência para a arte dramática à época, o português Júlio Dantas, juntamente com as cores da terra representada pela revista local escrita pelo jornalista Craveiro Filho, em “dois actos e 10 numeros de musica”. Tomaram parte na apresentação do citado programa um número significativo de amadores. A farsa contou com Manoel Francisco das Chagas e Odon Porto nos personagens principais, do carteiro e cauteleiro respectivamente, tendo este último amador também produzido os cenários necessários para encenação daquela noite. Junto a estes, encenando a peça de abertura estavam também F. Soares no papel de burguês, L. Solon no personagem de guarda e J. Craveiro como garoto.

Já no desempenho da Revista, certamente o grande chamariz do programa, fizeram parte, novamente Odon Porto, no papel principal de *Coronel Manezim*, F. Soares como *Cabo*, L. Solon interpretando o *Carnaval*, R. Nogueira como a personagem denominada *Typos populares*, Tancredo Alcântara, L. Solon e F. Moura fizeram os *Marujos*, J. Sabino subiu ao palco como *Nastacio*, J. Craveiro como *Bebé*, L. Gonzaga como *Andrè*, J. Sabino foi o *Mata mosquito*, e Paulinha Pessoa representou o *Parque da Independencia*, beneficiado da noite e motivador do surgimento do grupo de amadores, transmutado em personagem da revista criada por Craveiro Filho. Pessoa volta à cena novamente como *Tango Argentino*, tendo Tancredo Alcântara, representando também um gênero musical, o

⁹⁰ A *Ordem*, 24 de março de 1927.

Charleston. Ubaldo Solon interpretou *Mariquinha* e por fim Sabino, Craveiro e Moura interpretaram o *Carnaval da Roça*, onde a alusão à roça parece denotar a relação com as comédias de Martins Pena.

O repertório, composto de uma farsa de origem portuguesa e uma revista, mostra a tentativa dos amadores do *Grêmio* de estar em sintonia com o que se encenava no restante do país, e que chegava à cidade tanto nos programas ofertados pelas companhias comerciais que aportavam na cidade, bem como nos livros sobre a dramaturgia da época disponíveis no comércio local. Nesse sentido, a escolha do drama “1023” de autoria do dramaturgo lusitano Júlio Dantas, mais uma vez mostra a influência da dramaturgia portuguesa, pois, muito embora o drama não seja a produção mais conceituada do autor de *Severa* e *A ceia dos Cardeais*, Dantas era nas primeiras décadas do século XX um dos intelectuais de língua lusitana mais conhecidos e com mais prestígio.

Completando a noite, estava a encenação da revista local em dois atos denominada *O Carnaval de 1927*, escrita especialmente para aquela ocasião. A proposta de Craveiro era, se apropriando das características deste gênero cênico de teatro musicado, “por em revista” os recentes acontecimentos da festa momina na cidade de Sobral, tudo ornado com canto e dança.

Sobre o enredo da produção local, representado durante a estreia dos amadores do *Grêmio Recreativo Sobralense*, o jornal *A Ordem*, do qual Craveiro Filho era diretor, publica uma interessante matéria sobre o grupo, “inteiramente constituído de amadores que ainda não possuem a pratica indispensavel do palco, mas, justiça é dizer, muitos delles se revelaram uma promessa brilhante para o futuro”.

Assim, sobre “sua estreia no São João”, o texto datado da edição do dia 7 de abril de 1927, traz o seguinte relato sobre *O Carnaval de 1927*, “peça de sensação” que segundo o cronista “agradou plenamente a nossa platéa, que riu a valer do começo ao fim e sobre ella manifestou-se fazendo francos elogios”. A crônica resume o enredo da peça:

Coronel Manezim, um dos muitos coroneis do interior, commerciante, mal ageitado de corpo, farofeiro, contado de potocas, vem a Sobral comprar sortimento para seu negocio. Ao regressar perde o trem. Desolado está a maldizer a sorte quando encontra inesperadamente um cabo de policia do seu conhecimento, que o consola e anima para assistir as festas carnavalescas de Sobral. O coronel anima-se e toma parte activa nas festas, esquecendo completamente os seus negocios e a sua propria familia. Nas festas de carnaval dão-se interessantes peripecias com o coronel. Mariquinhas, sua mulher, cançada de esperar pelo regresso do marido resolve vir tambem a Sobral saber o que aconteceu com o seu Manezim Chegando sem ser esperada encontra o seu querido esposo em plena festa, tendo a seu lado uma companheira que lhe proporciona horas de agradável prazer. Foi justamente nesse delicioso passatempo que d. Mariquinhas encontrou o coronel Manezim.

Deu-se então uma scena de ciumes pavoroso da qual Manezim sahi incolome devido a intervenção pacifica do Cabo de policia. Finalmente d. Mariquinhas faz as pazes com seu marido e entra tambem na festa...

A revista de Craveiro não era a primeira peça do gênero produzida entre os amadores sobralenses, já que em agosto de 1924 a plateia da cidade assistiu *Sobral no Choro*, revista de autoria do maestro Mozart Donizetti. Contudo, a peça é bastante significativa, pois enquanto estreia do *Grêmio Scenico* aponta a presença na vida teatral da cidade, uma dramaturgia que, mais que escrita por um autor local e encenada por seus conterrâneos, o que já vimos com as obras de Domingos Olímpio e João Joaquim Mendes da Rocha, tem como característica o fato de ter um enredo ambientado na cidade, tendo como tema sua cultura, seus modos e assuntos.

Muito embora o cronista do jornal *A Ordem* vislumbre alguns dos amadores como uma “promessa brilhante para o futuro”, o *Grêmio Scenico Sobralense*, enquanto grupo não teve um horizonte de existência muito longo. Na verdade, seguindo a tônica de seus antecessores, o grupo aparenta ter tido uma existência curta, haja vista que após sua estreia, só conseguimos encontrar referência a mais duas encenações, com a representação das comédias *Quiproco de saias*, ainda no mês de abril, e *Mulher Homem* e *Casamento por telefone* em maio do mesmo ano.

Embora efêmeras, entre os anos recortados pela pesquisa, podemos vislumbrar através dos periódicos locais, a formação de pelos menos três grupos dedicados às artes dramáticas em Sobral, o já citado *Club Melpômene* (1875), o *Recreio Dramático* (1899) e o *Grêmio Scenico Sobralense* (1927). Além de diversas “cenas” levadas ao tablado, por amadores locais, sem que para isso haja a constituição de um grupo, como a propósito acontece na inauguração das três casas de espetáculos, o *Apollo Sobralense* em 1867, o *São João* em 1880 e o *Theatrinho dos Democratas* em 1913.

Perpassando as diversas cenas da vida teatral da cidade, e as encenações enredadas entre os palcos das três casas de espetáculos sobralenses ao longo de seis décadas, nos foi possível perceber dois aspectos que marcam esse momento da história das práticas cênicas em Sobral, até então negligenciados na história da cidade e na historiografia do teatro cearense.

O primeiro deles diz respeito à presença de artistas portugueses, que radicados em Sobral, tiveram relevante participação para a constituição e continuidade do fazer teatral entre a população da cidade. Inicialmente com Joaquim Frederico Kiappe da Costa Rubim, professor de português que teria semeado entre alguns de seus alunos, durante os primeiros

anos da década de 1860, o apreço pelas atividades cênicas amadoras, como um exercício juvenil. Desta influência resultando a iniciativa de adaptação de uma residência à antiga Rua da Gangorra, nas imediações do primitivo núcleo habitacional de onde se origina a cidade, para dar lugar ao *Theatro Apollo Sobralense*, espaço de certo modo mítico para a história cultural da cidade,

Depois disto, temos Henrique Maia, ator lusitano que após passar em turnê com companhias brasileiras em duas ocasiões, nos anos de 1901 e 1911, se estabelece na cidade exercendo profissionalmente a ocupação de comerciante, entretanto atuando entre 1913 e 1931, ano de seu falecimento, na organização de grupos de amadores e de diversos espetáculos, e como ator, ensaiador e ponto.

Assim, embora as fontes não nos permitam ver a presença de companhias europeias na cidade, pelo menos não da forma tão proeminente como se perpetuou na memória coletiva sobralense, a presença destes luso-brasileiros, estimulando de formas diferentes e em momentos distintos as atividades teatrais em Sobral, denota que a influência das práticas cênicas do velho continente na cidade se deu por outros caminhos. Caminhos mais próximos da coxia, dos bastidores e da formação dos amadores que pisaram na ribalta das casas de espetáculos locais, mesmo que somente por uma única noite, em alguns casos, do que pela presença de turnês oriundas de “grandes centros urbanos” aportando em terras sobralenses (MONT’ALVERNE, 2015, p. 81).

Outro fator de destaque, neste levantamento entre os elencos que povoaram a cena das noites de espetáculos de Sobral na transição entre os séculos XIX e XX, é a acentuada presença e importância de músicos, mais especificamente de maestros, na vida teatral da cidade, integrando os elencos de moços admiradores da arte dramática. A relação entre teatro e música é facilmente justificada diante das características da dramaturgia da época, na qual a música, mais que ornamento ou ambientação sonora, era parte essencial das encenações em diversos gêneros, tendo seu ápice com a ascensão do teatro cômico musicado, com as cançonetas, operetas e revistas no início do século XX. Todavia, essa constante inserção de musicista nas atividades teatrais sobralenses, não somente cuidando das funções musicais das encenações, mas exercendo papéis nas peças, esteve incógnita nos trabalhos de pesquisa tanto sobre o teatro como sobre a música na cidade.

De tal modo, a tradição das famílias de músicos de Sobral se encontra irmanada à história da arte dramática da cidade, a partir da família do maestro Galdino José Gondim. Natural da cidade de Canindé, Gondim chega a Sobral em 1848 para ministrar aulas de música erudita na cidade e organizar uma orquestra a convite do major Ângelo José Ribeiro

Duarte, todavia sua descendência participará diretamente das atividades teatrais na cidade. Seu filho, Zacarias Tomas da Costa Gondim, também maestro e responsável pela banda da cidade após seu pai, foi membro da diretoria do *Club Melpômene* e da *Sociedade União Sobralense*, nesta exercendo também a função de secretário. Outro dos filhos do professor Galdino Gondim, o também regente Raimundo Donizetti, por diversas ocasiões conduziu as orquestras partícipes nas encenações, acompanhando tanto as companhias da cidade como as que por aqui passaram.

Os filhos do maestro Raimundo Donizetti irão participar ativamente das atividades teatrais em Sobral entre o final do século XIX e começo do seguinte. Seu filho, maestro João Donizetti, assim como o pai, aparece regendo a parte musical por ocasião de algumas encenações. Mario Donizetti, a exemplo do tio Zacarias Gondim, fez parte dos amadores da *Sociedade Recreio Dramático*, onde seus irmãos Raimundo Donizetti Filho e Mozart Donizetti também participam, este último fazendo uma aparição ainda criança em uma encenação do grupo em março de 1900. O maestro Mozart, além de reger durante as encenações, empresariou a Trupe da atriz Martha Govidem, em sua passagem por Sobral no ano de 1924, ocasião em que escreve a revista *Sobral em Choro*, encenada naquele mesmo ano por amadores locais.⁹¹ Ainda no *Recreio Dramático*, esteve Galdino Gondim Lins, outro dos netos do maestro Gondim, participando das encenações do grupo ao lado dos primos, exercendo juntamente a função de secretário daquela sociedade artística.

Como vimos, também as mulheres da família se aproximaram das atividades do palco, já que Elisabeth Donizetti, filha de Raimundo Donizetti, compõe o elenco de algumas encenações dadas por senhoritas da cidade. Inclusive, sendo sua tia a já citada Isabel Ônfale Gondim, conhecida como Dona Bila Gondim, como organizadora destas dramatizações.

Assim, a apresentação de tais artistas e suas ações nos permite ensaiar uma história das artes dramáticas na cidade de Sobral, enquanto elemento essencial à existência de vida teatral, povoando o palco de sua história com atores, atrizes, músicos, ensaiadores, etc., que com seus corpos, vozes e atos perpetraram uma relevante cena deste enredo.

⁹¹ Segundo a professora Lucila Basile, em seu trabalho sobre a “música ligeira” e práticas musicais no Ceará entre os anos de 1900-1930, “Três dos irmãos Gondim mudaram-se para Manaus, João, Francisco e Mozart. João abriu uma editora, a primeira naquela cidade. Francisco foi pianista do cinema mudo e Mozart compunha para o teatro de revistas” (BASILE, 2015, p. 364).

3.3 “OS ARTISTAS QUE EM TÃO BOA HORA NOS VISITAM”: ROTAS TEATRAIS E A CIRCULAÇÃO DE COMPANHIAS VISITANTES EM SOBRAL.

O tema da circulação de companhias de diversas partes do mundo pelo Brasil, assim como sua influência sobre a formação e o desenvolvimento da arte teatral nacional é ponto comum dentro da historiografia sobre o teatro brasileiro. Nesse sentido, o pesquisador do teatro nacional, João Roberto Faria, traz um dado de grande relevância, ao ponderar sobre a incursão de companhias de menor vulto, que reunindo artistas internacionais vinham “fazer a América”, apresentando-se em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires e Montevideú, aproveitando, muitas vezes, o ensejo da passagem para se apresentar em outras cidades de menor porte ou menor tradição enquanto plateia teatral.

Segundo o pesquisador, a circulação destes grupos, impulsionados pelo nome de alguma grande estrela da ribalta, e reunindo um grupo artístico em torno de si, durante estas turnês, se dava exatamente no período de intervalo entre as grandes temporadas europeias, realizadas entre os meses de setembro ou outubro até maio. Assim, nos meses de verão, enquanto a burguesia abondava cidades como Paris, artistas franceses, italianos, portugueses, e espanhóis, circulavam nos palcos do continente americano, alguns deles inclusive radicando-se nestes países.

No caso do Brasil, a historiografia aponta que a chegada de companhias dramáticas estrangeiras acabava motivando um movimento paralelo dos artistas, devido a impossibilidade de concorrer com os grupos que vinham do exterior para ocupar os principais teatros de centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Pará e Porto Alegre, estas últimas, respectivamente os pontos mais a norte e a sul destas turnês. Assim, como estratégia de manutenção financeira, tais companhias “programavam-se para representar em cidades brasileiras do Norte e Nordeste ou do Sul, nos meses de maio a setembro. As mais pobres sem recursos, mambembavam pelas cidades do interior” (FARIA, 2001, p. 183).

Diversas províncias já haviam desencadeado os processos de edificação de seus espaços teatrais, provenientes de ações do poder público, ligados a uma companhia dramática ou a um empresário, com arquitetura de diversas influências, sobretudo lusitana, lisabeta e italiana. Portanto, desde a primeira metade do século XIX já haviam despontado na cena brasileira, prestando a circulação e a prática da arte dramática no país, alguns espaços cênicos de destaque, como: o *Teatro Arthur Azevedo* (1816) em São Luís no Maranhão, o *Teatro Apolo* (1842) e *Teatro de Santa Isabel* (1850) no Recife, o *Teatro São*

Pedro (1858) em Porto Alegre no Rio Grande do Sul, *Teatro Adolpho Mello* (1864), na cidade de São José em Santa Catarina, o *Teatro São João* (1876) na cidade de Lapa no Paraná, o *Teatro da Paz* (1878) em Belém no Pará, *Teatro Treze de Maio* (1890) em Santa Maria Rio Grande Sul, o *Teatro Amazonas* (1896) em Manaus no Amazonas, *Teatro Municipal de Pirenópolis* (1901) em Goiânia, *Teatro Alberto Maranhão* (1904) em Natal, *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (1909) e o *Teatro Municipal de São Paulo* (1911), para citar apenas alguns dos mais significativos exemplos.

Embora existissem diversos theatros surgidos em diferentes pontos do país, com amplo destaque às capitais, o repertório encenado era quase sempre o mesmo, inspirado sobretudo pelos grupos que se apresentavam no Rio de Janeiro, principal destino das grandes companhias comerciais. Assim, para Faria o repertório cênico representado nos palcos do país era quase o mesmo, tanto em Porto Alegre quanto no Recife, porquanto “essas cidades reproduziam o que se passava na corte: a alternância de peças do velho e do novo repertório, tudo dependendo dos interesses dos empresários ou das tendências do ensaiador.” (FARIA, 2001, p. 127)

De tal modo, pensando a incidência, direta e indireta, das influências desencadeadas pela circulação destes grupos viajantes que percorreram o território cênico de todo o país, nos questionamos: que tipo de circulação cênica foi experienciada em Sobral desde a construção de sua primeira casa de espetáculos, o *Theatro Apollo Sobralense* até o momento de encenação da revista sobre o carnaval de 1927 pelo *Grêmio Scenico Sobralense*? Como já citado, seria pelo menos reducionista ignorar a importância para a composição da vida teatral sobralense, das companhias dramáticas que feito mambembes circulavam por diversos estados e cidades, e que passando por Sobral apresentavam seus repertórios, ampliando as perspectivas cênicas e o repertório dos amadores locais, com quem muitas vezes encenavam, e atualizando os *habitués* sobralenses com o que se passava na cena dos “centros adiantados” do restante do país.

No editorial do jornal sobralense *A Lucta* do dia 4 de maio de 1921 Justus tece uma crônica relativa à apresentação da Companhia Nacional do ator Eduardo Nunes, destacando os “artistas que em tão boa hora nos visitam”. Assim, desde os primeiros movimentos da vida teatral da cidade, a presença destas companhias visitantes foi basilar na formação e continuidade das práticas teatrais de Sobral, e conseqüentemente na constituição e manutenção das três casas de espetáculos surgidas, mesmo no momento em que o avanço da indústria cinematográfica ganhava lastro nas primeiras décadas do século XX. É verossímil inferir que a manutenção do prédio do Theatro São João até o momento de

seu tombamento em 1983, é justificada não somente pelo bairrismo e apreço por um passado glorioso do qual o teatro seria um monumento, mas, sobretudo, pela atividade dos artistas que ali pisaram, e nesse sentido, as companhias e trupes de outras cidades, estados e países que nele estiveram são parte essencial deste processo.

Por meio destas trupes, pode-se perceber a configuração de uma rota de circulação teatral diferente daquela privilegiada pela historiografia do teatro brasileiro e cearense, apresentando, portanto, novas nuances e abrindo espaço para reflexão sobre outras formas de fazer e pensar a história do teatro no país.

Nesse sentido, as recentes pesquisas sobre o teatro e sua inserção sociocultural, têm posto em questão os problemas relativos ao movimento dos grupos cênicos, que percorrendo diferentes territórios punham em circulação muito mais que seus repertórios dramáticos. Portanto, entendendo que o “teatro circulou sempre” e buscando estudar justamente as formas desta circulação, um grupo de pesquisadores brasileiros, entre eles composto por Ângela de Castro Reis, Maria Helena Werneck e Fernando Antônio Mencarelli, participaram de um projeto de pesquisa para pensar as rotas de teatro construídas entre Portugal e Brasil (WERNECK, REIS, 2012). Para isto, o projeto traçou diálogos com o programa Histórias Globais de Teatro, capitaneado pelo estudioso de teatro e diretor do Instituto de Estudos de Teatro na Universidade de Munique, o neozelandês Christopher Balme, um dos precursores dos estudos em torno das histórias globais do teatro e a relação entre esfera pública e redes teatrais transnacionais, sobretudo entre centros metropolitanos e as colônias.

Para Balme, tais rotas podem ser entendidas como “redes teatrais”, que permitiram conectar, ou mesmo fortalecer os laços entre diferentes pontos territoriais. Assim, embora se paute em uma escala internacional, a problematização destes pesquisadores em torno da configuração de rotas teatrais, é de suma relevância para nossa discussão em torno dos grupos que chegavam aos palcos sobralenses, após realizarem apresentações em outras cidades do estado, ou mesmo em estados vizinhos.

Acreditamos poder, a partir desta perspectiva, questionar a prevalência de um “modelo unidirecional” no que tange a estes encontros. Entendendo que a presença de grupos advindos de outras paragens e cenários culturais distintos, possa permitir uma história do teatro cearense que se desenvolva em paralelo aos palcos e ações da capital do estado, e não subsidiada ou dependente desta, de modo que a produção de Fortaleza sirva como único parâmetro para mensurar a vida teatral das demais cidades cearenses.

Rastreando os grupos que chegaram à ribalta das três casas de espetáculos de Sobral, ao decorrer de quase sessenta anos, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, seus itinerários, locais de origem, centros de onde vinham e para onde seguiam ao deixar Sobral, não buscamos questionar a existência de um fluxo de circulação teatral através do qual diversos grupos vindos de outras cidades, estados e companhias estrangeiras, aportaram em Fortaleza para se apresentarem ao público da capital do estado, questão já firmada pela historiografia do teatro cearense. Todavia, indicar a existência de outros caminhos, outras rotas teatrais, não contadas por esta historiografia, mas que compõe uma importante cena da história das artes dramáticas do estado e do país, posto que indique uma produção de conhecimento sobre as expressões teatrais menos centradas nas capitais brasileiras, possibilita o acesso a “uma vasta memória de práticas e representações teatrais que ficaram de fora das histórias do teatro (...) sujeitas a princípios de seleção positivas e valorativos” (BRILHANTE, 2012, p. 12).

Tal rota, na qual Sobral aparece como um dos pontos de parada destas trupes mambembes, se estabelece por dois caminhos complementares. O primeiro destes caminhos se dá através do mar, aonde de barco os grupos chegavam às cidades portuárias dos estados do Pará, Maranhão, Piauí e Ceará. Após concluírem suas temporadas pelos centros urbanos litorâneos, alguns grupos ampliavam sua área de atuação, aproveitando-se dos ramais dos trens para explorar uma rede de cidades cortadas pelas estradas de ferro, onde se pudessem encontrar casas de espetáculos, teatrinhos, cineteatros, ou quando muito adaptando um espaço favorável para a realização de encenações, números musicais e de dança.

Como vimos, foi a partir da influência de uma destas companhias, que surge a primeira agremiação cênica de amadores na cidade de Sobral, o famigerado *Club Melpômene*. O grupo dramático dirigido por Antonio Joaquim de Siqueira Braga é a primeira companhia que visita Sobral a que temos notícia, quando no ano de 1875, segundo registros, o artista Braga e sua trupe teriam subido de canoa o rio Acaraú, indo da cidade de Granja até Santana do Acaraú, posteriormente seguindo por terra de Sobral até Icó no sul do estado.

Após a temporada dada pelo artista oriundo de Fortaleza no Theatro Apollo, podemos encontrar por meio de pesquisas hemerográficas, registros de quase duas dezenas de outros grupos dramáticos passando por Sobral, indo desde companhias com até dez componentes em seus elencos, incluindo inclusive cenógrafos, maquinistas e outros técnicos, até duplas de artistas que contavam necessariamente com o auxílio dos amadores locais, para então levar à cena o repertório que anunciavam nos jornais da cidade.

Tendo em vista nossa opção de trabalhar com as comédias ligeiras e melodramas, não levaremos em conta outras classes de artistas visitantes que também povoaram a ribalta dos espaços cênicos sobralenses, oferecendo espetáculos de prestidigitação e fantasmagoria, números circenses, ilusionismo, etc. Estes foram, por exemplo, os casos do equilibrista português Manoel Coelho de Oliveira e do mágico Mr. Bobrie que estiveram no São João no período posterior ao seu surgimento. Certamente a circulação desta categoria de artista fosse facilitada pelo fato de viajar quase sempre sozinhos ou com ajuda de um auxiliar em detrimento das companhias teatrais com elencos quase sempre entre cinco a dez membros, além da ausência de necessidade de equacionar os dividendos provenientes de cada apresentação, dando uma margem de arrecadamento bem maior aos seus artífices.

Nesse sentido, é somente um ano após a inauguração do teatro erguido pela União Sobralense no mês de setembro de 1881, que nos foi possível encontrarmos a realização de uma temporada de apresentações ofertada por uma companhia cênica de fora da cidade, composta pelo artista português Rodrigues Sampaio e sua esposa Rosa da Silva que durante dois meses apresentaram-se ao público sobralense. São eles que, com a ajuda de alguns amadores sobralenses, irão realizar no Theatro São João uma *récita* especial em comemoração a visita do General Tibúrcio, um dos combatentes da Guerra do Paraguai, à cidade no dia 23 de setembro daquele ano. No programa constava a reapresentação do drama *A Morgadinha de Val-Flor* do escritor luso Pinheiro Chagas, encenado anteriormente no dia 18 do mesmo mês, e *O Neto dos Reis* “engraçada comedia em 2 actos, que tanto agradara na capital desta Provincia”.⁹²

Como veremos, a estratégia adotada pelos anúncios realizados pelos grupos cênicos nos jornais locais, de apontar aos leitores as cidades onde a companhia já passara e a boa receptividade destes públicos aos seus programas, como no caso da comédia encenada por Sampaio que já havia agradado o público em Fortaleza, fora amplamente utilizada dentro do nosso recorte de pesquisa. A proposta era despertar no público o desejo de, ao assistir as encenações, de alguma forma estar próximo daquilo que era consumido culturalmente em outros centros, tidos como mais adiantados. Esta prática nos possibilitou, através da imprensa sobralense, entrever alguns dos caminhos percorridos pelos grupos dramáticos em sua circulação em busca de espaços para apresentar seus repertórios, dentro e fora do estado do Ceará.

⁹² *Gazeta do Sobral*, 22 de setembro de 1881.

A partir desta menção sobre a estadia de Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva em Fortaleza, nos foi possível encontrar nos jornais da capital, algumas referências que mostram que o casal de artistas esteve naquela cidade em algumas ocasiões entre os anos de 1879 e 1883. Assim, no dia 1º outubro de 1879 o jornal *O Cearense*, noticiava a vinda ao Ceará da Companhia dirigida por Sampaio, saída diretamente do Maranhão no dia 25 de setembro, onde havia estado por 2 meses encenando 25 espetáculos no Theatro São Luiz, denominado posteriormente Arthur Azevedo.⁹³

Pelas edições do citado periódico fortalezense, podemos acompanhar as diversas encenações da companhia do artista português, que chegando à capital cearense, buscava assinaturas para realização de 12 *récitas*. Todavia, alguns dos assinantes vão ao jornal do órgão liberal em Fortaleza solicitando a ampliação do número de apresentações, sugerindo alguns textos dramáticos para as *récitas*, além da “conveniência de dar mais alguma comédia ou scena cômica.”⁹⁴ De todo modo, ao término de pouco mais de um mês se apresentando no Theatro São Luiz, a edição do dia 14 de novembro do periódico informa que o grupo resolve ir à província do Pará, após a realização de um último espetáculo no dia 16.

Embora a temporada no São Luiz cearense tenha sido mais curta do que a realizada em seu homônimo na capital do Maranhão no ano de 1879, acompanhando o jornal fortalezense nos anos seguintes percebe-se que a companhia manteve os palcos da capital cearense dentro da sua rota de circulação. De tal modo, quase um ano depois o casal Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva encena novamente no São Luiz em Fortaleza, durante “curta demora nesta cidade por ter de regressar ao Maranhão”.⁹⁵ Inclusive, para divulgar a realização do drama *O Martyr da Victoria*, o jornal *O Cearense* veicula aos seus leitores trechos “da opinião de dous órgãos da imprensa pernambucana” sobre a encenação da peça no Theatro Santa Isabel entre os meses de março e abril de 1879,⁹⁶ afirmando a mesma prática observada em Sobral.

Fugindo do plano inicial, a companhia dramática permanece dando espetáculos no São Luiz entre outubro de 1880 a março de 1881, momento em que outra companhia, dirigida pelo ator e comediógrafo natural do Pará, Lima Penante,⁹⁷ fazia a diversão da

⁹³ *O Cearense*, 01 de outubro de 1879.

⁹⁴ *O Cearense*, 08 de outubro de 1879.

⁹⁵ *O Cearense*, 23 de outubro de 1880.

⁹⁶ *O Cearense*, 27 de novembro de 1880.

⁹⁷ Apesar de ser natural do Pará e ter percorrido com apresentações muitos estados brasileiros, Lima Penante tem papel de destaque na história das artes dramáticas na Paraíba, tendo sido inaugurado em 1982 um Theatro na cidade de João Pessoa em sua homenagem. Penante em fins do século XIX, foi até a Província da Paraíba a convite de seu presidente para organizar espetáculos, sendo um dos entusiastas pela construção de theatros e

plateia do Theatro São José com o auxílio do amador Frederico Severo, encenando operetas, como *Madame Angot na Munguba*, parodia de autoria do Dr. Picanço.

É ainda por meio da secção “Noticiário” do *Cearense*, onde se reportavam notícias de jornais recebidos de outras cidades e províncias, que tomamos conhecimento tanto da realização ainda no ano de 1881 da primeira encenação da Companhia do casal Sampaio e Silva na província do Maranhão, no dia 09 abril, como da chegada deles a Sobral em setembro daquele ano, além da participação do casal na encenação levada à cena pela companhia de amadores do Theatro Camocinense em novembro.⁹⁸

Em novembro de 1883, Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva, retornam a Fortaleza, desta feita compondo uma companhia dramática vinda de Pernambuco, estrelada pelas atrizes Manuela Lucci e Helena Balsemão, cabendo ao artista português a direção das dramatizações. No mês seguinte, o casal deixa a companhia em que estavam contratados para tratar de problemas de saúde de Sampaio.⁹⁹

Ao acompanharmos os itinerários do português e sua esposa, podemos compreender o perfil geral dos grupos que irão passar pelos palcos de Sobral dentro do período estudado. De modo que, este processo de circulação e constituição de “rotas teatrais comerciais”, permite perceber a circulação, por meio destas *troupes* viajantes e seus artífices, de um repertório cultural, artístico e comercial que ligava diferentes cidades, diminuindo as distâncias entre plateias diferentes.

Assim, aproximando-nos das proposições de Christopher Balme, podemos dizer que a prática teatral e suas plateias estariam neste contexto “transculturalmente ligados pelo mútuo reconhecimento do que há de comum naquilo que fazem e assistem”. De maneira que a constituição destas rotas teria facilitado em primeira instância a mobilidade de artistas e suas produções cênicas em diversos territórios, mas também a criação de uma rede de comunicação de instituições teatrais que possibilitava o contato transcultural entre diferentes centros urbanos e localidades (BALME, 2012).

Importante destacar que Sobral, embora possa ser considerada em certa medida uma referência para a circulação de companhias dramáticas de outras províncias até a região norte do estado do Ceará pela existência de uma casa de espetáculos que, ressalvadas algumas limitações estruturais, poderia atender o desenvolvimento de atividades cênicas e

organização do movimento teatral, proporcionando o surgimento de grupos amadores. Suas encenações foram em grande medida responsáveis pela existência do Teatro Santa Roza, patrimônio histórico e cultural da cidade de João Pessoa.

⁹⁸ Jornal *O Cearense*, edições dos dias 20 de abril, 13 de setembro e 25 de novembro de 1881, respectivamente.

⁹⁹ *O Cearense*, 10 de novembro de 1883.

garantir renda a seus proponentes, a presença de companhias em circulação na cidade estava imbricada com a possibilidade de dar espetáculos também nas cidades em seu entorno. A realização destas turnês artísticas, mais que um sentido cultural ou artístico tinha fundamentalmente que alcançar finalidades comerciais, necessárias tanto à manutenção dos artistas e empresários envolvidos, dos materiais cênicos imperativos à encenação, assim como da própria circulação dos grupos e a sua divulgação na imprensa local, imprescindível ao êxito de sua estadia nas cidades. Em última instância trata-se, como afirma Maria João Brilhante, de não esquecer que o teatro é arte, e na mesma medida indústria e comércio (BRILHANTE, 2012, p. 13).

Portanto, a viagem da Companhia Braga pelas cidades que margeiam o rio Acaraú no último quartel do século XIX, assim como a ida do casal Sampaio e Rosa à cidade de Santana do Acaraú, se constituem não em exceção, mas em uma prática corriqueira entre os grupos que itineraram por esta região do Ceará. É assim que, entre fevereiro e março de 1882, os artistas paraenses Eduardo Alvares e Monteiro Sá, após levar ao público sobralense seu repertório que “tem agradado em quasi todas as capitães do Imperio do Brazil”, contando para isso com a coadjuvação dos amadores da cidade, seguem para Santana a fim de dar algumas apresentações.¹⁰⁰

Alvares, embora esteja pela primeira vez em Sobral, já conhecia o Ceará, pois em 1874 havia feito uma extensa temporada entre os meses de maio a dezembro, apresentando-se no *Theatro Guarany* em Arronches, e no *Theatro São José* na capital cearense, sendo responsável por sua inauguração no dia 02 de dezembro. É no teatrinho, localizado na atual Parangaba em Fortaleza, onde foi encenado pelo elenco de Eduardo Alvares a comédia ambientada na cidade Recife denominada *Os Maçons e o Bispo*, de autoria de Domingos Olímpio. A encenação anunciada para o dia 19 de julho de 1874, contou com a presença do advogado sobralense, sendo o autor chamado ao palco ao final da encenação, e “enthusiasticamente victoriado, sendo-lhe offerecido pelo Sr. Eduardo um lindo ramallete.”¹⁰¹ O grupo chega a Fortaleza vindo do Maranhão, e em sua temporada no Ceará tem em seu elenco o já mencionado artista Siqueira Braga, que posteriormente iria montar seu próprio grupo cênico.

Na verdade, tão importante quanto a existência de casas de espetáculos, para a passagem de diversas companhias e artistas vindos de outras províncias e cidades até Sobral, foi a constituição no final do século XIX do Porto de Camocim, no litoral oeste do estado, e

¹⁰⁰ Jornal *Gazeta do Sobral*, edições dos dias 26 de janeiro e 23 de março de 1882.

¹⁰¹ *O Cearense*, 23 de julho de 1874.

da Estrada de Ferro de Sobral, que partia desta cidade portuária e cortava a região noroeste cearense. Combinados, o porto e as estações conectaram de forma complementar, os palcos dos theatros que a região dispunha neste período, ao que era encenado nas ribaltas de centros urbanos como Fortaleza, Recife, São Luís e Belém.

A importância, em todo o século XVIII e XIX, do litoral oeste, sobretudo Acaraú e Camocim, para o desenvolvimento da região do vale do rio Acaraú é inquestionável. Contudo, a implementação da Estrada de Ferro ligando pela linha férrea Sobral ao Porto de Camocim, inaugurou um novo impulso às relações comerciais e culturais da região.¹⁰² Interessante destacar que a consolidação da Estrada de Ferro de Sobral iniciada em 1878, se dá justamente em período concomitante ao de ereção do Theatro São João, durante a seca de 1877-1879.

Todavia, a efetivação da chegada sistemática do trem à cidade se dará com a inauguração da Estação Ferroviária de Sobral que só ocorrerá no dia 31 de dezembro de 1882. Nesse sentido, é notório em nossas pesquisas, que somente na última década do século XIX, mas, sobretudo durante as primeiras décadas do século XX, que o fluxo de companhias e trupes de artistas da cena circulando em Sobral e cidades de entorno se intensifica consideravelmente. O adensamento na circulação de companhias neste momento está ligado à facilidade de acesso gerada pela ferrovia, mas também pela ampliação do número de cidades e plateias com possibilidade para receber as apresentações teatrais, permitindo um maior atrativo para que grupos viajantes se lançassem na empreitada de viajar pelo interior do Ceará.

Desta forma, podemos dizer, aproximando-nos da conceituação proposta por Balme, que o porto de Camocim e a Estrada de Ferro de Sobral foram elementos estratégicos para a consolidação de uma “esfera pública teatral” envolvendo algumas cidades da zona noroeste do estado do Ceará, tendo Sobral corroborado com a constituição desta esfera. Para o autor, a ideia de esfera pública do teatro compreende o ambiente institucional, os públicos reais e mesmo imaginários, que colocavam o teatro sob um “estatuto cultural específico”, gerando uma rede de comunicação entre diferentes instituições teatrais.

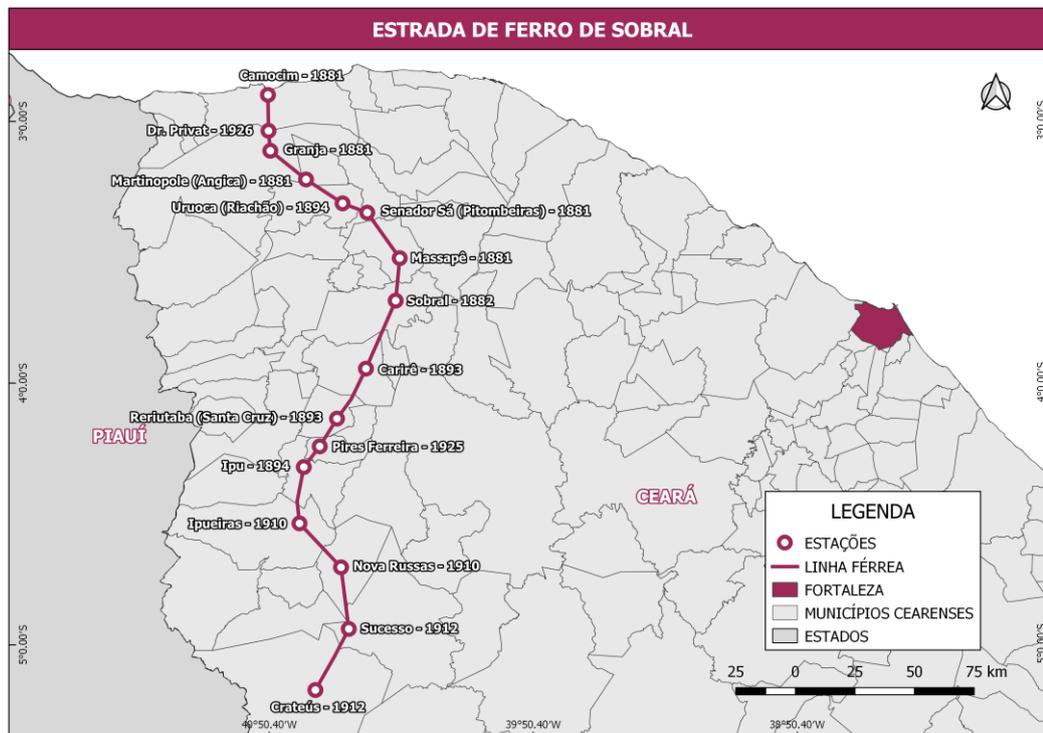
Segundo o autor:

¹⁰² Essa é uma das temáticas de maior destaque na produção historiográfica da cidade, contando com diversas produções e trabalhos acadêmicos e memorialísticos onde o tema é trabalhado. Destes podemos destacar: MONT'ALVERNE, Gloria Giovana Saboya. *A Ferrovia e a Cidade: Desafios da Modernidade em Sobral (1870-1920)* Sobral: 2015. OLIVEIRA, André F. *A Estrada de ferro de Sobral*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 1994.

A esfera pública é definida, levando-se em conta não só as críticas dos espetáculos, a publicidade gerada pela produção teatral (cartazes, programas), as matérias na imprensa, mas também pela posição ocupada pelos teatros no contexto cultural e legal. Estudar o teatro levando em conta as esferas públicas faz com que a perspectiva de visão se desloque de dentro para fora do edifício teatral (BALME, 2012, p. 209).

A importância do trem para a vida teatral de Sobral e para a definição desta “esfera pública teatral”, pode ser percebida através das fontes hemerográficas, sendo recorrente nos jornais do período, a presença de informações como, “chegou pelo trem de ontem”, “irá chegar no próximo trem”, ou “seguiu pelo trem de domingo”. Assim, é neste momento que cidades como Granja, Massapê e Ipu, todas elas ramais da estrada de ferro, passam a constituir também parte destas rotas e aparecer nos periódicos que noticiavam as turnês teatrais, extrapolando, como propõe a definição de Balme, o primado do edifício teatral, já que algumas destas cidades ainda não possuíam casas de espetáculos instituídas.

Figura 10 - Mapa da Estrada de Ferro de Sobral, com estações construídas até 1927.



Fonte: elaborado pelo autor

Nesse sentido, embora em passagens com um número de *récitas* mais reduzido, com uma média de duas a quatro representações por cidades, é ordinário observar a

integração destas outras cidades aos roteiros dos grupos cênicos que visitavam a região, perfazendo o caminho que ligava estas cidades ao porto de Camocim, ponto de conexão com as outras províncias, ou com a capital Fortaleza. Este é, por exemplo, o caso das companhias dramáticas de Candido Phebo e do ator português Henrique Maia, que posteriormente irá se fixar na cidade, e da trupe cênica dirigida pelo ator Máximo Gil que passam em Sobral no ano de 1901, para em seguida viajar até Granja.

Já o *Grupo Cômico Dramático* dirigido pelo artista Avelino Gonçalves, que segundo apresenta o jornal “vindo do sul” esteve em atividade no Theatro São João entre os meses de novembro e dezembro de 1907, deixa Sobral em janeiro do ano seguinte para ir “à Granja e Camocim dar alguns espectáculos, sendo provavel que vá também ao Ipu”,¹⁰³ cidade cuja estação fora instituída desde 1884. Foi possível localizar ainda notas na imprensa sobre a estadia da *Troupe* Avelino Gonçalves na cidade de Granja ainda em janeiro, e no mês de fevereiro em Massapê.

Assim, como visto em Sobral com o surgimento do Theatro Apollo e a fundação do Club Melpômene, a ampliação da oferta de espetáculos e eventos cênicos nas cidades cortadas pela ferrovia, impulsionou a movimentação para edificação de espaços teatrais e criação de agremiações de amadores locais para realizar encenações. Na cidade de Granja, em 1882, ano posterior à passagem do casal Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva pela cidade e da construção da Estação ferroviária em janeiro de 1881, surge a *Sociedade Dramática Granjense*, “composta de todas as pessoas mais gradas do lugar, que se propõe, segundo consta-nos a dar um espectáculo mensalmente”.¹⁰⁴

No jornal sobralense *A Cidade* encontramos ainda menções à existência na mesma cidade da *Sociedade Thalia Granjense* em 1900, organizada sob a direção do comerciante português estabelecido em Granja, Manoel Gouveia. Ocorrendo ainda, a inauguração em 29 de maio de 1904, do *Theatrinho da Sociedade Philharmonica Granjense*, mostrando o “bom gosto e capricho de uma sociedade que vive a bem das raias da materia, e francamente podemos dizer que é o melhor que temos visto em cidade”. Já a cidade do Ipu, cria sua agremiação dramática amadora em março de 1901, com o nome de *Sociedade Dramática Ipuense*.¹⁰⁵

¹⁰³ *O Rebate*, 9 de novembro de 1907.

¹⁰⁴ *Gazeta do Sobral*, 06 de abril de 1882.

¹⁰⁵ *Jornal A Cidade*, edições do dia 17 de março de 1900, 29 de maio de 1904, 9 de junho de 1904 e 9 de março de 1901, respectivamente.

Se a via férrea se configura como um importante elemento para compreender a circulação de companhias dramáticas visitantes no interior cearense, a relação marítima com os portos de Camocim e Fortaleza auxilia a tangenciar os caminhos que ligavam o Ceará às rotas de circulação de espetáculos entre diferentes províncias do “norte do Brazil”. Assim sendo, a presença de companhias oriundas do Pará, apareceu com um dado de destaque dentro da pesquisa, amplificado pela total ausência de referências a esta presença quer na historiografia local, quer na produção relativa ao teatro no Ceará.

Em 1911, chega à cidade de Sobral uma companhia sob a direção do “aplaudido actor brasileiro” Edmundo Silva. A vinda do grupo é acompanhada, durante todo o mês de julho, pelos jornais sobralenses. O jornal *O Rebate*, do dia 1º de julho informa aos seus leitores que “brevemente chegará à esta cidade, vindo do Pará, a troupe dirigida pelo festejado actor Edmundo Silva, da qual fazem parte diversos artistas de nomeada”. A nota informa ainda que os artistas chegariam na segunda semana daquele mês, já estando na cidade o maestro João Donizetti, diretor da orquestra, e o secretario da companhia, Antônio dos Santos. Sua vinda antecipada visava, segundo o periódico, organizar o teatro, “onde já foram tomados todos os camarotes e quasi todas as cadeiras para cinco recitas de assignatura”, para em seguida tomar o “trem de hoje para Camocim, onde vae tratar do transporte da Companhia”.¹⁰⁶

Além de exemplificar a interconexão entre as rotas marítimas e ferroviárias, a vinda da companhia paraense incita outras reflexões: que motivos teriam levado uma companhia dramática oriunda do Pará, tomar uma embarcação e rumar para o interior do Ceará, para ofertar uma série de apresentações a uma plateia aparentemente desconhecida? Mesmo entendendo que a estada em Sobral fazia parte da circulação por outros lugares em seu caminho e entorno, o que leva a cidade ser o ponto inicial do percurso de circulação da companhia deste “aplaudido actor brasileiro” e seu elenco?

Nesse sentido, uma das justificativas possíveis se encontra na presença do diretor da orquestra que acompanha as representações do grupo, durante a intermediação deste contato, exatamente por se tratar do sobralense João Donizetti Gondim, membro de uma linhagem de músicos que desde seu avô Galdino José Gondim, colaboraram com as atividades teatrais da cidade. O maestro João Donizetti desenvolveu carreira profissional em Manaus, onde constitui importante loja de instrumentos, além de compor músicas para teatro

¹⁰⁶ *O Rebate*, 1 de julho de 1911.

e peças dançantes,¹⁰⁷ chegando inclusive a ocupar a direção do Theatro Amazonas (MARTINS, 1989, p. 179). Todavia, antes de fixar residência na capital do Amazonas, transferiu-se para Belém, onde segundo dados da Cronologia Sobralense, contraiu matrimônio em setembro de 1911, estando, deste modo, morando no Pará quando de sua vinda à sua cidade natal junto com a referida companhia dramática (ARAUJO, 2015, p. 282).

É a companhia de Edmundo Silva que protagoniza a emblemática visita à redação do jornal *O Rebate*, sobre a qual o cronista Clovis cunha as seguintes palavras ao se dirigir ao ator: “Estendo-lhe a mão de jornalista e de irmão de sofrimentos. Dizer teatro é dizer imprensa. A sua profissão e a minha collimam o mesmo Calvario. Somos irmãos de infortunio e, -está dito tudo. Toque!”

Na ocasião, emblemática para compreender a relação entre as companhias visitantes e a imprensa local, Clovis descreve de forma pormenorizada os diversos momentos do encontro entre ele e a equipe da trupe de artistas. Edmundo Silva apresenta um a um os membros de seu grupo presentes na redação, se colocando ao público sobralense, segundo o cronista “despido dos arabescos de falsos europeus, sem as reclamações apregoadas pela trombeta da fama, [...] sem pretensões, finalmente, a celebridades artísticas”. Para finalizar, o diretor da companhia, transcrito pelo cronista, teria afirmado: “Somos um grupo de rapazes – diz o Edmundo – esforçados, que trabalhamos no teatro, com perseverança e um pouco de boa vontade. Não somos celebridades nem como tal nos apresentamos a ninguém.”¹⁰⁸

A companhia, apresentada como a “melhor de todas as que aqui tem passado”,¹⁰⁹ foi certamente uma das mais completas que aportaram à região no período recortado pela pesquisa. O grupo era composto pelos atores R. Salvaterra, José Moreira, Ernesto Begonha, Octavio Junior, Luiz Pinto além do próprio Edmundo Silva; as atrizes Julietta Vianna, estrela da trupe, Herminia Adelaide, Julia Pereira, Maria Leal, Lucinda Salvaterra e Francisca Silva. Além destes, faziam parte do corpo técnico J. Vianna, na função de ensaiador, Adelio Couto, responsável pela cenografia, Manoel Faria, contrarregra, Isidro Nunes, o ponto, Joaquim Vieira e João dos Santos, maquinistas, além dos já citados, Antonio Santos, secretario e João Donizetti, diretor de orquestra.

¹⁰⁷ Ver: <http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/557>.

¹⁰⁸ *O Rebate*, 29 julho de 1911.

¹⁰⁹ *Pátria*, 21 de julho de 1911.

Além das cinco *récitas* garantidas pelas assinaturas, o grupo realiza mais outras cinco apresentações, com repertório que ia de dramas, como *A Severa* do português Júlio Dantas, às revistas, tendo encenado *Tim tim por tim tim* de Souza Bastos, assim como *A Capital federal* e *O Dote* de Arthur Azevedo. Afora um extenso repertório de operetas, de temas sacros e mundanos, uma destas denominada *Novela em Ação* contando com música do maestro sobralense João Donizetti.

Edmundo Silva deixa Sobral em outubro de 1911, desfalcado pelo retorno ao Pará do ator e ensaiador J. Viana e sua esposa Julietta Viana, após o termino do contrato com a empresa, seguindo então para Camocim, onde estariam organizadas três apresentações para a sua companhia.¹¹⁰ Entre outubro e novembro do mesmo ano, o *Jornal do Ceará* traz notícias sobre as apresentações de Edmundo Silva e seu grupo cênico nos teatros José de Alencar e Politeama, apresentando assim o itinerário da *troupe*, que após sua saída de Camocim se direcionou à capital cearense.

Em Fortaleza, a companhia apresenta o repertório já encenado em Sobral, além de algumas novidades, como a “nova revista de costumes cearenses em dois actos e cinco quadros, intitulada *Zé Guedes*, original de Mario Doria e Dario Doria, com a música do exímio maestro” João Donizetti. Encenada no Theatro José de Alencar no dia 14 de novembro, a dramatização da revista teve como beneficiado o maestro sobralense, e tinha, segundo a nota jornalística, além do personagem-título, outros papéis com sugestivos nomes como o *Ceará Moleque* interpretado por Octavio Junior e a *mulata* desempenhado pela atriz Julia Pereira, contando ainda com uma apoteose final em que “apareceu o busto do grande romancista cearense José de Alencar.”¹¹¹

¹¹⁰ *Jornal O Rebate*, edições dos dias 26 de agosto de 1911 e 7 de outubro de 1911.

¹¹¹ *Jornal do Ceará*, 20 de novembro de 1911.

Figura 11 -. Matéria da coluna “Theatro”, contendo as fotografuras dos actores Edmundo Silva, R. Salvaterra e J. Moreira. O Rebate, 30 setembro de 1911.

2 O REBATE - Sextado 30 de Setembro de 1911

THEATRO

Estes em si são como a notícia do festival do actor EDMUNDO SILVA e como tivemos oportunidade de nos mosos leitores para hoje, uma vez que como prometimos, enviaremos com alguma frequência, sempre a principal de todos os elementos da nossa revista, para hoje, Gomes Ferreira e a redacção e o número de páginas da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.

Da 11.ª edição nos leitores desta coluna, não que se possa avaliar por si mesmo, mas a nossa revista, com o THEATRO, de Edmundo SILVA, a 11.ª edição, da sua primeira edição, que o desenvolvimento da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.

Da 11.ª edição nos leitores desta coluna, não que se possa avaliar por si mesmo, mas a nossa revista, com o THEATRO, de Edmundo SILVA, a 11.ª edição, da sua primeira edição, que o desenvolvimento da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.

Da 11.ª edição nos leitores desta coluna, não que se possa avaliar por si mesmo, mas a nossa revista, com o THEATRO, de Edmundo SILVA, a 11.ª edição, da sua primeira edição, que o desenvolvimento da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.

THEATRO

ACTOR EDMUNDO SILVA

revelado pela obra, Carlos Rocha e Souza Palma, sendo espelho de todos que, a nossa revista, por ser, da sua obra, sempre oportunamente boa.

A utilidade da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.

Da 11.ª edição nos leitores desta coluna, não que se possa avaliar por si mesmo, mas a nossa revista, com o THEATRO, de Edmundo SILVA, a 11.ª edição, da sua primeira edição, que o desenvolvimento da nossa revista, e assim o, não aqui, como antes de nós, impudicamente se o poder estabelecer e ter.



ACTOR EDMUNDO SILVA



ACTOR R. SALVATERRA



ACTOR J. MOREIRA

THEATRO

ACTOR EDMUNDO SILVA

revelado pela obra, Carlos Rocha e Souza Palma, sendo espelho de todos que, a nossa revista, por ser, da sua obra, sempre oportunamente boa.

Fonte: Hemeroteca Digital - BN Digital

Passados exatos dez anos, uma nova companhia oriunda do Pará chega a Sobral. Desta feita, era a intitulada *Troupe Nacional Eduardo Nunes* que esteve sobre a ribalta do São João entre maio e junho de 1921. Sobre sua chegada a Sobral, o periódico *A Lucta* dava conhecimento nos seguintes termos:

Pelo horário de hoje, chegará a esta cidade esta applaudida troupe, organizado de elementos do theatro paraense e que numa tournée artistica percorre actualmente o nordeste brasileiro.

Das noticias que nos dão de Parnahyba e Camocim, onde acaba de se exhibir, a referida troupe tem agradado sobremodo com o seu repertorio variado e absolutamente moral, de dramas, revistas, comedias operetas zarzuellas e burllettas. O elenco está assim organizado:

Eduardo Nunes- Actor muito applaudido e auctor consummado e muito apreciado. Murillo Lima- talentoso musicista, director da orchestra, Alvaro Ribeiro, Paulo Castro, Fernando Oliveira, Domingos Teixeira, Antonio Banderia, Orlando Baptista, secretario, Albertina Pereira, Gaby Mattos, Maria Leal, já conhecida da

nossa platea, quando aqui esteve a trupe de Edmundo Silva e outras figuras secundarias.

O sr. Orlando Baptista, secretario da trupe, que esteve hontem em a nossa redacção, mostrando-nos o vasto repertorio do sr. Eduardo Nunes, disse-nos que pretendiam levar aqui as seguintes peças:

OPERATAS- Viuva Alegre em Cascaes' delicioso arranjo da sensacional opereta deste nome, com um enredo mais attrahente e comprehensivel, a qual servirá para a estrea que será sexta-feira, caso não seja possivel preparar o teatro para amanhã. "Menina do Foot-Bal", que causou grande successo em Parnahyba, onde a pedido foi levada tres vezes.

E "Mulatinha do Cinema".

REVISTAS- "Mamãe não deixa". "O guarda noturno", "Seu Facundes", "Belem em camisa" e "Urucubaca", musica do maestro sobralense Mozart Donizette, de successo garantido.

O publico sobralense, que ha mais de dez annos não é visitado por uma companhia deste genero, aguarda anciosamente a estrea da trupe "Eduardo Nunes", que com certesa não perderá o trabalho de ter vindo cá nestes centros, onde tambem tem adeptos da arte e do bello.

Registrando a chegada da applaudida trupe, formulamos um voto pela felicidade entre nós.¹¹²

Ao contrário do elenco de Edmundo Silva, vindo diretamente da capital paraense para o interior do Ceará, o grupo de Eduardo Nunes estava segundo o citado jornal, em uma turnê artística que percorria o "nordeste brasileiro". A vinda a Sobral foi antecedida pela passagem por Parnaíba, cidade piauiense localizada na divisa com o Ceará, e por Camocim, trajeto certamente realizado de barco por tratar-se de duas cidades litorâneas. Chama atenção também, além da presença da atriz Maria Leal, que já conhecia a cidade de sua estadia junto à companhia de Edmundo Silva, a presença no repertório do grupo dramático de uma revista cuja parte musical era assinada por mais um músico da família Gondim, o maestro Mozart Donizetti.

Mozart, irmão de João Donizetti, radicou-se na cidade de Manaus, onde atuou musicalmente não apenas naquela cidade, mas na região, sendo inclusive responsável pela composição da música do hino do estado do Acre. A exemplo do irmão, Mozart Donizetti também trará à sua cidade natal uma companhia de artistas paraense, a Trupe da atriz Martha Govidem, que esteve em Sobral no ano 1924 tendo o músico como regente da orquestra e empresário. Na ocasião o maestro escreve uma revista com tema local intitulada *Sobral em Choro*, encenada naquele mesmo ano por amadores da cidade, figurando como uma das primeiras produções deste gênero dramático a ser encenada na vida teatral sobralense.

¹¹² *A Lucta*, 27 de abril de 1921.

A temporada sobralense da *Companhia Nacional de comédias, dramas e revistas*, segundo o que noticia o semanário *A Lucta* quando de sua despedida da cidade, não foi tão exitosa, sendo sua estadia em Sobral permeada de contratempos. Eduardo Nunes acaba não obtendo público a contento em suas apresentações, devido às chuvas que acometiam a cidade, além de ter seu elenco reduzido pelo adoecimento de uma das suas atrizes, acamada por um mês. Malfadada foram todas as tentativas da companhia de contratar atrizes cantoras na capital cearense, ficando apenas “em promessas, que lhe acarretam sérios prejuízos, preterindo-a nesta cidade, impossibilitada de levar a scena suas melhores peças, obrigando-a a umas casas que não correspondiam as despesas.” Por fim, a companhia partiu para Camocim, no intuito de seguir para Fortaleza onde pretendia “reformatar” seu elenco para dar três apresentações, devendo dali se direcionar para o Recife, “onde lhe offereceram um magnifico contracto.”¹¹³

Também oriunda da província do Pará era a *Troupe Nacional de dramas e revistas*, que passou por Sobral apresentando-se no palco do Theatro São João em maio de 1922. Dirigida pelo ator Rodolpho Moraes, a Companhia Nacional era composta por “bons elementos do theatro paraense”, e estava em turnê artística sendo “bastante applaudida em Maranhão, Theresina. Parnahyba e Camocim por onde já intinerou.” Em seu repertório de revistas, entre outros títulos destacava-se *O Dote* de Arthur Azevedo, além de uma revista de costumes paraense criticando “a prophylaxia rural no Pará”.¹¹⁴

Os itinerários das citadas companhias permitem esboçar a configuração de uma rota de circulação teatral, que embora se apresente sob a denominação de nacional, pelo menos tendo como base o que se veiculava nos jornais da região, conectava a *priori* a região norte do país,¹¹⁵ interligando assim, no sentido oeste a leste por vias marítimas, os estados do Pará, Maranhão, Piauí, Ceará e Pernambuco. Neste contexto, a posição desempenhada pelo Pará pode ser entendida tendo em vista o desenvolvimento artístico e cultural que o ciclo da borracha propiciou ao estado, quando a partir da segunda metade do século XIX o fluxo teatral de companhias estrangeiras e de destaque nacional, advindas da capital federal, desempenharam papel preponderante na vida teatral do lugar. Esta influência pode ser sentida, por exemplo, pela forte presença do teatro musicado, ligado às operetas e ao teatro

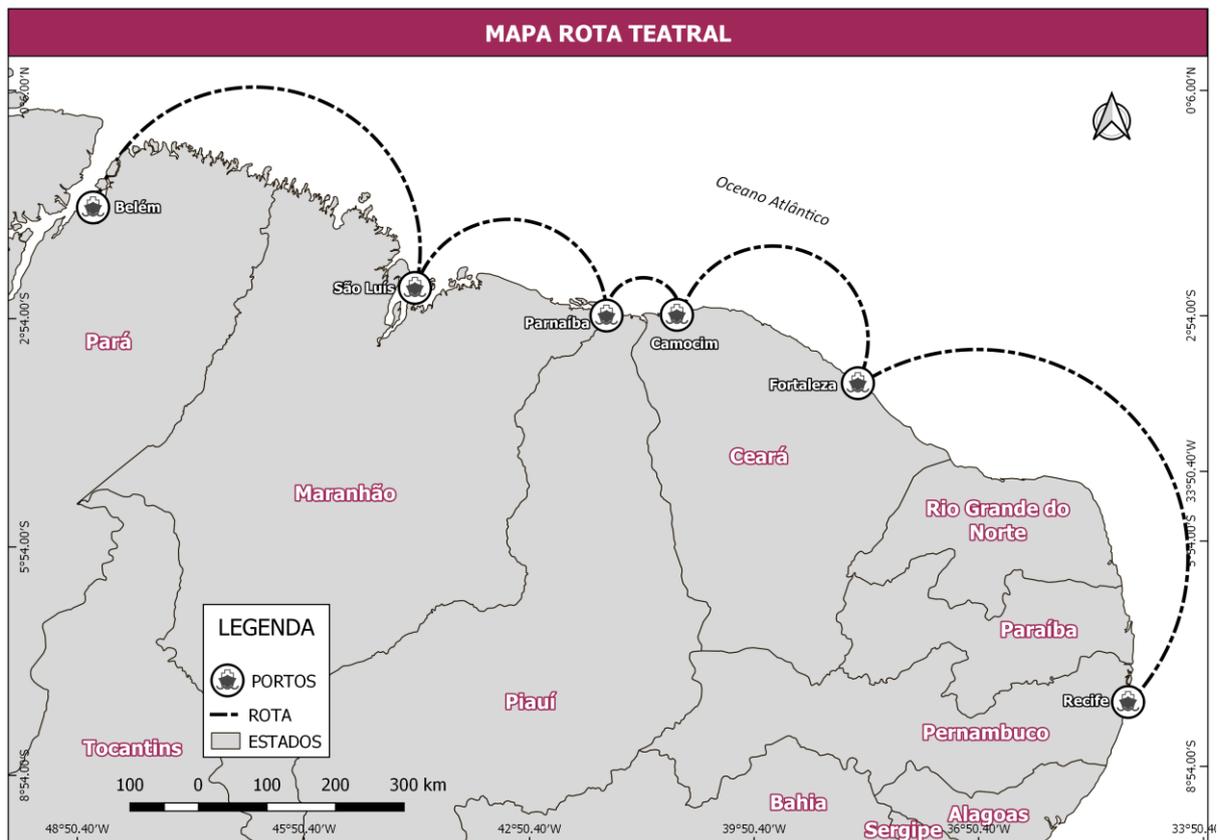
¹¹³ *A Lucta*, 18 de junho de 1921.

¹¹⁴ *A Lucta*, 6 de maio de 1922.

¹¹⁵ Cabe destacar que a conceituação referente ao termo nordeste para designar uma região específica, só se consolidará ao longo da Primeira República.

de revista, caracteristicamente associado à produção teatral carioca, entre o final do século XIX e início do XX.

Figura 12 - Mapa do litoral das regiões Norte e Nordeste, destacando Cidades Portuárias e Itinerário das Companhias.



Fonte: elaborado pelo autor

A quebra da economia da borracha na região a partir dos primeiros anos do século XX, fez com que, em virtude da impossibilidade de disputar espaço com companhias de renome, alguns grupos teatrais paraenses de menor vulto, passassem a itinerar em turnê em outras províncias, buscando plateias em formação e cidades fora do itinerário das trupes artísticas de ponta, ou mesmo, circulando em períodos preteridos por estas (SALLES, 1994).

No caso de Sobral, esta rota encetada na capital paraense pode ser percebida em dois movimentos, um de causa outro de efeito. O primeiro deles se relaciona à presença de músicos sobralenses, os irmãos Donizetti, membros de uma família com tradição junto às atividades artísticas cênicas, atuando no campo musical na região norte do país, influenciando a vinda de algumas destas companhias à cidade de Sobral. E a outra,

entendida como resultante da passagem destas companhias e da apresentação de seus repertórios ao público sobralense, que é a disseminação das revistas na vida teatral da cidade.

Assim, as encenações de revistas de grande sucesso à época como *Tim tim por tim tim* de autoria do mestre da revista portuguesa Sousa Bastos, e as revistas de Arthur Azevedo considerado um dos maiores revistógrafos brasileiros do período, juntamente com a execução de revistas de autoria dos próprios grupos, entusiasmaram artistas e escritores locais para então lançar-se no desafio de pôr em revista, fatos e costumes de sua cidade, como no caso das produções *Sobral no Choro* e *O Carnaval de 1927*.

Por fim, uma outra categoria de grupos que visitou Sobral já nas primeiras décadas do século XX, são as companhias formadas por artistas estrangeiros, elemento de destaque em algumas das narrativas sobre o teatro em Sobral, relacionadas sobretudo, ao Theatro construído pelos “ilustres” sobralenses, reunidos na União Sobralense.¹¹⁶ A bem da verdade, o que pudemos observar a partir dos periódicos pesquisados, é que a passagem de artistas de outras nacionalidades é mais esparsa e ocasional do que se perpetuou na memória coletiva sobre a casa de espetáculos do município, além de estar ligada mormente a artistas circenses, como ilusionistas, malabaristas, equilibristas, hipnólogos e demais artistas performáticos, além de cantores líricos, como tenores, cançonistas, e dançarinos.¹¹⁷

No campo teatral propriamente dito, pondo em perspectiva a temática recortada na pesquisa, os melodramas e comédias ligeiras, a presença de artistas europeus, especificamente de nacionalidade portuguesa, nos elencos das companhias que encenaram nos palcos da cidade, era notória. Ratificando a proposição levantada por alguns pesquisadores sobre as trocas cênicas culturais entre Portugal e Brasil no período pós-colonial, tanto na segunda metade do século XIX como no princípio do século seguinte (SOUSA JR, COSTA, 2012: 52). São os casos do já citado Rodrigues Sampaio diretor da companhia que estrelava com sua esposa, do ator G. Sepulveda, membro da companhia Máximo Gil, que abandona a turnê do grupo em Sobral em setembro de 1901 seguindo para

¹¹⁶ Ver por exemplo: MONT’ALVERNE, 2015, p. 78.

¹¹⁷ Estes são os casos do Tenor espanhol Antonio Vivas (*A Lucta*, 18 de março de 1915), do casal hispano-mexicano, o ilusionista professor Celso Vasques e da cançonetista Mme. Celso (*A Lucta*, 22 de maio de 1918), e da Trupe Variedades composta pelo “cazal Los Pérez, os reis da dança dos apaches, cançonetistas e dansarinos sapateadores eximios” e Mis Emy e Campos, malabaristas comicos, excêntricos (*A Ordem*, 13 agosto de 1925).

a cidade de Granja,¹¹⁸ e da “atriz de opereta” Hermínia Adelaide, componente da *troupe* de Edmundo Silva.¹¹⁹

Portanto, neste caso, dentro do recorte de seis décadas adotado na pesquisa, entre os anos de 1867 a 1927, ressalvada a impossibilidade de acessar dados hemerográficos em certos anos e meses, foi possível localizar apenas dois casos de artistas cuja divulgação de circulação estava diretamente ligada à divulgação de sua nacionalidade estrangeira, estrategicamente colocada nos periódicos como atrativo para o público.

Este é o caso de duas distintas trupes artísticas de origem francesa. A primeira delas é a de Janine Roll, cançonista francesa que trabalhou em agosto de 1914, no Theatro dos Democratas. A artista vinda do Recife, após ter “obtido nas cultas platêas do sul os mais entusiasticos aplausos” faz rápida passagem pela cidade, posto estar a caminho do Rio Grande do Sul, encenando trechos das “sensacionais operetas” *Viúva Alegre* e *Conde de Luxemburgo* de autoria do compositor austríaco Franz Lehár.¹²⁰

A segunda, diz respeito à “tournée artística” das atrizes líricas Laura de Sades e James Betty que em 1923 percorriam o Ceará, passando por Sobral, apresentando-se no mês de outubro no *Éden Cine*, nome que o Theatro São João, passa a ter com a instalação do cinematografo da empresa de mesmo nome em seu prédio. Segundo a imprensa local, as artistas “vêm de percorrer todas as cidades do sul do Estado, de onde trazem um glorioso renome”, tendo a pedido de diversas famílias dado um espetáculo na Camocim em sua passagem pela mesma.

¹¹⁸ *A Cidade*, 11 de setembro de 1901.

¹¹⁹ *O Rebate*, 23 de setembro de 1911.

¹²⁰ *A Lucta*, 6 de agosto de 1914.

Figura 13 - Matéria na coluna Theatro divulgando a apresentação de Laura de Sades e James Betty no Éden-Cine. A Lucta, 03 de outubro de 1923.



Fonte: Hemeroteca Digital - BN Digital.

Sobre as atrizes Laura de Sades e James Betty o jornal A Lucta corrobora:

A primeira, já é um nome conhecido no palco nacional, tendo se feito applaudir de norte a sul do Paiz. A segunda de quem publicamos a photographia, posto que nunca tenha vindo a esta cidade, já é nossa conhecida através o cinema. Pois é a mesma que tem posado em diversos films exhibidos nesta cidade. [...] Do que lemos na misselanea em que as atrizes collecionam os conceitos emitidos pela imprensa sobre os seus trabalhos, os seus espectaculos, são inteiramente familiares, podendo a elles assistir a mais recatada sociedade.¹²¹

Junto à preocupação de divulgar a apresentação e o repertório das atrizes, que colecionavam “os conceitos emitidos pela imprensa sobre os seus trabalhos”, estava a atenção da imprensa local com o pudor e moral a ser guardada em uma Sobral da segunda década do século XX, que se deliciava com o cinema e com os espetáculos dançantes, mas se queria equiparar “à mais recatada sociedade”.

¹²¹ A Lucta, 03 de outubro de 1923.

É dentro deste imbricado contexto que a vida teatral sobralense se fez, pondo sobre o mesmo tablado, como personagens em diálogo em um enredo dramático, a vivência dos habitantes da cidade e as práticas geradas a partir do processo de produção e exibição de peças naquela sociedade. Deste feito, a vida das companhias que passaram sobre os palcos da cidade e suas práticas, perfazendo um constante entreato unindo o local, o regional, o nacional e o internacional, nos permite enquanto historiadores, perceber conexões entre as instâncias estéticas, comerciais, e mesmo de usos e costumes da cidade.

Tais elementos, como visto, eram postos em circulação através das rotas pelas quais estas companhias passaram, mas tinham como expressão a arte teatral. Nesse sentido, no próximo capítulo buscaremos uma análise mais acurada em torno da dramaturgia levada à cena teatral sobralense, na qual o teatro desempenhava um papel de “escola de costumes” onde os bons comportamentos eram valorizados dentro dos melodramas e maus hábitos satirizados através das comédias.

4 “UMA ESCOLA DOS COSTUMES”: MELODRAMAS E COMÉDIAS LIGEIRAS COMO DIFUSORES DE BONS COSTUMES.

O mundo é um palco, a vida um drama,
o homem um actor, a consciência o publico,
os risos os applausos, as lagrimas a pateada da opinião.
Segundo Wanderley, *Amor e Ciúmes*

Ao nos debruçarmos sobre a vida teatral sobralense representada entre os anos de 1867 e 1927, podemos perceber a predominância das encenações de duas vertentes dramaturgias, os melodramas e as comédias ligeiras. Ambos os estilos se disseminaram no teatro brasileiro com bastante intensidade a partir da segunda metade do século XIX, apesar da resistência dos críticos e intelectuais de então, que empolgados com o romantismo e o realismo francês, consideravam estes outros gêneros, categorias cênicas menores, responsáveis pela decadência do teatro do país neste momento (SILVA, 2011).

Além da ampla predominância destas duas categorias cênicas no período estudado, a opção por trabalhar com este tipo de dramaturgia se justifica por sua forte relação com a perspectiva moralizante e de construções de bons hábitos, intrinsecamente aos padrões de civilização e modernidade propalados no período. Os melodramas e boa parte das comédias encenadas neste momento, desempenhavam uma função quase didática, buscando de forma mais expressa no primeiro gênero e por vezes de forma menos direta no segundo, a disseminação de costumes e de ideais morais junto às suas plateias.

O uso do termo no plural, indica as distinções existentes entre os diferentes sujeitos que compunham o público das representações cênicas, questão já demarcada na própria arquitetura interna das casas de espetáculos. Assim, tais plateias mesclavam tanto as famílias mais abastadas e a elite intelectual do período, como pequenos trabalhadores e comerciantes que dispusessem de condições financeiras para arcar com os custos necessários à participação daquele divertimento social. O que poderia gerar alguns conflitos e problemas, haja vista a displicência destes últimos quanto ao regramento moral e de conduta proposto pela sociedade da época, como já apresentado no primeiro capítulo.

Deste feito, iremos neste capítulo discutir o repertório dramático posto em cena na vida teatral sobralense dentro do momento estudado, a partir destes dois gêneros

predominantes e que dialogam com a proposição do trabalho de pensar as questões de sociabilidade e da difusão de costumes por meio do fazer teatral. O conceito de repertório é empregado mormente quando se diz da produção de uma determinada companhia dramática ou artista, ou mesmo referindo-se à produção cênica de alguns grupos que produzem dentro de um mesmo momento ou com uma mesma linguagem dramática e estética. Todavia, tem-se ampliado os estudos que visam pensar a ideia de repertório ligado a recortes temáticos diversos, são os casos das pesquisas que discutem um gênero dramático em específico, ou de um mesmo tema abordado por diferentes autores e grupos,¹²² assim como os trabalhos que pensam a constituição de repertórios comuns a partir de aspectos locais ou regionais.¹²³

No caso da presente pesquisa, a mobilização das peças encenadas a partir do conceito de repertório dramático busca pensar não somente um aspecto local das encenações, posto que os textos analisados foram encenados tanto por grupos de amadores locais como por grupos visitantes, oriundos de diferentes províncias. A perspectiva é de compreender um repertório cênico comum, composto por textos encenados neste momento da história do teatro, entendendo a estreita relação entre o que se assistia e o que se fazia no campo das artes cênicas e que estas relações, muitas vezes transculturais, e que remetem a conexões nacionais e internacionais, estabelecidas a partir das rotas teatrais e das trocas comerciais e simbólicas (BALME, 2012), também se desenvolveram em Sobral entre os séculos XIX e XX.

Deste modo, os processos transnacionais, corroboram com o que Christine Junqueira Leite de Medeiros entende, por “(re)definição de identidades”, ficcionando os sujeitos, sua cultura e seu território. Para ela:

O teatro como mídia desempenha um papel na transnacionalização de conteúdos locais, representando imagens de ficção que promovem realidades imaginadas. Em nível de recepção conecta diferentes localidades e contextos culturais desencadeando um processo de hibridação cultural. Uma vez confrontados, os sujeitos desencadeiam processos de (re)definição de identidades. Esses processos são definidos pela diferença em que estereótipos e tipos contribuem para ficcionar sujeitos, culturas, lugares e territórios distantes. A transnacionalização de imagens midiáticas promove a globalização de localidades distantes em outros contextos locais, ou seja, diferentes contextos culturais locais vão reorganizar seus sentidos

¹²² Podem ser citados como exemplos, dentro de um universo de inúmeros trabalhos, a produção de Tiago de Melo Gomes sobre o Teatro de revista, ou os trabalhos de Vera Collaço e Reginaldo Carvalho da Silva sobre melodramas, bem como as pesquisas de Antonio Herculano Lopes sobre a produção dramatúrgica de Correia Vasques, Martins Pena e José de Alencar.

¹²³ A título de exemplo pode-se citar o trabalho de Ézio Bittencourt sobre o teatro no Rio Grande do Sul (BITTENCOURT, 1999), de Edson Santos Silva sobre o repertório dramático português em São Paulo (SILVA, 2011) e de Reginaldo Carvalho da Silva sobre o melodrama circense na Bahia (SILVA, 2014).

identitários, incorporando ou rejeitando imagens midiáticas do eu e do outro (MEDEIROS, 2015, p. 246).

Deste modo, o que denominamos por repertório dramático, diz respeito ao montante de títulos e referências sobre o que foi encenado nas casas de espetáculos sobralenses entre 1867 e 1927, sendo composto a partir das menções presentes na historiografia local e regional, mas sobretudo nos diferentes anúncios e crônicas teatrais publicados nos jornais sobralenses em circulação, massa documental bastante rica, apesar das diversas lacunas que parecem nos fechar a cortina para o que se deu nos palcos da cidade em alguns anos. Embora esteja clara a compreensão de que o material mobilizado não representa a totalidade da cena teatral experienciada no momento estudado, acreditamos que o arrolamento dos espetáculos encenados, seus gêneros e autores, possibilitam pensar este repertório que deu o tom da vida teatral de Sobral, e que dialoga com o que se produzia e encenava em diferentes partes do Brasil e do mundo.

Nesse sentido, foram levantados os títulos de quase duzentos espetáculos representados por grupos locais e itinerantes, amadores e comerciais (vide Anexo), e que passam pelos mais diferentes gêneros dramáticos, indo deste a farsa e o drama, até os monólogos, canções, entremeios, operetas e revistas, apresentando acentuada presença de melodramas e comédias do gênero ligeiro.

Nestes textos pode-se observar obras escritas por autores locais, como nos casos da comédia *O Falador e o Jogador* de Joaquim Mendes da Rocha, e das peças *Os Maçons e o Bispo* e *Tântalo* comédia e drama da lavra do escritor Domingos Olímpio. Outras peças são de autoria de membros das companhias que passavam pela cidade, como as revistas *O Guarda Noturno* produzida pelo diretor da Troupe Nacional Eduardo Nunes e *Aventuras de um empresário* de Genuíno de Oliveira, e a comédia *Mamãe Postiça* do ator paraense Delamare Paiva. Tendo também os amadores locais produzido seus próprios textos dramáticos, como *A Independência do Brasil* de autoria do maestro Mario Donizetti da Sociedade Recreio Dramático e as revistas *Sobral no Choro* de Mozart Donizetti e *O Carnaval de 1927* de Craveiro Filho encenadas pelo Grêmio Scenico Sobralense.

Além disto, é possível perceber a recorrência de certos dramaturgos dentro do repertório representado neste momento da vida teatral sobralense. Estes são os casos das obras de dramaturgos brasileiros de renome e ampla difusão nacional como Artur Azevedo, Correia Vasquez e Souza Bastos, e outros não destacados como Segundo Wanderley, Lima Penante e Vieira Pontes, entretanto, com expressiva presença neste momento. O mesmo se dá com consagrados autores estrangeiros, como os portugueses Júlio Dantas e Pinheiro

Chagas, e dos franceses Alexandre Dumas e Adolphe d'Ennery reencenados por diferentes grupos locais e visitantes ao longo desta época.

Realizado esse levantamento de títulos, o esforço prosseguiu na tentativa de acessar tais textos teatrais, com o intuito de adentrar nos conteúdos presentes nas diferentes cenas e atos destas produções dramáticas. Nesse sentido, dos quase duzentos textos elencados a partir dos periódicos e bibliografia local, somente quarenta e três obras, ou seja, pouco mais de vinte por cento deste montante, foram localizados e lidos durante a produção da pesquisa.¹²⁴

O acesso a um número diminuto de obras relativas à produção dramatúrgica deste período, pode ser compreendido a partir da reflexão relativa a como o fazer teatral deste momento, produzia, pensava e utilizava o texto dramático dentro das produções cênicas. Assim sendo, o texto cênico ainda não ocupava, no limar entre os séculos XIX e XX, lugar de destaque no cânone literário do período, como a prosa e a poesia, muito embora o grande esforço da crítica e dos intelectuais que almejavam o teatro nacional, militando sobre sua importância.

Ao tratar sobre os gêneros melodramáticos e de comédias ligeiras, Garcia aponta que: “todo texto teatral se destina ao palco, porém estes dois gêneros também se assemelham no fato de somente se completarem com os recursos do palco e com a apresentação pública” (GARCIA, 2013, p. 24). De tal modo, neste período os textos tinham como finalidade quase exclusiva, sua execução sobre a ribalta. No caso de nossa pesquisa, por se tratar de gêneros reconhecidamente populares, como aponta a autora, é somente com a montagem e apresentação ao público, que suas potencialidades podem efetivamente serem apresentadas, através do que chama de “recursos do palco”, objetivando se adequar da melhor maneira para agradar ao público presente.

Portanto, com exceção de obras e autores que foram eleitos como relevantes para a história do teatro brasileiro ainda no seu período ou a *posteriori*, como Artur Azevedo, Vaques e França Junior, grande parte destes textos não tiveram seus registros preservados, haja vista a sua não compreensão enquanto obra intelectual ou artística de relevância, nem tampouco como fonte documental que pudesse contar a história do fazer teatral de uma época.

¹²⁴ Das 43 obras lidas, 35 delas fazem parte do acervo do Projeto Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Largar Segall. As obras fazem parte dos fundos: *Bibliotheca Dramatica Popular*, *Teatro Brasileiro* e *Teatro Nacional*. O acervo está disponível para consulta e download de obras através do link: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Esse é o caso dos textos cênicos escritos por sobralenses, que embora celebrados nos jornais, aparentando boa aceitação junto às plateias e aos cronistas de cena do momento, não foram preservados à posteridade enquanto produtos literários e artísticos. Tal perspectiva pode ser observada pelos exemplos das revistas de costumes locais, assim como na produção dramática de Domingos Olímpio, onde embora a notoriedade alçada pelo seu autor, não só a nível local como nacional, por meio de seu romance *Luzia-Homem*, nenhuma de suas obras teatrais se encontra disponível para acesso na atualidade.

Outro ponto de observação, se relaciona ao fato de que muitas representações postas em cena poderiam não chegar a serem consolidadas em um texto fechado ou em um material impresso de forma organizada. Pois, dentro dos parâmetros do estado de produção teatral deste momento, em especial em alguns gêneros como a comédia ligeira, o ator e o improvisado de cena são responsáveis diretos pelo resultado final apresentado no palco diante da plateia, alargando os parâmetros do texto cênico. Juntando-se a isso, a alta rotatividade entre os espetáculos encenados, que eram incluídos e substituídos do repertório das companhias com muita intensidade, apresentando-se comumente apenas duas ou três vezes seguidamente, sendo substituído por um novo espetáculo, dificilmente alcançava expressiva temporada.

Em contrapartida, alguns textos embora não componham as referências canônicas da dramaturgia nacional foram bastante populares no seu período de produção, alcançando grande sucesso entre as plateias, e nesse sentido sendo procurados pelas companhias comerciais e grupos amadores. Deste feito algumas tipografias e livreiros irão investir na produção e circulação de textos dramáticos, permitindo assim uma maior longevidade deste acervo. Esta prática de circulação de textos teatrais através de sua comercialização, tendo como suporte coleções lançadas por algumas editoras, permitiu que alguns dos textos representados nos palcos sobralense pudessem ser consultados na atualidade. É caso dos textos impressos pela *Bibliotheca Dramática Popular* organizada pelo editor José Vieira Pontes, responsável por muitas traduções comercializadas pela coleção, e que contribuiu para a popularização dos textos de autores portugueses no Brasil, além da circulação da produção nacional.

Quanto à ocorrência dos diferentes estilos dramáticos dentro do montante de peças arroladas na pesquisa, sua separação por gêneros é dificultada pela enorme variação nesta definição, quando se toma por base as diferentes formas como foram veiculadas nos jornais. Muitas vezes uma peça é apresentada como pertencendo a determinada categoria dramática quando em seu anúncio é definida de forma diferente pelo cronista que comenta a

realização da encenação anunciada. Em outros casos, uma mesma peça encenada em anos diferentes e por companhias distintas, pode ser vinculada a categorias diferentes. Este é o caso da peça *Rosas de Nossa Senhora* encenada em agosto 1911 pela Trupe Edmundo Silva enquanto uma opereta, e reencenada em maio de 1922 pela Companhia Nacional de Dramas e Revistas Rodolpho Moraes desde vez sendo anunciada como melodrama.

A propósito, tendo como suporte a imprensa local, *Rosas de Nossa Senhora* é a única obra dramática referenciada pelas fontes como uma obra do melodrama dentro do período pesquisado. Mesmo obras que notoriamente são de cunho melodramático, como *A Morgadinha de Val-flor* de Pinheiro Chagas e *Os Dois Sargentos* de Adolphe d'Ennery são apresentadas somente como drama. Da mesma maneira, a denominação comédia ligeira, recorrente nos estudos sobre a cena e a dramaturgia do período e utilizadas por nós na pesquisa, inexistente dentro das fontes primeiras, não sendo um termo usual dentro do momento histórico pesquisado.

Deste feito, a subdivisão dos textos entre melodrama e comédia ligeira foi possível a partir do cruzamento entre a nomeação que os textos tinham em diferentes fontes, e as conceituações dos modernos estudos sobre a história do teatro.¹²⁵ Para isso foram cotejadas as fontes hemerográficas da vida teatral sobralense, anúncios de espetáculos e crônicas jornalísticas sobre as encenações; a historiografia sobre o teatro brasileiro, o acervo dos impressos comercializados com a dramaturgia do período e a própria estrutura dramática dos textos, quando possível acessá-los em sua totalidade.

Assim, o que apresentamos como melodrama diz respeito a obras muitas vezes aludidas como drama, drama sacro, drama histórico e mesmo drama lírico nas fontes. A inclusão destes textos dentro da categoria se dá pela presença das principais características do gênero melodramático, como o forte apelo ao sentimentalismo e as impressões fortes, causados muitas vezes por situações inverossímeis, e a existência de um enredo alicerçado no conflito latente entre o bem e o mal, cujo final se direciona à resolução dos problemas e aplicação de uma punição moral exemplar. Tais produções denotam a inter-relação com os “padrões em vigor” na produção de melodramas, diluídos entre os autores e o público, como define Ivete Huppés (2000, p. 18). Mediante a observação destes padrões, foi possível

¹²⁵ Vide: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

encontrar pelo menos trinta títulos ligados ao gênero melodramático entre os espetáculos anunciados e encenados em Sobral.

Quanto às comédias ligeiras, sua presença numérica é bastante clara, tendo em vista que uma de suas características é justamente a curta duração, possibilitando a realização de duas a três representações deste mesmo gênero em uma só noite, podendo inclusive estar associada à encenação de um melodrama. Outro fator que justifica sua recorrência é a abrangência de diferentes vertentes que podem ser classificadas dentro desta categoria, tais como: cenas cômicas, vaudevilles, burletas, operetas, revistas, monólogos cômicos e entremez. Tais gêneros têm como pontos de interseção a já citada curta duração, o uso de estratagemas e elementos do baixo cômico, como a pancadaria, o quiproquó, os esconderijos, além de valer-se largamente de música e dança como recursos cênicos. Nesse sentido, foi possível contabilizar mais de sessenta títulos deste gênero, muitos destes tendo sido encenados por mais de uma vez pela mesma companhia, ou representados por companhias diferentes, denotando sua predominância numérica dentro da pesquisa sobre os palcos sobralenses.

Com a pesquisa, foi possível detectar a permanência dos títulos representados em Sobral, dentro dos gêneros destacados, também na capital cearense. Este são os casos dos dramas *O Médico das Crianças* de Anicet Bougeois,¹²⁶ apresentado em Fortaleza em 1864 e em Sobral em 1882, bem como *Orgulho Abatido* de autoria do fortalezense Hermínio Olímpio da Rocha, encenado no Apollo em 1867 e no Theatro São João em 1902, estando também no repertório encenado pelo Grêmio Pio X na capital em 1925. Já entre as comédias temos *O Tio Padre* de Baptista Machado encenada em 1903 pelo Recreio Dramático Familiar em Fortaleza e em 1907 no São João, e a nacionalmente conhecida *O Dote* de Arthur Azevedo, representada pela Sociedade Recreio Dramático em 1915 no Teatro São José, e no ano de 1911 na cidade de Sobral.¹²⁷

Os melodramas e as comédias encenadas na transição entre os séculos XIX e XX, guardavam entre si dois grandes pontos de aproximação, o caráter edificante e moral de

¹²⁶ Auguste Anicet-Bourgeois (1806-1871). “Muito cedo, com a idade de vinte anos, Anicet-Bourgeois impôs-se como um mestre do melodrama e, com Dennery, como o “carpinteiro” mais hábil e mais inventivo. [...] Como “carpinteiro”, Anicet-Bourgeois colaborou também com Ducange, com Pixérécourt (Latude), com Dumas, em alguns de seus romances e nas peças [...] e com Labiche, em diversas comédias. Ele se especializou também no recorte e encenação de romances de folhetim [...]. Adotando sempre os assuntos e intrigas das diferentes modas seguidas pelo melodrama, Anicet-Bourgeois conheceu durante cinquenta anos uma seqüência ininterrupta de sucessos” (THOMASSEAU, 2005, p. 90).

¹²⁷ Os dados sobre as encenações na capital cearense são oriundos da obra *Cronologia do Teatro Cearense* de autoria do teatrólogo Marcelo Farias Costa (COSTA, p. 2014).

seus enredos e o forte apelo popular, que fazia lotar os theatros da época e movimentar diversas companhias dramáticas. Assim, conforme pontua a estudiosa do teatro brasileiro, Claudia Braga:

Observamos, portanto, no melodrama, o mesmo tipo de moralismo detectado anteriormente na comédia, o que associa estes gêneros ‘opostos’ num objetivo comum, que se poderia chamar de ‘educação’ de seu público. As diferenças que apresentarão se estabelecem, então, a partir da forma com que a educação é disseminada: enquanto na comédia o que determina este ‘aprimoramento’ é a exposição dos defeitos individuais ou do grupo ao ridículo, no melodrama se buscará, aristotelicamente, o ‘terror e a compaixão’ para alcançar os mesmos fins. Tanto um quanto outro, todavia, apresentam uma característica comum, que é exatamente o que vai atrair sobre ambos o desprezo da ‘crítica especializada’: são espetáculos eminentemente populares (BRAGA, 2003, p. 78).

Portanto, por meio destas encenações os bons costumes e valores morais, como a família, a honra e o amor à pátria eram valorizados dentro dos melodramas e seus enredos maniqueístas onde o bem triunfa no final. Do mesmo modo que os maus hábitos e os desvios morais, como a ganância, a soberba e as paixões desregradas eram satirizadas através das comédias, levando o público a buscar distância daqueles tipos e suas atitudes, que eram expostos ao ridículo sobre a ribalta das casas de espetáculos.

Segundo Maria Junqueira Garcia, ambos os gêneros devem sua popularidade a um contexto cultural no qual a sociedade brasileira passava por um momento de formação de identidades, quando o “retorno às origens” e o conservadorismo eram um caminho bastante consolidado. De tal modo, melodramas e comédias ligeiras ofereciam uma “arte popular, de fácil entendimento e que refletia as ideias já presentes” neste meio social (GARCIA, 2013, p. 19-20).

Também quanto à estrutura dramática, as duas vertentes cênicas encontram pontos de aproximação. Seus enredos seguem, de um modo geral, um roteiro similar. De início são apresentados os personagens e a linha condutora do enredo, para em seguida montar a intriga que irá movimentar as figuras dramáticas quadro a quadro buscando surpreender o público continuamente, para por fim mobilizá-lo por meio de um final no qual todos os problemas e barreiras serão impreterivelmente solucionados.

Nos dois gêneros, as personagens são comumente marcadas pela tipificação e estereotipação. A construção de tipos facilitava tanto a assimilação por parte dos espectadores, que prontamente sabiam o que esperar de cada protótipo de figura dramática, quanto o trabalho de encenação por parte dos atores, que mediante a rotatividade bastante intensa de títulos representados em pequenos espaços de tempo teriam um menor trabalho

para compor seus papéis. Todavia, o desenvolvimento destes tipos dentro do enredo, faz com que as personagens se diferenciem nestes diferentes gêneros. Assim, o melodrama se sustenta a partir da existência de “tipos fixos”, que comumente mantêm um comportamento padrão, com ações e reações bem delineadas ao longo de toda a trama. São os casos do herói, quase sempre injustiçado e de menos posses, o vilão rico e inescrupuloso, a donzela ingênua em busca de casamento, o pai ganancioso, o criado esperto, que faz de bobo seus patrões, etc. Já na comédia, os tipos têm a possibilidade de se moldarem de acordo com os enredos encenados, podendo inclusive ter variações morais ao longo da trama, coisa impensável no melodrama, onde bons e maus estão estritamente separados ao longo e dentro da história.

Na sequência, discutiremos as características específicas de melodramas e comédias ligeiras, respectivamente, tendo como exemplo os títulos encenados em Sobral dentro do momento pesquisado. Optamos por abordar características e trechos de diferentes textos e autores, ao invés de privilegiar apenas um ou dois textos, e realizar uma análise pormenorizada. Acreditamos assim, poder nos aproximar mais da discussão sobre o repertório dramático posto em cena na vida teatral sobralense, para a partir daí perceber sua presença na vida teatral local, observando sua representatividade junto ao público local por meio dos jornais e suas crônicas teatrais.

Iniciaremos a discussão com o gênero melodramático. Para isso tendo como justificativa sua disposição cronológica dentro do recorte, haja vista sua maior inserção nos primeiros anos das atividades teatrais de Sobral, durante as primeiras décadas da segunda metade do século XIX, em contraponto à quase predominância dos espetáculos cômicos ligeiros que passam a preponderar no limiar do século XX.

4.1 “OS COMOVENTES E LACRIMEJANTES DRAMALHÕES”: O BOM EXEMPLO E A EXALTAÇÃO DOS VALORES MORAIS ATRAVÉS DOS MELODRAMAS.

Já com as primeiras encenações no Theatro Apollo Sobralense em 1867, temos presente o exemplo das vertentes teatrais que tomariam os palcos da cidade e ganhariam o apreço do público nas décadas seguintes em todo país. Uma destas é o melodrama, linguagem cênica que marca presença dentro da vida teatral sobralense e que acompanha os diversos momentos dos palcos da cidade, e dos artistas que subiram à cena em suas ribaltas.

Comumente composto em 3 atos, os melodramas foram encenados em diferentes períodos das práticas teatrais da cidade de Sobral, integrando programas cênicos que aliavam em sua encenação a representação de pequenos atos cômicos mais breves e as peças de vertente melodramática, permitindo a sociabilidade dos *habitués* das casas de espetáculos, mas também buscando trazer discussões, sobre valores “tais como: o gosto pelo dever, a generosidade, o devotamento, a humanidade e a abnegação” (GARCIA, 2013, p. 19).

O jornalista sobralense Craveiro Filho, partícipe da vida teatral sobralense no início do século XX como ator e dramaturgo, referindo-se ao Theatro Apollo Sobralense afirma no *Álbum do Centenário* da cidade que “o mundo *chic* de Sobral desde a sua mais alta aristocracia até a humilde *muchacha* da plebe assistiu, no Apolo, os comoventes e lacrimejantes dramalhões.”¹²⁸

Indo ao encontro da assertiva levantada por Craveiro, a primeira encenação dentro do nosso recorte de pesquisa, tida pela historiografia local como o registro inicial da vida cênica da cidade (ARAUJO, 1983, p. 237), é justamente de um melodrama. Tal marco é consolidado com a dramatização, por um grupo de amadores locais, da peça *O Triunfo da Virtude* de Manuel Leite Machado em 14 de julho de 1867, sobre a ribalta do Apolo.¹²⁹

Do mesmo gênero foi o texto usado na estreia da primeira companhia dramática sobralense, o Club Melpômene. Ocasião que se deu com a representação do texto *Luz ou a Cruz do Juramento* de autoria do poeta, teatrólogo e jornalista luso-brasileiro Ernesto Cibrão, também no palco da pequena casa adaptada às funções teatrais na antiga rua da Gangorra, na noite do dia 01 de agosto de 1875.¹³⁰

Como expresso, das quase duzentas ocorrências de encenações levantadas durante a pesquisa, é possível detectar pelo menos trinta títulos ligados ao gênero melodramático, entre as representações teatrais veiculadas pela imprensa local e encenadas nos theatros sobralenses. Todavia, a sua incidência é por certo bem mais ampla, tendo em vista não somente a lacuna de algumas fontes hemerográficas, mas posto que as diversas formas como os textos eram categorizados em anúncios e crônicas jornalísticas, nas quais o termo melodrama é quase inexistente, sendo mais usual a nomenclatura de drama.¹³¹

¹²⁸ FILHO, Craveiro. *O Centenário: Álbum histórico comemorativo ao primeiro centenário da cidade de Sobral*. Sobral: 1941.

¹²⁹ *A Consciência*, 13 de julho e 19 de julho de 1867.

¹³⁰ *Sobralense*, 08 de agosto de 1875.

¹³¹ A denominação genérica de algumas peças teatrais como “drama” foi empregada em detrimento das diversas divisões e vertentes que o gênero apresenta. No *Dicionário do Teatro Brasileiro*, por exemplo, é

Para nossa análise, tomaremos como base dezoito textos melodramáticos,¹³² a partir dos quais nos foi possível, mesmo que de forma tangencial, ter acesso a conteúdos das peças que fizeram chorar e emocionar as plateias sobralenses, promovendo com seus enredos bons costumes entre o público. O uso do texto cênico como fonte se deu mediante a consciência de suas limitações, no que diz respeito à diferenciação entre o esboço dramático transposto sob o suporte do papel, e as cenas verticalizadas no palco sob o olhar dos espectadores, posto que em última instância, “um texto teatral tem como objetivo primeiro a cena e não sua leitura” (MERISIO, 2009, p. 105).

No caso específico do melodrama, o aspecto restritivo do texto cênico deve ser problematizado sob características peculiares, pois como propõe o ator, diretor e pesquisador Paulo Merisio, “a percepção da experiência melodramática” se caracteriza sobremaneira enquanto “uma manifestação extremamente visual.” Haja vista que:

Há elementos específicos da carpintaria teatral que devem ser levados em conta na análise de um texto dramático. O texto melodramático, por exemplo, comporta em sua estrutura uma série de indicações relacionadas à própria encenação, ou seja, o texto é apenas um dos componentes de um conjunto de elementos, e a análise de uma obra somente por sua parte impressa é, no mínimo, redutora (*Idem*).

Assim, mediante a limitação no trato do objeto teatral, algumas obras do gênero embora não lidas, serão relacionadas e citadas no trabalho, haja vista a repercussão e comentários encontrados sobre elas nas crônicas teatrais dos jornais locais. Percebendo este material hemerográfico como uma perspectiva de acesso não só à trama encenada, seus personagens e atos, mas também à *mise en scène* destas peças e como o conjunto, texto dramático e encenação foram recepcionados pelo público sobralense.

Para Jean-Marie Thomasseau, estudioso francês de referência sobre o gênero, o melodrama é responsável por provocar com seu desenvolvimento “uma nítida dissociação entre o literário e o teatral”. Segundo ele, a arte do melodrama repousa “numa *mise en scène*

possível encontrar os seguintes verbetes relativos às subdivisões do gênero dramático: Drama Burguês, Drama de Casaca, Drama Fantástico, Drama Histórico, Drama Romântico e Dramalhão (GUINSBURG, et. all, 2009).

¹³² São eles: *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, *A Honra de Um Taverneiro* de Francisco Correia Vasques, *A Morgadinha de Val-Flor* de Pinheiro Chagas, *A Pena de Morte* de Joaquim José da Silva, *A Rosa do Adro* de Henrique de Macedo Junior, *A Tomada da Bastilha: Fidalgos e Operários* de Vieira Pontes, *Abel e Caim* de Mendes Leal, *Amor e Ciúme* de Manoel Segundo Wanderley, *Amor e Honra* de Antônio Moutinho de Souza, *Cynismo, Sceptimos e Crença* de Cesar de Lacerda, *Deus e a Natureza* de Arthur Rocha, *Fogo do Céu: o Relâmpago* de Vieira Pontes, *Luiz: ou a Cruz do juramento* de Ernesto Cibrão, *O Advogado da Honra* de Salazar Guerreiro, *Os Dois Sargentos* de Adolphe d'Ennery, *Os falsos amigos* de Candido Teixeira e *Rosas de Nossa Senhora* de Celestino Silva.

perfeita e no talento dos atores”, de maneira que destes últimos elementos o que nos restaria na atualidade seriam “apenas o texto das rubricas e algumas piedosas lembranças em velhos artigos” (THOMASSEAU, 2005, p. 10).

Desta feita, a interpelação entre a leitura dos textos nos permitiriam buscar as rubricas citadas pelo pesquisador, do mesmo modo que o acesso a “velhos artigos” de jornais, nos possibilitariam alcançar “as piedosas lembranças” das encenações melodramáticas, a partir das impressões de espectadores que estiveram na plateia por ocasião da representação destas peças. Tal processo busca, da mesma maneira, atenuar o reducionismo presente na supervalorização do texto, em desconsideração à carpintaria teatral produzida pelos artistas em cena.

Deste feito, buscaremos apresentar as linhas gerais de surgimento do melodrama como gênero teatral que ganha espaço na dramaturgia ocidental e que perfaz importante momento da história do teatro brasileiro, para em seguida refletir sobre as características de sua estrutura dramática, principais temas e elementos cênicos próprios, bem como sua inserção e representação na vida teatral sobralense na transição entre os séculos XIX e XX.

O termo melodrama aparece inicialmente na Itália do século XVII, para caracterizar um drama inteiramente cantado, sendo, portanto, associado à ópera, mas também à opereta e à ópera popular (THOMASSEAU, 2005, p. 16). No entanto, sua forma consagrada foi dada na França, onde atinge repercussão e reconhecimento do público nas últimas décadas do século XVIII, daí se expandindo para diferentes países.

A partir de 1790, o uso da expressão melodrama passa a ser empregada por comentaristas teatrais e artistas para referenciar as apresentações cênicas que incluíam monólogos líricos musicados. Desta maneira, segundo Thomasseau “a palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos.” De modo que “qualquer trapalhada cênica” podia ser qualificada como *melodramática*, advindo daí o uso de mágicas melodramáticas, cenas líricas e melodramáticas, melodramáticas e alegóricas, melodramas pantomimo-líricos, entre outros. (*Idem*, p. 17).

Seu principal autor, o escritor francês Charles Guilbert de Pixérécourt, considerado o “pai do melodrama”, foi o responsável por lançar as bases do gênero dramático que rapidamente se popularizou nos *boulevards* francos no período subsequente à Revolução Francesa. Sua obra repercutiu em diferentes autores se tornando referência dentro deste seguimento dramático, de modo que diversos outros criadores teatrais irão, em países

distintos, alinhar suas produções à estética do melodrama francês proposto por ele (MERISIO, 2009, p. 105).

Logo, o gênero vai cair no gosto das plateias, conquistando adeptos. Assim, “maniqueísta e moralizador, o melodrama possibilitava a realização de espetáculos para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente” (GUINSBURG, et. all, 2009, p. 197).

Em Portugal, o gênero vai surgir nas primeiras décadas do século XIX, inicialmente por meio de traduções de obras francesas e, depois, com criações nacionais, desbancando outras estéticas, como a ópera italiana e a tragédia francesa. A afirmação do melodrama em terras lusitanas, ocorre em um momento de transformações socioculturais onde a literatura voltava-se para uma população em mudanças, marcada pela ascensão de uma burguesia rural (FERNANDES, 2007, p. 28-29).

De acordo com Juliana Assunção Fernandes, o “enfeitiçamento” gerado pelo melodrama em autores e espectadores lusitanos, pode ser creditado a dois fatores. O primeiro se refere ao que chamou de propensão do “gosto do teatro português” aos “dramas sentimentais”, com enredos marcados por incidentes que culminam com a vitória da virtude. Associando a isto, a existência de uma linguagem rebuscada, caracterizada pelo emprego de adjetivos, exclamações e outros recursos, que funcionava como “um chamariz para o extravasamento das emoções daquele público tão afeito à preservação dos valores morais” (*Idem*, p. 29). Tais atributos, certamente dialogam bastante com a aceitação desta vertente cênica no nosso país, a julgar pela grande incidência de obras de origem lusa na história do teatro brasileiro, podendo também ser divisada nas encenações da vida teatral sobralense.

No período de transição entre a primeira e a segunda metade do século XIX o teatro brasileiro experimentava um momento de desenvolvimento pautado nas influências vindas dos palcos europeus, como o Realismo e o Romantismo, de onde as produções nacionais buscavam modelos. Essas influências tinham como principal porta de entrada a capital do império, onde notadamente entre 1840 e 1860, o melodrama conquistava um público devotado, tendo como principal protagonista o ator brasileiro João Caetano. Entre os dramaturgos que atuaram expressivamente na seara dos melodramas pode-se destacar o francês radicado no Brasil, Luís Antônio Burgain (1812-1877) e o carioca Luiz Carlos Martins Pena (1815-1847), que apesar de conhecido por suas comédias, produziu também neste campo (PRADO, 1996).

Mesmo após o apogeu do estilo romântico nos nossos palcos, o melodrama manteve sua vitalidade na cena teatral nacional. De modo que, ao longo da segunda metade do século XIX e início do XX, a encenação de originais portugueses e traduções francesas era garantia de sucesso junto ao público. Como no caso da encenação do texto *O Mártir do Calvário* de Eduardo Garrido que alcançou grande sucesso pela companhia do ator e empresário Dias Braga (GUINSBURG, et. all., 2009, p. 197).

Todavia, nem todos ficaram contentes com o sucesso alcançado pelo melodrama. Os estudos sobre o gênero o apresentam como uma vertente teatral ambígua, sendo “amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática (THOMASSEAU, 2005, p. 16).

O grande sucesso e inserção do melodrama nos palcos de diversos países, a exemplo do que acontece no Brasil, se deve à sua disposição explícita em “satisfazer a plateia”. Assim, segundo a pesquisadora Ivete Huppés, em seu estudo sobre o melodrama e o emprego dos recursos melodramáticos na dramaturgia produzida e encenada no Brasil na primeira metade do século XIX, dentro de um contexto onde o teatro ensejava por se estabelecer, conquistando o público indispensável à manutenção das empresas teatrais, o melodrama aparecia como uma perspectiva dramatúrgica “viável economicamente”. Aproveitando uma estratégia na qual “paralelamente ao que se deve acontecer com o cliente de um negócio, a satisfação de cada espetáculo garante o retorno ao estabelecimento” (HUPPES, 2000, p. 12).

Ao teatro cabia o desafio de agradar um público cada vez mais heterogêneo, conjugando muitas vezes espectadores já afeitos às linguagens teatrais, até outras plateias “desabitadas a sutilezas”. Para isso, desde sua origem, o melodrama foi se apropriando e aperfeiçoando uma série de convenções que buscasse satisfazer conjuntamente diferentes vertentes de público, tanto os ocupantes das gerais como os dos camarotes. Segundo Mário Nunes, os melodramas “concorreram para manter vivo o interesse do povo, a alargá-lo, pelas representações teatrais” (NUNES apud THOMASSEAU, 2005, p. 06).

Nesse sentido, o gênero uniu dois elementos essenciais à experiência do público: o apelo visual e o apelo emocional, que trabalhando conjuntamente, buscariam cumprir uma missão educadora. De tal modo, Cláudia Braga afirma:

O novo gênero teatral agradará a todas as classes sociais, por diferentes razões. As classes mais populares, que começam então a freqüentar o teatro, vêm-se a si mesmas nos espetáculos da virtude oprimida, porém triunfante, que o melodrama

oferece, e é exatamente isso o que atrai o seu interesse. A burguesia, por sua vez, aplaudirá no melodrama a clara reação ao anticlericalismo reinante que ali se observa, o culto da virtude e da família ali estimulados, e finalmente o reforço dos valores tradicionais, também presente no melodrama [...], onde triunfavam sempre os bons e uma visão da sociedade onde eram homenageadas as virtudes civis, familiares e marciais, os melodramas reconciliaram ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais e religiosas” (BRAGA, 2005, p. 02-03) .

Embora a autora esteja se referindo ao nascimento do melodrama na França, suas inflexões se relacionam com o momento vivenciado em Sobral dentro do recorte pesquisado, onde se coloca inúmeras vezes nas páginas dos jornais, os problemas causados pela presença de uma plateia heterogênea. Outrossim, as encenações melodramáticas da dramaturgia brasileira são oriundas, sobretudo do modelo francês, que se impôs como parâmetro da dramaturgia ocidental, e que esteve bastante em voga em Portugal, de onde advém importante parte de nossas raízes teatrais.

Já vimos a presença em Sobral da influência portuguesa, a partir de alguns artistas que atuaram e interviram na formação da cena teatral da cidade em diversos momentos. O mesmo pode ser percebido também quanto à dramaturgia, sobretudo no que tange aos melodramas, com a presença de produções de dramaturgos lusitanos entre as encenações deste gênero nos palcos sobralenses. Este são os casos dos já citados Júlio Dantas, do qual aparecem os títulos *1023* e *A Severa*, e Pinheiro Chagas autor do clássico *A Morgadinha de Val-Flor*, mas juntam-se a estes, outros autores lusos menos conhecidos como Antonio Pedro Lopes de Mendonça, Pedro Wenceslau de Brito Aranha, Theotônio Flavio da Silveira, Cesar de Lacerda, Eduardo Baptista Dinis, Salazar Guerreiro e Joaquim José da Silva.

Sobre as conjecturas que permitiram a chegada e circulação destes textos teatrais até uma cidade do interior cearense, assim como à província do Pará, origem de grande parte das companhias itinerantes que passaram pelos palcos de Sobral, nos aproximamos das hipóteses levantadas por Reginaldo Carvalho da Silva, na tentativa de rastrear os caminhos que possibilitaram a encenação de *Os Dois Sargentos* pelos circos-teatros no interior da Bahia, melodrama também encenado em Sobral.¹³³

Segundo ele, embora o francês tenha se tornado a língua intelectual brasileira, tal processo acontece a contragosto da Igreja e da Coroa portuguesa, que temiam a circulação de algumas ideias presentes em obras de pensadores como Rousseau, Voltaire e

¹³³ SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 2014.

Montesquieu, e que passavam a estar presente em algumas das principais províncias da colônia, como Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão, Pernambuco e Minas Gerais. Deste feito, estes impressos teriam circulado a partir da atuação de contrabandistas de livros, espécie de “muambeiro das letras” nas palavras do pesquisador, e que traziam ao país “obras da dramaturgia francesa considerada menor, como os melodramas, que já eram impressos e comercializados em Paris e que marcariam profundamente o teatro brasileiro entre os séculos XIX e XX” (SILVA, 2014, p. 273).

Portanto, para o autor:

Podemos inferir que *Les deux sergents* e outros melodramas franceses, traduzidos e impressos em Portugal, eram trazidos para serem comercializados em diversos estados brasileiros, sendo alguns reeditados no Sudeste e redistribuídos de diversas formas para distintas capitais do país, de onde seguiam em lombos de animais, barco ou trem para pequenas vilas e cidades do interior do Brasil (*Idem*, p. 274).

Aproximando as conjecturas propostas por Carvalho e a premissa da existência de rotas teatrais que além de fazer circular companhias, também incluíam os impressos teatrais no rol de produtos de suas trocas comerciais e culturais, podemos acreditar que a encenação destes textos em Sobral passe por roteiros semelhantes. Tais textos dramáticos teriam chegado ao interior cearense na época em que foram publicados, aproveitando a ligação litorânea pelos portos de Acaraú e Camocim, os mais próximos da cidade de Sobral. Os portos escoavam as mercadorias da região, mas também eram portas de entrada de diversos produtos oriundos do Sudeste e de outras províncias do Norte, com destaque para o Rio de Janeiro, Pará e Pernambuco, que por fim seriam redistribuídos através de comerciantes e casas comerciais que os encaminhavam pela Estrada de Ferro, ou ainda através dos caixeiros-viajantes.

O historiador Francisco Dênis Melo desenha um interessante panorama sobre o processo de circulação de textos cênicos em Sobral, justamente no momento recortado nesta pesquisa. Sobre o questionamento relativo a como estes textos chegavam a cidade, ele responde:

Certamente pelo trem, via porto da cidade de Camocim. Sabemos do imenso fluxo de mercadorias que chegavam a Sobral, e entre essas mercadorias revistas, jornais, almanaques e livros ocupavam um grande espaço. Sabemos também que era praxe a publicação de textos teatrais durante meados do século XIX, para serem vendidos a baixo preço geralmente na porta dos teatros [...]. Parte da população letrada de algumas cidades da Zona Norte do estado do Ceará do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, como Sobral, Granja, Ipu, Viçosa do Ceará consumiam revistas, jornais e livros publicados no Rio de Janeiro (MELO, 2015, p. 34).

Mais especificamente, se tratando dos textos que inauguraram o Theatro São João, Melo aponta sua publicação em edição “a baixo preço” pela tipografia Cruz Coutinho no Rio de Janeiro durante o final do século XIX. Quanto aos caminhos para sua inserção junto aos letrados sobralense, afirma:

O circuito percorrido por essas comédias provavelmente tinha o Rio de Janeiro como ponto de partida, e a partir dali poderiam ser enviadas para livrarias em Recife ou Fortaleza. Em Fortaleza uma importante livraria localizada na Praça do Ferreira, chamada Livraria Ribeiro, era muito solicitada por letrados de Sobral. De Fortaleza ou Recife esses materiais chegavam a Camocim, possivelmente na bagagem de um advogado, de um médico, de um estudante ou mesmo de um padre [...]. Em Sobral havia no final do século XIX uma livraria importante, chamada “M. Cialdini&Filho” que capitaneava materiais variados como livros, revistas, jornais e outros tipos de impressos, como livros de oração e livros religiosos (*Idem*).

Certamente esta circulação por meio da rota indicada pelo pesquisador, era potencializada pela aceitação que alguns gêneros teatrais encontravam entre o público leitor e as plateias do período. Tal popularidade pode ser creditada às características da escrita teatral melodramática, construindo tramas nas quais os enredos sentimentais eram destacados, juntamente com a valorização das ações. Em um momento próximo à proliferação dos ideais do Romantismo, as peças do gênero costumam destacar os embates entre o vício e a virtude, e a consequente vitória do bem sobre o mal, consolidando ao longo do tempo uma estrutura narrativa quase imutável, trabalhando com temas como “amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas” (PAVIS, 2008, p. 238).

Para Huppés, tais oposições ou “níveis de contraste”, como nomeia a autora, podem ser discutidas através de dois aspectos, um horizontal e outro vertical. Dentro do contraste horizontal, encontramos a oposição entre as personagens representativas de valores dicotômicos: vício e virtude, mentira e verdade, ganância e nobreza, etc., constituindo dois núcleos distintos e opostos. Pois, de acordo com Jean-Marie Thomasseau, no melodrama clássico “a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus.”, sendo que “entre eles, nenhum compromisso possível” (THOMASSEAU, 2005, p. 39), levando, naturalmente, os espectadores a se alinharem com as personagens representantes dos bons costumes.

Sobre os personagens melodramáticos, o pesquisador francês defende sua conceituação enquanto *personae*, ou seja, “máscaras de comportamentos e linguagens

fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Esta “fixidez dos tipos”, termina por reduzir as figuras dramáticas do gênero a algumas entidades principais, como o vilão, a vítima inocente, o cômico, e outras secundárias, como o pai nobre, ou o protetor misterioso (*Idem*), como poderemos observar a partir dos enredos cênicos estudados.

Quanto aos contrastes verticais propostos por Huppés, estes são responsáveis pela constante alternância dentro dos enredos entre dois polos: um primeiro marcado por momentos de desolação e tristeza, e outro onde impera a parcimônia e contentamento entre as personagens. Esta variação mira manter a plateia sempre suspensa entre estes dois momentos, em uma verdadeira montanha russa de emoções, até o ato final no qual a virtude seja reestabelecida, confirmando a boa ordem e realizando a punição exemplar das más condutas enredadas na história (HUPPES, 2000, p. 27).

Essa é a estrutura básica, por exemplo, da obra melodramática encenada na inauguração do Theatro São João em 26 de setembro de 1880, *A Honra de um Taverneiro*¹³⁴ de autoria de Correia Vasques. Fruto da lavra de um dos maiores atores e dramaturgos cômicos brasileiros, a obra embora siga a talha da estrutura dos melodramas, é apresentada como drama. Conhecido como “máquina de fazer rir”, Vasques era admirador inconcusso do trabalho do ator João Caetano, que fez história encenando dramas românticos e melodramas, vindo talvez daí a inspiração para a produção da referida obra.

Em seu enredo podemos perceber os dois níveis de contrastes citados por Huppés, bem delineados ao longo de toda a trama. O primeiro destes se relaciona à oposição de valores, já expresso pelo título que Vasques dá à sua obra, que relaciona a honra, característica atribuída a aristocracia, à figura do personagem principal, o taverneiro João da Cunha. A opção por um protagonista representante das camadas médias, põe em discussão o conflito existente deste segmento social com “as classes ociosas, portadoras de puro privilégio, sem mérito” (LOPES, 2007, p. 23).

O enredo traz a história da jovem Isabel, que nutre um amor por seu primo Carlos, a quem está prometida. Estando Carlos distante de casa, combatendo na Guerra do Paraguai, os pais da moça, Lucia e Jorge da Silva, mesmo havendo consentido com a paixão entre os primos, procuram casar-lhe com o Comendador Lopes da Cunha, visando salvar a família das dívidas que o pai havia adquirido em jogos.

A crítica ao jogo, enquanto vício, aparece em vários dos enredos dos melodramas, com discursos efusivos apresentando-o como um gravíssimo problema social

¹³⁴ VASQUES, Francisco Correia. *A Honra de um taverneiro*. In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

que assolava a sociedade da época. O próprio Jorge da Silva, diante da necessidade de submeter sua filha a um casamento arranjado sobre interesses puramente financeiros, visando salvar sua família das dívidas contraídas no “inferno do jogo”; se martiriza à sua mulher:

[...] para salvar-me tenho a todo custo de sacrificar esse anjo inocente e puro, que em nada concorreu para que eu me entregasse fatalmente ao inferno do jogo. Vício terrível e nojento, em cujos antros o menos que se perde é dinheiro. O jogador é um animal asqueroso e feroz; seus dentes afiados enterram-se no corpo e sua baba peçonhenta nos envenena a alma! Nas casas onde se alimenta esse vício perde-se tudo, fortuna, inteligência, dignidade, até a honra! O jogador começa perdendo o que é seu e acaba perdendo aquilo que não lhe pertence.¹³⁵

As relações entre os ideais de amor e honra são bastante trabalhadas a partir desta secção da história, pondo em oposição também outros dois polos dos enredos melodramáticos, jovens e adultos, conflito permeado pela diferente visão de mundo destes dois segmentos. O embate é explicitado em algumas falas, como quando o capitão reformado Barcelos, que junto com a figura de Carlos que combate na Guerra do Paraguai, acena com falas de forte teor patriótico, ponderando que: “os rapazes de hoje, com raras exceções, conhecem muito pouco aquela velha senhora do nosso tempo, chamada – educação”. Ao que conclui enfaticamente: “chamam progresso a esse estado continuo em que vivem de falta de respeito para tudo e para todos.”¹³⁶

Nos jovens, sobretudo os enamorados, viceja a crença na mudança e na superação dos entraves e regras sociais, e para os adultos, pais e superiores, prevalece a crença “mais nas convenções do que no poder do afeto” (HUPPES, 2000, p. 36). Tal premissa aparece em um diálogo travado entre Isabel e sua mãe, na qual conversam sobre amor, casamento e dinheiro:

LÚCIA – Teu pai mal pode fazer a face as despesas de casa e ás da tua educação; e entretanto, o seu emprego na repartição é muito mais elevado do que aquele que ocupa teu primo. O que tem ele pois para te garantir a mesma posição que tens tido até hoje?

ISABEL – O seu amor.

LÚCIA – Isso é muito bonito, minha filha, nos romances; na vida real, o amor é uma parte secundária; entra no casamento como Pilatos no Credo. O amor não paga alugueis de casa, nem contas de loja, nem tampouco as amas-de-leite. [...] Quando fores mãe apreciarás devidamente as minhas palavras. Tu amas teu primo e teu primo te ama também; casam-se, ele, empregado público de segunda ordem, quase sem ordenado; tu, moça, querendo modas, bailes, teatros e sem dote. Que dizes a isto?

¹³⁵ *Idem.* p. 308.

¹³⁶ *Idem.* p. 279.

ISABEL – Não digo por essa razão também não devo achar marido. Já que o dinheiro é a principal atração do casamento, ninguém quererá casar comigo. Uma moça sem dote vem a ser uma espécie de ratoeira sem toucinho; não há camundongo que caia.¹³⁷

Todavia, como denotado o título da peça, o enredo tem como mote principal outro episódio, envolvendo o taverneiro personagem título. A intriga acontece com o encontro de João da Cunha, padrinho do jovem Carlos, com o Comendador, pretendente de Isabel, em dada ocasião na casa dos pais da moça. As diferentes visões de mundo e de caráter ético entre os personagens ficam estabelecidas desde o início.

JOÃO – [...] Comendador, é que estou pouco acostumado, ou por outra, não gosto de ver gente de casaca. Embirro solenemente com essas tesouras de pano. [...] querem saber o que me parece na rua um homem de casaca e outro em mangas de camisa?

COMENDADOR – Diga-o Sr. João. [...]

JOÃO – Pois então lá vai. O de casaca parece-me um vadio e o que está em mangas de camisa é com certeza um homem de trabalho. [...]

COMENDADOR – Questão prática! Entre o balcão de uma venda e um homem de casaca há uma grande distância.

JOÃO – É verdade, e tão grande é a distância, que as vezes não os encontros para me pagarem o que lá mandam buscar fiado.¹³⁸

O Taverneiro João da Cunha personifica uma das mudanças propostas pela estética melodramática, que se acentua na era moderna. O gênero apresenta o rompimento com os padrões edificantes do romantismo e seus enredos históricos, permeado por heróis clássicos de “capa e espada” saídos dos anais dos tempos, em direção a outros protagonistas mais próximos de uma plateia cada vez mais mista.

Em substituição ao hábito de localizar modelos exemplares em uma época aureolada de virtudes, cresce a tendência para mostrar homens comuns e para duvidar dos heróis. Parece preferível interpretar a vida como uma sucessão de escolhas – todas elas erradas, desta perspectiva – e realçar a limitação da existência humana no seu devir permanente, em vez de imobilizar o passado e cultuar-lhe traços de irretocável exemplaridade (HUPPES, 2000, p. 16).

Na história, ensejando comprometer o taverneiro, que se apresenta como um empecilho ao seu casamento com Isabel, o Comendador elabora um ardil para desonrá-lo. Seu casamento com Isabel se arranja ao tornar-se credor das dívidas de seu pai, ameaçando-o cobrar os valores devidos caso o casamento não se consumasse. Com a ajuda do moleque Manoel, escravo de João da Cunha, o vilão põe sua carteira na sobrecasaca do taverneiro

¹³⁷ *Idem.* p. 275.

¹³⁸ *Idem.* p. 285-286.

como forma de incriminá-lo. No fim da cena V o personagem afirma: “custou, mas venci. Amanhã veremos quem pode mais; se o amor do primo, se o dinheiro do Comendador.”

Lopes da Cunha caracteriza o típico vilão melodramático, aquele que recusa a moral vigente. Sua ação dentro do enredo, bem como a reação de Isabel, segue a fio a descrição realizada por Ivete Huppés da trama amorosa típica deste gênero teatral.

Na banda negativa aparece, pois invariavelmente a figura do vilão. É o traidor sem escrúpulos, entre cujos traços se encontram a hipocrisia, a ambição e a paixão desbragada. Nem de leve arrependido das desgraças que já causou, agora almeja o bem que ainda não possui: a donzela inocente. Sucede que ele está vivamente apaixonado pela jovem e não tenciona submeter-se aos rituais da conquista amorosa – que demandam, aliás, um tempo intolerável ao seu ímpeto empreendedor. A moça, da sua parte, repele a ideia com todas as forças, uma vez que ama outro. A fragilidade da condição feminina somada às precárias condições em que a família se encontra dificultam uma oposição eficaz. [...] a jovem está disposta a morrer em defesa da honra – quando se levanta a força do herói. O herói intervém no sentido de desmascarar e combater o traidor. No final, os esforços do bem são recompensados. (*Idem*, p. 64)

O diferencial da peça de Correia Vasques é que o herói a desmascarar o traidor no ato final, não é o par romântico da donzela, e sim o personagem título, o taverneiro João da Cunha. Assim, lançando mão de um *Deus ex machina*¹³⁹ o dramaturgo propõe uma solução mirabolante aos problemas que afligem os bons, quebrando a harmonia natural da história. É assim que o moleque Manoel, após descobrir as reais intenções do Comendador, revela sua participação no embuste arquitetado pelo vilão para incriminar seu senhor. Além disto, ocorre a revelação por parte do taverneiro de uma carta achada ao acaso, e que atesta as transações financeiras escusas do vilão, fazendo com que este desista do casamento com a moça e da cobrança dos débitos de seu pai endividado, retirando-se de cena para permitir, enfim, o final feliz.

Segundo Ivete Huppés, os temas predominantes dentro do gênero melodramático podem ser divisados a partir de dois grandes núcleos, imbricados dentro das obras: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa (2000, p. 33). Nesse sentido, embora perpassa por episódios amorosos, *A Honra de um Taverneiro* se caracteriza mais próxima do primeiro núcleo temático, tendo em vista o “universo social e moral da peça” centrado na reparação da moral do comerciante João da Cunha.

Trata-se então, de um universo onde, segundo Herculano Lopes em seu estudo sobre a obra de Vasques, se põe em contraste de um lado “a figura do pequeno comerciante,

¹³⁹ *Deus ex machina* é uma expressão latina com origens gregas, que significa literalmente "Deus surgido da máquina", e é utilizada para indicar uma solução inesperada e improvável para terminar uma obra ficcional.

emblemático dos estratos intermediários urbanos, agente social que se liga tanto à tradição quanto ao mundo capitalista em formação acelerada na cidade”, e de outro “a honra – que remete ao sistema de valores da aristocracia, ou mais propriamente, no caso brasileiro, a uma ética patriarcal” (LOPES, 2007, p. 23).

Isto pode ser observado na fala do personagem-título, durante um momento de debate com o Comendador:

Então o crédito e a honra são privilégio exclusivo dos senhores fidalgos e dos senhores titulares? A aristocracia será tão estúpida na sua maldade que nos queira tirar aquilo que não nos pode dar? Parvos! Gralhas enfeitadas com as penas dos seus antepassados, cegos de nascença, que não conhecem a cor do sangue do homem que vive do seu braço. A virtude é a única fidalguia que conheço. A verdadeira aristocracia é a da honra e a do crédito; os nossos títulos, as nossas condecorações, os nossos melhores atestados, são estas mãos calosas e gretadas, conseqüência inevitável de quem trabalha honestamente.¹⁴⁰

Embora não seja possível conhecer as intenções que nortearam a escolha desta obra de Correia Vasques pelos amadores da União Sobralense, tendo em vista, entre outras coisas, o fato de o autor e ator ser imperiosamente conhecido por sua produção cômica, a representação de *A Honra de um Taverneiro* na inauguração da casa de espetáculos erigida por esta associação cultural nos parece simbolicamente significativa no que diz respeito a seu papel principal. De tal modo, a encenação de um enredo que tem como personagem-título e herói um negociante, parece dialogar com a expressiva presença de homens do comércio entre os sócios fundadores da associação, e que, vale lembrar, solicita à municipalidade quando de sua fundação, autorização para construir uma casa de espetáculos, bem como uma linha de lancha para escoar mercadorias pelo porto de Acaraú.¹⁴¹

Retomando os núcleos temáticos propostos por Huppés, podemos observar que a honra, enquanto virtude áurea perpassa praticamente quase toda a produção melodramática acessada nesse estudo. Sua forte presença nos enredos pode ser perscrutada pelos títulos das peças, onde o uso deste termo é bastante recorrente.¹⁴² Do mesmo modo, dentro das peças que têm como tema central a “reparação da injustiça”, além da peça inaugural do Theatro São João, temos como exemplo outros títulos como: *A Pena de Morte* de Joaquim José da

¹⁴⁰ VASQUES, Francisco Correia. *Op. Cit.* p. 306.

¹⁴¹ “[...] um grupo de comerciantes deseja encampar a construção de um grande teatro e a organização de uma empresa para fazer uma linha de lancha a viajar entre Sobral e o porto do Acaraú nos meses de inverno.” (*Sobralense*, 14 de novembro de 1875)

¹⁴² Além da obra de Vasquez, outros espetáculos encenados em Sobral traziam o termo *honra* nos seus títulos: *Amor e Honra*, *A Mártir da Honra*, *Emília ou o Salteador da Honra*, *O poder da Honra*, *Honra e Nobreza* e *O Advogado da Honra*.

Silva, *Os Dois Sargentos* de Adolphe d'Ennery, *A Tomada da Bastilha: Fidalgos e Operários* de Vieira Pontes e *O Advogado da Honra* de Salazar Guerreiro.

Quanto às peças onde se enseja “a busca da realização amorosa”, podemos observar além dos clássicos *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho e *A Morgadinha de Val-flor* de Pinheiro Chagas, a representação das peças *Amor e Honra* de Antônio Montinho de Souza, *A Rosa do Adro* de Henrique de Macedo Junior, *Amor e Ciúme* do dramaturgo potiguar Segundo Wanderley, *Rosas de Nossa Senhora* de Celestino Silva e *Luiz ou a Cruz do Juramento* de Ernesto Cibrão.

Para Huppés o desfecho das tramas melodramáticas, pode ser distinguido a partir dos dois temas dominantes já citados. Enquanto nos enredos que tratam sobre o reestabelecimento da ordem corrompida, as tramas tendem a culminar em um final feliz, os dramas com enfoque amoroso e na busca pela felicidade sentimental em detrimento das imposições socioeconômicas, habitualmente têm sua culminância rumo ao infortúnio (2000, p. 34-35).

Este é o caso da peça *A Pena de Morte*,¹⁴³ encenada em dois momentos distintos nos palcos sobralenses. A primeira em agosto de 1911 pela *Troupe Edmundo Silva*, e novamente em maio de 1921 pela Trupe Nacional Eduardo Nunes, duas companhias oriundas da cidade de Belém no Pará. No enredo acompanhamos a triste história de Jorge de Mello, condenado à morte por um crime não cometido. A trama se altera quando ele é reconhecido por outro preso, José Maria, que não coincidentemente, fora testemunha ocular do assassinato atribuído ao réu e se encontra preso no mesmo estabelecimento que o protagonista.

A principal força de transformação do enredo, a possibilidade de José Maria provar a inocência do acusado, ato que pode mudar drasticamente os rumos da história, é apresentado ao público antes mesmo que seja do conhecimento do réu Jorge de Mello. Para isso, o texto abusa do uso de um recurso amplamente empreendido pelos autores melodramáticos: a fala *à parte*.¹⁴⁴ Tal mecanismo cênico era bastante empregado pelos antagonistas, como forma de manter o espectador a par das movimentações da intriga, bem

¹⁴³ SILVA, Joaquim José da. *A Pena de Morte*. Drama em três atos. 3ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 19. 29 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Em sua capa lê-se: “representado com grandes aplausos em diversos theatros de Lisboa e Porto.”

¹⁴⁴ “Código eminentemente teatral, é por meio deste artifício, onde o personagem se dirige diretamente ao público, apresentando dados da história desconhecidos pelos outros personagens em cena, que os autores buscavam estabelecer uma estreita relação de cumplicidade entre palco e plateia, mantendo esta última cada vez mais imersa nas ações a se sucederem sobre a ribalta” (MERISIO, 2009, p. 113).

como de suas verdadeiras intenções,¹⁴⁵ expressas à plateia, mas, ocultas às outras personagens em cena (BRAGA, 2005, p. 4-5).

Outra das características centrais do melodrama é o apelo à “surpresa iminente”, de modo que a plateia, devido a “possibilidade de sobrevirem novos episódios permanece com uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que de resto, não o abandonaram até as cortinas fecharem” (HUPPES, 2000, p. 29).

Assim, retomando o enredo da peça, José Maria termina por conseguir, malfadada a indisposição do desembargador responsável pelo caso, de ouvir sua versão da história, levar o ocorrido até o rei de Portugal, D. Pedro V. No último ato, o personagem revela que o responsável pelo assassinato atribuído a Jorge de Mello, foi na verdade um filho perdido e já falecido do mesmo desembargador que acompanhava o caso. Por fim, o próprio rei luso, intervém diretamente no caso, embora não apareça em cena, libertando o injustiçado e implantando a justiça, devolvendo o condenado ao seio de sua esposa e filho.

No entanto, ao fim do enredo dos melodramas, onde o espectador foi conduzido “de sobressalto em sobressalto”, nem sempre ao cair do pano encontrar-se-á o final feliz. Tal aspecto pode ser bem observado com a obra *Luiz ou a Cruz do Juramento*,¹⁴⁶ encenação de estreia do primeiro grupo dramático sobralense, o Club Melpômene, no dia 1º de agosto de 1875 no Theatro Apollo Sobralense. O enredo apresenta a história do casal Luiz e Elisa, jovens que cresceram juntos nutrindo uma paixão mútua. Sua consumação é dificultada por “entraves de natureza social”, já que ela é filha do senhor do Morgado de Vallindo, e ele, filho de um lavrador empregado daquelas terras. O enlace é dificultado ainda devido a uma promessa feita a Santo Antônio pela família de Luiz, que para livrar o menino de forte moléstia, prometera torná-lo padre.

A trama apresenta sua primeira surpresa quando o casal fortuitamente encontra uma carta, estratagema bastante utilizado pelos enredos melodramáticos. O escrito ainda inacabado, de autoria do Sr. Morgado, fala sobre a definição do futuro do jovem casal, destacando o fato de eles terem sido criados juntos, citando a necessidade de garantir um “futuro alegre” para ambos. A carta se apresenta como o prenuncio de um futuro terno para os amantes.

¹⁴⁵ Este artifício é utilizado pelo Comendador Lopes da Cunha da peça *A Honra de um Taverneiro*, ao tramar seu plano contra o comerciante João da Cunha.

¹⁴⁶ CIBRÃO, Ernesto. *Luiz ou a Cruz do Juramento*. Drama em três atos. 4ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1933. n. 70. 44 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Na capa está inscrito: “representado pela primeira vez com extraordinário sucesso no Gynasio Dramático do Rio de Janeiro e seguidamente em todos os theatros do Brasil.”

Contudo, a história sofre uma mudança repentina com a visita do fidalgo Duarte de Moraes. Na ocasião se descobre que a carta do Sr. Morgado, na verdade dava as providências necessárias ao casamento de Elisa com o nobre visitante, sendo Luiz encaminhado aos estudos religiosos no intuito de cumprir seu destino e depois se tornar o capelão da igreja do Morgado. Desamparada em virtude da impossibilidade da união com o pretendente de sua afeição, Elisa acompanhada de seu amado decide contar ao seu pai o amor dos dois. Assim feito, Luiz é veemente rejeitado pelo proprietário do Morgado, que explicita a condição social serviçal do rapaz, ultrajando-o e lhe expulsando de sua casa.

O segundo ato da peça inicia com Luiz desaparecido, após o episódio ocorrido em casa do Sr. Morgado, sendo tido por morto, diante de um suicídio acontecido nas proximidades. O pai de Elisa a conta-lhe que a família está falida devido às dívidas contraídas, e que Duarte de Moraes, se comprometera a pagar tais débitos, tendo desta maneira, cedido a mão de sua filha ao fidalgo como forma de gratidão.

Elisa aceita casar-se de forma abnegada, assinando o contrato de matrimônio no intuito de evitar que seu pai descumpra a palavra dada ao fidalgo, mantendo assim a honra de sua família. No final do ato, embora desaparecido e tido como morto por todos, inclusive por seu velho pai, Luiz reaparece vivo, propondo a Elisa que ambos fujam juntos. No entanto, diante do contrato de casamento já assinado, a moça afirma a Luiz que não poderá casar-se com ele, fazendo com que Luiz desapareça novamente sem deixar rastros.

Percebemos assim, por meio da atitude de Elisa, a representatividade de uma linhagem de vítimas/heroínas, conhecidas no teatro brasileiro pela alcunha de *ingênuas*.¹⁴⁷ A atitude da personagem representa a afirmação de uma das facetas dentro da moral vigente nos melodramas, onde a importância do amor é quase sempre “colocada atrás da honra, do patriotismo e do amor filial ou maternal” (BRAGA, 2005, p. 05-06).

No último ato da trama, embora ainda tido como morto, Luiz reaparece novamente, mas desta vez disfarçado. Fazendo uso, assim, de uma outra estratégia bastante em voga na construção do enredo melodramático, o reconhecimento, “cuja ocorrência se dará, normalmente, nas últimas cenas, ou nos finais dos atos” (*Idem*, p. 05).

¹⁴⁷ Outra característica comum na prática teatral deste momento é a existência de pelo menos um intérprete para cada tipo de papel. A fixação dentro da dramaturgia destes tipos fixos ajudava as companhias a encontrar em seus elencos atores para representar as peças e garantir a alta rotatividade de textos dramáticos. Entre as atrizes, por exemplo, era comum haver pelo menos uma ingênua, uma dama-galã, uma dama-central e uma caricata. Da mesma maneira que, quanto aos papéis masculinos buscava-se a presença de pelo menos um galã, um galã central, um cômico e um caricato.

O uso do estratagema do reconhecimento como elemento surpresa do enredo, em que se assinala o clímax patético do drama pela derrota do vilão, é um dos elementos centrais de um outro melodrama encenado dentro do recorte pesquisado: a peça *Os dois Sargentos*¹⁴⁸ encenada em 1899 pelos amadores sobralenses do Recreio Dramático e em 1901 pela Companhia Dramática dos atores Phebo e Maia. A trama da peça francesa, originalmente escrita por Adolphe d'Ennery,¹⁴⁹ é desvelada pela presença de uma personagem denominada no texto como *incógnito*, que portando capa e chapéu acompanha as principais cenas, muitas vezes escondido, até finalmente revelar sua identidade, frustrando os planos do vilão e restabelecendo a ordem.

Em *Luiz*, o retorno do protagonista permite o desvelamento de uma série de questões do enredo. Descobrimos no ato final que o jovem não é filho do velho lavrador Baltazar, mas sim fruto de uma relação clandestina que o fidalgo Duarte tivera na juventude com Julia, falecida irmã do senhor Morgado, sendo, portanto, primo de Elisa e filho do seu futuro marido. Baltazar, que recebera a criança recém-nascida de sua mãe para criá-lo, entrega então a Luiz, uma cruz de ouro, deixada por sua finada genitora no leito de morte.

Usando de seu disfarce, Luiz se apresenta no Morgado como sacerdote que irá celebrar o casamento de Elisa e Duarte. Até que, com a ocasião da cerimônia, revela sua identidade e sua verdadeira origem filial mostrando a “cruz do juramento”, símbolo material de sua filiação nobre. Momento de clímax da peça, no qual Duarte o reconhece como seu filho e Elisa tomba sem vida, caindo o pano e findando de maneira drástica a história encenada.

Enquanto propagador de bons costumes, o melodrama *Luiz ou a Cruz do Juramento* explicita a intenção de mostrar ao público que as convenções são superiores ao poder do afeto. Assim, a paixão amorosa, tanto do casal protagonista, mas também na relação ilícita do fidalgo Duarte em sua juventude, desencadeou uma sucessão de

¹⁴⁸ D'ENNERY, A. [sic]. *Os dois sargentos*. Drama em três atos. Tradução e adaptação: PONTES, J. Vieira. Nova Edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1961. N° 8. 63 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Em sua capa está escrito: “Acomodado à cena moderna por J. Vieira Pontes e representado com extraordinário sucesso em todos os teatros de Portugal e Brasil.”

¹⁴⁹ Adolphe Dennery (1811- 1899). “Auxiliar de cartório que inicialmente tenta a pintura e depois o jornalismo, Dennery encontra sua expressão no teatro, criando aí um novo tipo de autor dramático, aquele ao qual os críticos da época chamariam com desprezo de "o carpinteiro" ou "o carcaceiro". Dennery imaginava sobretudo situações interessantes, construía, com minúcia, as complicações de uma intriga sempre bem elaborada e deixava a seus colaboradores (entre eles Labiche, A. Dumas Filho e Júlio Verne), o cuidado de polir os diálogos e o estilo. Dennery "carpintou" assim mais de 250 peças das quais muitas alcançaram memoráveis sucessos populares e foram diversas vezes a salvação de diretores sem dinheiro” (THOMASSEAU, 2005, p. 85).

desventuras, que tem por fim, o desespero e a morte. Seu fim trágico cumpre com a função do gênero de mexer com as emoções do público, gerando um choque certamente mais duradouro que o final comumente bem-aventurado. Pois, “a brutalidade do infortúnio imerecido ou o desespero do amor contrariado têm melhores chances de aprofundar a impressão produzida pela obra. O efeito da desgraça parece abalar mais” (HUPPES, 2000, p. 64-65).

Mantendo as características que mais definem o gênero, como o apelo ao patético, as tramas repletas de reviravoltas e as tradicionais cenas de reconhecimento, podemos perceber pelo menos mais duas categorias temáticas entre os espetáculos de vertente melodramática encenadas em Sobral: aqueles que abordam aspectos religiosos e os que se referem a temas de cunho histórico.

Ligada ao forte apelo ao sentido religioso, temos a encenação em Sobral de alguns textos como *Santa Ignez e O Cego e a Leprosa*, ambos levados ao palco do São João por um “grupo de gentis senhoritas” nos anos de 1910 e 1911, respectivamente. Outra representação que merece relevo foi da peça *Os Milagres da Virgem Aparecida*, realizada pela companhia paraense dos atores Eduardo Alvares e Monteiro Sá no ano de 1882. O “drama sacro” apresentado pela imprensa local como o “que mais tem agradado em quase todas as capites do Império do Brazil”, parece ter tido boa aceitação do público já que foi representada por três vezes durante o mês de fevereiro daquele ano. O anúncio destaca ainda que a peça seria ornada “de coros, harmonias, visões e fogos cambiantes.”¹⁵⁰

Estes aparatos remetem a uma propriedade do melodrama apresentada pelos estudiosos do gênero, caracterizada pela busca de uma teatralidade que prima pela ação e pelas imagens, almejando alcançar especialmente os sentidos da plateia, caracterizando-se como um “espetáculo ‘ocular’, inteiramente votado ao espetacular: um teatro de ação e de atores” (THOMASSEAU, 2005, p. 127).

De tal modo, os “coros, harmonias, visões e fogos cambiantes” citados, denotam o acentuado investimento e atenção dados à carpintaria cênica, mobilizando tantos recursos quanto possíveis às companhias, para produzir o envolvimento do público na história encenada. Volta e meia, os jornais sobralenses acenam para os seus leitores a presença de adereços, mobiliário, trocas de ambientes e outros movimentos para impressionar os espectadores.

¹⁵⁰ *Gazeta de Sobral*, 9 de fevereiro de 1882.

Na crônica de Clovis sobre a encenação da peça *O Segredo do Pescador*, pela companhia de Avelino Gonçalves em novembro de 1907, o articulista destaca a seus interlocutores que “o drama é uma peça de grande efeito, já pelo enredo empolgante, já pelo cenário e guarda-roupa pittorescos, e, finalmente, pela apoteose final, que é de uma estética engenhosa e sensacional.”¹⁵¹

O outro segmento, em diálogo com os ideais de dever cívico e patriotismo intrínsecos à dramaturgia dos melodramas, foi bastante experienciado em Sobral, tendo como base sobretudo, os marcos históricos e as efemérides pátrias. Estes são os casos das encenações realizadas pela Sociedade Recreio Dramático durante o ano de 1899 dos textos *As Armas pela França* do português Pedro Wenceslau de Brito Aranha e *A Independência do Brasil* de autoria do amador sobralense Mario Donizetti, realizadas no dia remissivo à queda da Bastilha e à independência brasileira na devida ordem. Contando ainda com títulos como *A Tomada da Bastilha* “imitação” de autoria de Vieira Pontes, *Brasileiros e Portugueses* e *As Três Datas*, ambas do dramaturgo Segundo Wanderley.

Esta última, na verdade constituindo-se em um expressivo exemplar do gênero, já que congrega em um seu enredo, como sugestiona o título, três efemérides da história brasileira, os dias sete de setembro, treze de maio e quinze de novembro, havendo sido encenada no festival artístico realizado no dia 31 de janeiro de 1913, em benefício da construção do Asilo da Mendicância na cidade, iniciativa proposta pelo bispo da cidade Dom José Tupinambá da Frota.

A dramatização de *As Três Datas*, levada a cabo por um “grupo de amadores cênicos”, integrava um programa composto por um concerto de diversos gêneros musicais, além de uma conferência com o juiz local, José Saboia de Albuquerque. Sobre o evento, o jornal *O Rebate* tece uma interessante crônica, da qual transcreveremos apenas a parte que remete à encenação da peça de Segundo Wanderley, e que nos permite conhecer alguns aspectos da história encenada no palco do São João.

Constituiu a terceira parte do programma a representação da brilhante peça dramatica de Segundo Wanderley- *As tres datas*, desempenhada pelas graciosas senhoritas Daisy Frota, Almeidinha Rodrigues, Maria de Paula Pessoa e Mariettinha Borges. Satisfactorio desempenho teve essa peça valioza, escripta em poesia dramatica, tradusindo as três grandes phases da historia do Brazil e as transformações politico-sociaes por que temos passado, desde os tempos coloniaes até a epocha actual.

Levantado o panno vimos a senhorita Daisy Frota, representando o Brazil sujeito ás ordens e manada de Portugal, lamentando essa dura sujeição, quando

¹⁵¹ *O Rebate*, 30 de novembro de 1907.

galhardamente lhe surge em frente a Senhorita Almeidinha Rodrigues que representando a Independência, procura levantar o paiz do abatimento em que se achava e, qual D. Pedro I, à margem do Ipyranga, altivamente lhe diz que tem por diviza “Independencia ou morte.” Proclamada a independência, convinha ainda preferir o Paiz as desordens da liberdade ao sossego da escravidão e lamentava ainda o captiveiro dos seus amados filhos, quando a senhorita Nauninha Roiz, com a voz ungida de compaixão pelos captivos e vestida à princesa Izabel, promete-lhe a igualdade de todos os brasileiros, como de facto ficou chamando-se Isabel a Redemptora.

Grande e rico como era o paiz, a senhorita Daisy Frota, manifestando expansões de grandeza, quiz ainda o governo do pôvo, a republica, a democracia e eis que, devido aos esforços dos propagandistas republicanos Silva Jardim, Q. Bocayuva, Benjamim Constant e outros, é proclamada a Republica, apparecendo então em scena, sobranceiramente, a senhorita Maria de Paula Pessoa que, pronunciando palavras de encorajamento ao Brazil, desfralda a bandeira da Republica, possuida de entusiasmos por essa forma de governo; vindo á scena finalmente a gentil senhorita Mariettinha Borges que, sobraçando um livro – a História, proclama a “liberdade egualdade e fraternidade” do povo brasileiro.

Muito applaudidas pelo completo desempenho do drama, bem ensaiado e bem compreendido, tivemos como que, um desfecho de luz, ouvindo a “Grande Fantasie Triomphale sur l’hymne national bresilien” de L. M. Gottschalk.¹⁵²

Sobre o autor da peça, o médico, poeta, romancista e dramaturgo natural do Rio Grande do Norte, Manoel Segundo Wanderley, é notório destacar a acentuada presença de suas obras dramáticas nos palcos sobralenses, tanto por companhias viajantes como por artistas locais. Sendo inclusive o autor cênico com maior número de aparições dentro dos espetáculos elencados na pesquisa, com três peças representadas, sendo estas as já citadas *As Três Datas e Brasileiros e Portugueses*, juntamente com outro melodrama denominado *Amor e Ciúme*, posto em cena pelo menos seis vezes entre os anos de 1901 e 1917.

Tal presença na vida teatral sobralense pode ser justificada pelo fato de o autor ter sido sócio correspondente do Instituto do Ceará, havendo, segundo a revista do Instituto,¹⁵³ algumas de suas obras sido publicadas na capital cearense, após seu falecimento em 1909. Constando nestas publicações o livro de versos *Poesia Completa*, e os dramas *A Providência, Brasileiros e Portugueses* e *Amor e Ciúme*, impressas no ano de 1903, na tipografia Minerva de Assis Bezerra, com edição de Militão Bivar.¹⁵⁴

Tendo como premissa agradar a plateias heterogêneas, nem sempre os melodramas encenados nos palcos das casas de espetáculos sobralenses conseguiam obter êxito, contentando seu público. Pelo menos é o que se verifica na análise junto às crônicas teatrais produzidas à luz da imprensa local, como quando Clovis por exemplo, utiliza sua

¹⁵² *O Rebate*, 8 de fevereiro de 1913.

¹⁵³ Revista Trimestral do Instituto do Ceará. *Os Mortos do Instituto em 1909*. Fortaleza, 1909.

¹⁵⁴ O melodrama *Amor e Ciúme*, encenado em Sobral em dezembro de 1907 pela *Trupe do ator Avelino Gonçalves* é o único título de Segundo Wanderley que conseguimos conhecer de forma integral durante a pesquisa. Seu texto foi acessado a partir da digitalização da referida publicação cearense da obra, disponível no link: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Amor_e_ciume_%281903%29.pdf >

crônica para condenar a encenação de “dramalhões antigos, pesados, cheios de cenas trágicas, onde o punhal aparece, frio e repelente, e a garrucha detona, mortífera e cruel, ouvindo-se o baque de um corpo pesado, após o estampido.”¹⁵⁵

A reprovação do cronista tem em perspectiva o senso crítico dos espectadores mediante ao que se passava sobre a ribalta, pois embora o teatro fosse visto como uma “escola de costume”, o melodrama visava antes de tudo a distração e diversão do seu público, buscando “captar a atenção, a fascinar a sensibilidade [...] pela habilidade para encantar, para atrair” (HUPPES, 2000, p. 148). É assim que, em agosto de 1911, Clovis dotado de sua peculiar forma de abordar a cena local, se pôs a bradar contra alguns dos melodramas encenados pela companhia dramática paraense capitaneada pelo ator Edmundo Silva.

Sobre a representação da peça *João Brandão* na noite do dia 06 de agosto, durante a segunda *récita* extraordinária dada pelo grupo, ele dirige-se a seus leitores nos seguintes termos:

Eu já estava muito disposto a metter a penna no costado de EDMUNDO SILVA e abrir-lhe um rombo no porão – muito maior que a minha decepção e a do respeitável, domingo à noite, em nosso <S. JOÃO>, com aquella cabideta que alli foi representada, sob a denominação de – JOÃO BRANDÃO! Sim, porque, a falar com a franquesa que me é innata, aquillo é uma *chouriçada* que não vale os esforços de artistas do mérito de EDMUNDO, VIANNA, JULIETTA, MOREIRA E SALVATERRA e, menos ainda, o álcool que as lâmpadas consumiram, naquella noite, o meu colarinho que o suor amarrotou e as horas de somno que alli perdemos, - eu e o respeitável, que, franquesinha, não somo araras [...] Pois meus senhores, tudo isto eu ia deixando de lado, para dar uns piparotes no EDMUNDO, já que não podia dal-os no JOÃO BRANDÃO que, franquezinha mesmo franca, foi bem represando, mas não agradou nada, nada, absolutamente nada.¹⁵⁶

O colunista do jornal sobralense ao expressar de forma bem-humorada sua opinião, nos permite perceber que mesmo bem desempenhado pelos seus artífices, uma apresentação pode desgostar a plateia pelo seu enredo. Ao cabo, na usual “nota do fim” de sua coluna, Clovis admoesta o público sobralense: “amanhã subirá á scena a Severa, que é uma peça de se lhe tirar o chapéo.”

O jornalista se referia à *Severa*, obra de um dos mais conhecidos intelectuais portugueses das primeiras décadas do século XX, o escritor e dramaturgo Júlio Dantas. A obra foi representada na semana seguinte pela mesma companhia, mas nem este clássico da dramaturgia foi poupado das críticas do arguto cronista da cena sobralense.

¹⁵⁵ *O Rebate*, 23 de janeiro de 1909.

¹⁵⁶ *O Rebate*, 12 de agosto de 1911.

A SEVERA, peça severamente portuguesa, de Julio Dantas, subiu á scena domingo passado, em nosso theatro, pela troupe – Edmundo Silva.

A auctor é um escriptor de nomeáda, filho illustre da santa terrinha que demora lá do outro lado do Atlantico, - Portugal, - de onde vieram os nosso avós-engos. E', portanto, um immortal, cujo busto destina-se ao bronse e por isso mesmo, dispenso-me de analysal-a. [...]

Limito-me, pois, a dizer- e já não faço pouco- que, para as pequenas platéas, como é a nosso, a SEVERA é severa demais dentro da sua linha de costumes genuinamente portuguezes, de que a quase totalidade da nossa gente não entende, nem pode descobrir-lhe as bellezas, as lindas nuances, tudo muitíssimo lusitano.

Ha, allí, uma *cigana* que canta o FADO ao som da guitarra, um *conde* toureador que vende cavallo *sem vista* e cultiva o amor de baixo para cima, quero dizer - das espeluncas da *Mouraria*, onde se o obtem a baixo preço, aos palacio de marmore, onde vivem as FADAS de cabellos d'ouro (talvez porque o amor não conheça limites), - há mais um pobre farropilha que oculta nos trapos da miseria um coração maior que os Andes, uma *marquesa* de pé pequenino e mão de neve , que vem cá fóra, guiada pelo ciúme e pelo despeito, dizer ao seu amante que elle *tem descido tanto que até lá não póde acompanhá-lo* – e muita coisa mais, que eu e o meu vizinho da esquerda vimos e gostámos, e que os portuguezes também gostam e é justo que elles gostem dellas. . .

Mas nós, brasileiros, não trocamos uma *virgem dos campos, morena, garbosa*, por mil *ciganas*, ainda que todas mil sejam SEVERAS, toquem guitarra e cantem o FADO!

À guitarra preferimos os descantes entoados á vióla, ao FADO as quadrinhas populares, harmoniosas, suaves, rythmicas, dôces como o favo de *jaty*, cheirando á *flor sylvestre que embalsama os ares*.

E, elles, os nossos presados irmãos de além mar, não podem e nem devem nos querer mal por isto, - penso eu.¹⁵⁷

Das crônicas de Clovis depreende-se que o sucesso de uma empresa teatral, depende da afinidade do público e sua satisfação com a trama enredada sob o “clarão da ribalta”. Pois, como afirma Cláudia Braga:

A “espetaculosidade” melodramática se apoiará em estratégias diversas que, conjugadas, atingirão sua heterogênea platéia em diferentes níveis. Se os conceitos morais agradarão à burguesia, e a manutenção da hierarquia, à aristocracia; seu grande trunfo será, entretanto, vitória do bem contra o mal, da justiça contra a opressão, que calará fundo no novo público formado pelas classes populares (BRAGA, 2005, p. 06).

Assim, em nota sobre a representação de outro melodrama pela companhia de Edmundo Silva no mês seguinte, o cronista de *O Rebate*, ao tratar sobre a encenação da peça *A Rosa do Adro* “drama em três actos que o elenco Edmundo Silva levou domingo passado, allí no S. João”, explicita os ingredientes da estética melodramática que agradava à plateia sobralense. Segundo ele, a obra dramática era:

¹⁵⁷ *O Rebate*, 19 de agosto de 1911.

[...] uma peça pequena, alguma coisa fraca, sem grandes lances dramaticos, com alguns desparates, se quizerem encaral-a rigorosamente, mas tem enredo e sobretudo um certo fundo moral; e essas coisas agradaram á nossa platéa, na sua quasi totalidade composta de gente facil de contetar em materia de theatro.¹⁵⁸

O fato de agradar ao público, passa por um recurso estreitamente ligado aos enredos melodramáticos, a identificação que parece ter sido efetiva na peça acima tanto quanto por ocasião da estreia do teatro construído pela União Sobralense com a encenação da obra *A Honra de um Taverneiro*. Conquanto a ausência desta identificação por parte de uma plateia mais afeita a uma morena garbosa do que a uma cigana, assim como a musicalidade das quadrinhas populares acompanhadas à viola do que ao fado ritmado pela guitarra, é apresentada como principal problema com a encenação do drama com tons portugueses de Júlio Dantas.

Responsável por provocar no seu público reações já mencionadas na Arte Poética de Aristóteles, como terror e compaixão, buscando a catarse (BRAGA, 2005, p. 06), o melodrama experimentou significativa permanência enquanto gênero dramático na vida teatral sobralense. Aprendendo a “linguagem da eficácia”, a vertente cênica soube se direcionar, apesar das críticas dos intelectuais do período, aos novos públicos que “chegavam ao teatro no rastro da transformação social produzida a partir da revolução burguesa” (HUPPES, 2000, p. 145).

Sua importância e permanência na cena teatral sobralense, podem ser sentidas por autores e títulos que se repetem, dentro e fora de nosso recorte de pesquisa. Onde certamente, um dos maiores exemplos diz respeito ao melodrama *Os Dois Sargentos*, que encenado ainda no final do século XIX se tornou uma referência dentro da produção de uma outra geração de artistas da cidade. A peça francesa foi encenada no Cine Teatro Glória no ano de 1938 pelo *Grupo Cênico*, sendo considerada por alguns artistas dessa geração, membros de outra agremiação dramática, o *Teatro Escola Sobralense*, como o principal espetáculo amador representado em Sobral entre os anos de 1950 e 1970 (MELO, 2015, p. 111).

Todavia, a existência dos melodramas na vida teatral sobralense esteve sempre acompanhada pela vitalidade, animação e irreverência das comédias ligeiras, que longe de querer competir ou superar este gênero, soube se adequar às diversas modificações que o teatro passava na transição entre séculos e cair nas graças dos grupos dramáticos e do público. Pois, a exemplo de Clovis, que em uma de suas notas afirma que “eu e o

¹⁵⁸ *O Rebate*, 9 de setembro de 1911.

respeitavel, saibam quantos, vamos ao teatro para rir; para chorar – nunca!”,¹⁵⁹ as plateias de Sobral sempre foram afeitas ao riso, sem, contudo, deixar de lado algumas ideias morais e dos bons costumes, como veremos a seguir.

4.2 “VAMOS AO THEATRO PARA RIR”: COMÉDIAS LIGEIRAS, O “BAIXO CÔMICO” E A SÁTIRA DOS MAUS COSTUMES.

Uma das vertentes teatrais de maior destaque na história do teatro brasileiro, o gênero cômico esteve presente tanto nos palcos como também na pena dos admiradores do teatro na cidade de Sobral. Assim, foram levadas à cena comédias de autoria local como *O falador e o Jogador* de João Joaquim Mendes da Rocha, e *Os Maçons e os Bispos* de Domingos Olímpio, passando pela encenação de comediógrafos de renome nacional como Correia Vasquez, França Junior e Arthur Azevedo, chegando até o momento da produção de revistas locais nas primeiras décadas do século XX.

A preeminência das comédias e seus diversos subgêneros, como as cenas cômicas, vaudevilles, burletas, operetas, revistas, monólogos cômicos e entremez, pode ser observada por meio de sua maciça presença dentro do recorte da cena teatral sobralense por nós pesquisado. Nesse sentido, foram contabilizadas cerca de sessenta e cinco diferentes obras deste gênero,¹⁶⁰ encenadas por grupos locais e visitantes, tendo certos títulos inclusive, sido levados à cena mais de uma vez, ou pela mesma companhia, haja vista a solicitação do público, ou representados por grupos cênicos diferentes.

A curta duração de algumas pequenas das comédias ligeiras, auxiliam a entender o volume de títulos cômicos na vida teatral da cidade de Sobral. Pois, ao passo que vemos nos reclames comerciais e nas crônicas teatrais a presença de um melodrama ou drama por *récita*, este poderia ser acompanhado por dois ou três pequenos números cômicos, comumente ornados de música e dança.

A presença do elemento musical é outro fator que contribuiu incontestavelmente para o forte apelo popular das comédias ligeiras junto às plateias em todo o Brasil. E no caso de Sobral, como já apontado, a vida teatral da cidade foi amplamente alimentada pela presença de algumas famílias de músicos e maestros, que tiveram em alguns gêneros

¹⁵⁹ *O Rebate*, 5 de agosto de 1911.

¹⁶⁰ Vide Tabela em anexo.

cômicos, como as canções e revistas, um espaço de produção musical ligado à cena. Este é o caso por exemplo, das revistas sobralenses *Sobral no Choro* e *Carnaval de 1927*.

Assim sendo, o gênero cômico, graças à sua grande aceitação junto às plateias, esteve constantemente presente sob o clarão da ribalta das casas de espetáculos da cidade. Pois, como bem afiança o já nosso conhecido Clovis, ao tecer suas linhas sobre a impressão deixada pela representação da revista *Um empresário em Apuros* pelos artistas da Troupe Genuíno Oliveira no início de 1909:

Hilariante e xistosa, adubada com o sal da conveniencia, - aquillo foi de uma impressão que ainda perdura na lembrança de cada um dos muitos espectadores que lá estavam e que, como nós, são dos que vão ao teatro para rir, - o que não acontece quando assistimos á representação de um desses dramalhões antigos...¹⁶¹

A crônica de Clovis tem alvo claro, os “dramalhões antigos” repletos de recursos inverossímeis e apelativos, como as mortes causadas pelo punhal e pela garrucha, utilizados para impressionar o público. Contudo, longe de indicar uma possível rejeição aos melodramas, o que iria de encontro ao que discutimos anteriormente, o texto do articulista sobralense nos permite pensar o percurso que a própria comédia fez até sua consolidação. Surgindo irmanada à tragédia, o gênero passa a trilhar seu próprio caminho e ganhar destaque enquanto estilo autônomo. Com o seu desenvolvimento, as comédias, em dados momentos, passam a rivalizar com gêneros mais tradicionais, como o drama, e o superar em aceitação das plateias, muito embora a constante indisposição dos críticos para com seu êxito.

Etimologicamente o termo comédia tem origem provável na palavra grega *komedia*, “canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio”, remetendo à algazarra festiva dos cortejos e celebrações dionisíacas da antiguidade clássica. Tais festividades, marcadas pela transgressão e pela licenciosidade, possuíam grande apelo popular, propalando uma teatralidade espontânea e rudimentar, que terminou gerando um estigma sobre o estilo, enquanto uma manifestação inferior (GUINSBURG. Et. All, 2009, p. 95).

Segundo Patrice Pavis, os nascimentos da tragédia e da comédia, embora tenham se dado de forma simultânea, respondem às inquietações humanas de forma distinta. A primeira revelando uma série “obrigatória e necessária” de motivos que desaguam na catástrofe, enquanto que a comédia se alimenta do repentino, do ritmo variado, do acaso e da

¹⁶¹ *O Rebate*, 23 de janeiro de 1909.

inventividade dramática e cênica. Ainda segundo o autor, a comédia tradicionalmente se diferencia da tragédia por três critérios: suas personagens são de condição modesta, seu desfecho é feliz e seu alvo é provocar o riso na plateia (PAVIS, 2008, p. 53). A estas características gerais, se une a relação da vertente cômica com questões cotidianas, o que permitiu que o gênero facilmente fosse adaptado a diferentes sociedades e momentos históricos, experimentando diversas transformações.¹⁶²

Para o pesquisador Henrique Bezerra de Souza, o gênero cômico ao longo de sua história foi injustamente legado à condição de uma arte menor, inclusive dentro das pesquisas acadêmicas. Tal fato se deu mediante a centralidade ocupada pelo texto teatral na visão de críticos e pesquisadores da cena, de modo que “as manifestações artísticas que utilizavam o texto apenas como mais um de seus componentes, ou seja, não o viam como o aspecto mais importante do espetáculo [...] foram desvalorizadas” (SOUZA, 2013, p. 187).

Contudo, no que tange à produção cênica brasileira, para muitos pesquisadores a comédia pode ser considerada “o chão e a raiz” do teatro de nosso país, sendo o gênero de “mais longa e densa história em nosso palco” (GUINSBURG. Et. All., 2009, p. 95). Nesse sentido, embora encenado desde o século XVIII, a história da comédia dentro da dramaturgia brasileira data apenas do século seguinte, tendo como marco fundador a encenação, pela companhia do ator João Caetano, do texto de Martins Pena *O Juiz de Paz na Roça* no ano de 1838. A encenação apontada como baliza para a história no gênero no Brasil inicia um movimento em direção a uma comicidade marcada com cores locais cotidianas, que é seguido por outros dramaturgos como Joaquim Manuel Macedo,¹⁶³ José de Alencar,¹⁶⁴ França Junior¹⁶⁵ e Artur Azevedo.¹⁶⁶

De início, as comédias eram empregadas como ato complementar aos programas de dramas românticos, tragédias e melodramas, muitas vezes sendo representados de forma

¹⁶² No Dicionário de Teatro de Pavis, podemos encontrar algumas das variações que o gênero sofreu ao longo do tempo: comédia antiga, comédia burlesca, comédia de caráter, comédia de costumes, comédia de gaveta, comédia de ideias, comédia de intriga, comédia de salão, comédia de situação, comédia heroica, comédia lacrimosa, comédia ligeira, comédia negra, comédia nova, comédia pastoral, comédia satírica, comédia séria ou comédia burguesa, comédia ballet, *comédia dell 'Arte* e comédia erudita.

¹⁶³ Entre as comédias de Macedo estão: *O Fantasma Branco* (1856), *O Primo da Califórnia* (1858), *A Torre em Concurso* (1863), *Cincinato Quebra-Louças* (1873) e *O macaco da vizinha* (1882).

¹⁶⁴ São de sua autoria, *Rio de Janeiro: verso e reverso*, *O Demônio Familiar* e *O Crédito*. Todas elas do ano de 1857.

¹⁶⁵ Destacando-se de sua produção as comédias: *Meia Hora de Cinismo* (1862), *Tipos da Atualidade ou O barão de Cutia* (1862), *Como se Fazia um Deputado* (1882), *Caiu o Ministério!* (1883), *Maldita Parentela* (1887) e *As Doutoradas* (1889).

¹⁶⁶ Algumas das principais peças do comediógrafo são: *Amor por anexins* (1872), *A filha de Maria Angu* (1876), *A Capital Federal* (1897) e *O dote* (1907).

solo ou em duetos, pelos cômicos da companhia. Onde encenava-se “uma ou duas pecinhas cômicas, se possível recheadas com números de canto e dança [...], tudo começando e acabando em não mais do que meia hora, não havia lugar para digressões ou elaborações” (PRADO, 2008, p. 56). Paulatinamente passando a ganhar espaço e se estabelecer enquanto gênero de destaque ao longo do século XIX, a comédia alcança um momento de ampla expansão durante a virada do século com a afirmação dos gêneros ligeiros, como a revista, a opereta e a burleta, movidos pelo apreço gerado pela inclusão da música e da dança nas encenações, a partir da influência francesa e de seus cafés dançantes.

Com o advento e proliferação dos cinematógrafos nas casas de espetáculos em todo o país no começo do século XX, o gênero cômico foi um dos que melhor soube se adequar a esta transformação, na tentativa de conciliar sua sobrevivência como um gênero de diversão junto ao público. Diante da indelével chegada da sétima arte, companhias e seus dramaturgos optaram estrategicamente em reduzir a duração de seus espetáculos, objetivando, não concorrer com a indústria fílmica, como se tentou com outras modalidades cênicas, mas inserir-se junto às exhibições. Tal “fórmula era típica do teatro ligeiro e foi utilizada por diversos artistas, que montaram pequenas companhias para apresentar peças em um ato antes do início de uma sessão de cinema” (GOMES, 2004, p. 63).

Tal trajetória acabou determinando o lugar que a comédia, sobretudo a de apelo popular, veio a tradicionalmente ocupar na hierarquia dos gêneros dramáticos. Pois, como afirma Marcia Azevedo Coelho, o gênero cômico não gozou de grande prestígio em nossa matriz cultural, pois para a mentalidade do século XIX, distanciar-se do “gosto europeu”, alinhado ao realismo francês em voga, seria assumir-se como inculto. De maneira que a comédia durante muito tempo foi vista por críticos e estudiosos de forma simplista como “obra de quem não conseguiu escrever dramas” (COELHO, 2008, p. 16).

No teatro cearense a comédia, desde seu início, se constituiu como uma das grandes vertentes cênicas nos palcos do estado. O gênero cômico encontra-se nos repertórios dos principais grupos dramáticos do século XIX, como a Sociedade Particular Recreio Dramático, tido como uma das primeiras companhias do estado, e do Clube de Diversões Artísticas criado no final do século. Seu apelo pode ser vislumbrado, por exemplo, mediante sua escolha para a estreia cênica do Theatro José de Alencar, que recebe no seu palco a dramatização da comédia *O Dote* de Arthur Azevedo, em 23 de setembro de 1910 (COSTA, 2014).

É também no gênero cômico que se dá a produção daquele que é considerado o “mais bem acabado autor teatral cearense”, o advogado, jornalista e dramaturgo fortalezense

Carlos Câmara (1881-1939). Câmara é responsável, por meio de sua escrita dramática, por trazer para o teatro do estado, “a identidade da sociedade cearense em transição” (QUINDERÉ, 2008, p. 20).

Fundador do Grêmio Dramático Familiar no ano de 1918, a produção dramatúrgica de Carlos Câmara marcou época junto ao público da capital cearense, utilizando a cidade como cenário das suas intrigas, discutindo hábitos e costumes, e se utilizando amplamente de recursos musicais. Suas comédias, como *A Bailarina*, *O Casamento da Peraldiana* ambas de 1919, *O Calú* de 1920 e *Os Piratas* de 1923, marcaram época no teatro cearense, sendo encenadas com bastante sucesso por alguns grupos da capital (COSTA, 2014).

O emprego da cor local, dos costumes cotidianos e da linguagem popular dentro dos textos cômicos, a exemplo do que realizaram Arthur Azevedo e Carlos Câmara, para ficar apenas com um exemplo nacional e outro cearense, foi uma das marcas do processo de popularização do gênero junto ao público das casas de espetáculos. Todavia, tal fato não impediu que diversas comédias de origem estrangeira pudessem circular nos palcos de todo o país, fazendo rir suas plateias. O que pode ser observado claramente na vida teatral sobralense, com uma intensa circulação, a exemplo do que ocorre com os melodramas, de peças ambientadas na Europa, sobretudo em Portugal.

Assim, se temos em consideração o que propõe Bergson, de que certos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, posto sua relação “com costumes e ideias das sociedades de onde provém” (BERGSON, 1983, p. 08), podemos inferir que a circulação e sucesso junto ao público destas comédias ambientadas no estrangeiro, foi facilitada pelas trocas culturais proveniente dos diversos itinerários comerciais e culturais, que ligavam estes territórios, dos quais as rotas teatrais eram parte integrante.

Embora a ampla presença de comédias dentro da dramaturgia encenada nos palcos de Sobral, certamente a peça deste gênero mais conhecida na história da cidade seja a que esteve sobre a ribalta do São João em sua inauguração, não pelo conhecimento de seu enredo ou pelo desempenho dos amadores da União Sobralense em cena, mas pela efeméride da qual fez parte.

Este lugar de destaque é ocupado pela comédia em um ato *Meia Hora de Cinismo* de autoria do afamado dramaturgo carioca Joaquim José de França Júnior. Todavia, cabe perceber que a pequena comédia escrita em 1861 é uma das obras do momento inicial da produção do autor, que ganhará imensa repercussão com as obras produzidas somente anos depois da inauguração do São João, com as peças *Como se Fazia um Deputado* de

1882, *Caiu o Ministério!* levada à cena no ano seguinte, e *As Doutoradas* representada apenas em 1889.

Na verdade, a criação da peça encenada em Sobral, primeira comédia do dramaturgo, se dá de uma forma no mínimo inusitada. Segundo carta escrita à Quintino Bocaiuva, França Junior relata que após assistir no Teatro de Variedades à encenação de *Onfália*, drama em sete atos de autoria de Bocaiuva, teria ficado tão impressionado com a dramatização que se pôs a escrever um drama, não conseguindo tentou um folhetim, obstante a tentativa frustrada “escreveu mesmo uma comédia” (COELHO, 2008, p. 20).

Posto isso, uma dúvida é pertinente: o que teria norteado a escolha do texto para este momento de grande importância, tanto para o grupo de amadores que subia à cena, como para os idealizadores da casa de espetáculos que iria ser inaugurada e para a sociedade local que há cinco anos acompanhava o esforço de construção daquele empreendimento?

A construção do Theatro São João por uma sociedade particular certamente passava pela necessidade de uma inauguração exitosa que coroasse seu processo, garantindo o sucesso do passo inicial que se dava com a abertura deste espaço de sociabilidade e de civilização. Deste feito, mediante informações que possam lançar luz sobre as questões elencadas acima, a análise da comédia escolhida a partir da bibliografia crítica sobre este gênero cênico, permite inferir que a peça estava atenta a duas demandas complementares: a necessidade de atrair a plateia pela identificação e reconhecimento com as personagens em cena, mas, sem se descuidar da educação da plateia, onde por meio do riso “chamar a atenção das plateias sobre os desvios dos grupos sociais” (GARCIA, 2013, p. 17).

Além de dramaturgo e jornalista, França Junior era advogado, formado pela Faculdade de Direito de São Paulo. O enredo de *Meia Hora de Cinismo* conta justamente a história de um grupo de estudantes de direito, suas diversões e apreensões nada acadêmicas. Na comédia em um ato, três veteranos chacoteiam de Trindade, calouro que procura a todo custo conservar o que pensava ser o comportamento necessário a um acadêmico, além de se envaidecer de seus conhecimentos jurídicos e eloquência, gerando uma série de brincadeiras e trotes para tirar o novato do sério.

Sobre a produção cênica do jornalista e dramaturgo carioca, Márcia Azevedo Coelho em sua pesquisa intitulada sugestivamente de “Muito siso e pouco riso: a comedia conservadora de França Junior” aponta o alinhamento do autor com um grupo de dramaturgos e intelectuais empenhados na moralização dos costumes da sociedade. Nesse sentido, “questões como honestidade, casamento, família e amor à pátria constituíam o

núcleo de sua dramaturgia”. Acreditavam, inclusive, no divertimento como forma de se chegar à civilização (AZEVEDO, 2008, p. 36).

De acordo com Elizabeth Azevedo, em seu estudo sobre o teatro de estudante de São Paulo, onde França Junior inicia sua atuação como dramaturgo, o termo cinismo presente no título da peça, “refere-se ao tédio que a vida pacata e os estudos provocavam nos alunos”, quebrada pela “ânsia por divertimento e agitação” (AZEVEDO, 2000, p. 116).

Deste feito, a temática bacharelesca e a ambiência do enredo na vida acadêmica de jovens estudantes de direito, tenha por certo falado ao gosto e ao riso dos membros da União Sobralense e dos amadores que se lançavam na empreitada de inaugurar a surgente casa de espetáculos, além de ter encontrado eco na plateia povoada pela “boa sociedade” de então.

Pois, segundo a pesquisadora Moira Junqueira Garcia:

[...] era necessário possibilitar a identificação com o público através da semelhança com os tipos, que eram construídos a partir de traços externos e superficiais de um modelo da comunidade local, tornando-o facilmente reconhecível pelo público. Todas estas características juntas, ser feita para agradar e de retratar tipos reconhecíveis, traziam para as peças encenadas uma enorme popularidade” (GARCIA, 2013, p. 17).

A leitura do texto dramaturgico, encenado naquela manhã de 26 de setembro de 1880 pelos amadores sobralenses, gera certa inquietação: o que tornava risível uma peça onde um grupo de rapazes pregam peças em outro, bebendo, rindo, gritando e fazendo pândega ao longo de toda a trama? Que elementos cômicos motivavam a plateia do século XIX a rir-se do texto de França Junior e que hoje mais de um século depois, parece não gerar o mesmo efeito nos leitores contemporâneos?

Nesse sentido, Vladimir Propp em seu estudo sobre a comicidade e o riso por meio da literatura russa, vai ao encontro desta questão ao propor que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que as vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32).

Desta maneira, retomando as ponderações de Pavis, vemos que uma das principais características da comédia, talvez a mais inequívoca delas, seja provocar o riso na plateia. Todavia, dada a diversidade dos aspectos que formam o gênero cômico, acreditamos ser necessário refletir sobre a própria natureza do rir e da comicidade, bem como os objetivos que aspira alcançar. A relação entre riso e sociedade se constitui em importante campo para discussão e problematização da “função social do riso”, pois, conforme pontua

Henri Bergson “para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social” (2008, p. 09).

Deste modo, os aspectos culturais e sociais do cômico permitem refletir sobre a historicidade de dado momento ou sociedade, podendo, desta maneira, ser pensado enquanto um fenômeno sociocultural, como afirma o historiador Jaques Le Goff:

De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é manifestado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. [...] É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco (LE GOFF, In: BREMMER e ROODENBURG, 2000, p. 65).

Dos palcos, atores, rituais e códigos da vida que se faz na cidade, da qual trata Le Goff, até os palcos, atores, rituais e códigos do teatro que representa a vida e a cidade, presentes na dramaturgia e na teatralidade, o riso não desempenha apenas uma função de divertimento e recreação. O riso se espalha em toda a vida cotidiana, encontrando personagens e interesses sociais específicos e diversos.

Diferenças físicas e de ordem biológica, como um nariz grande, um olho torto ou uma barriga avantajada, são, de um modo geral, elementos considerados risíveis para o sentido humano. Todavia, o humor que ensejamos analisar por meio das peças teatrais, a exemplo do que temos na peça de França Junior encenada na inauguração do Theatro São João, dialoga com outros elementos risíveis e outros sentidos para o cômico. Tendo em vista que “em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política” (PROPP, 1992, p. 60).

Assim, segundo Vladimir Propp:

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas - os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe - possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso” (*Idem*).

As transgressões de ideais coletivos e normas de conduta socialmente aceitas podem ser apreendidas como este defeito que suscita o riso, do qual trata o estudioso russo.

Entretanto, diferente do ato de rir das discrepâncias do aspecto físico de um indivíduo, o elemento risível a que o autor se refere, diz respeito a um aspecto cômico diferente, pois alcança questões coletivas.

Quanto à inserção e expressão do cômico dentro da produção teatral, Patrice Pavis propõe a existência de uma “sequência mínima da comédia”, composta por elementos gerais que norteiam suas confabulações e atos, gerando por fim o riso. De acordo com ele:

A fábula da comédia passa pelas fases de *equilíbrio*. *Desequilíbrio*. *Novo equilíbrio*. A comédia pressupõe uma visão contrastada, até contraditória do mundo: um mundo normal, geralmente reflexo do mundo do público espectador, julga e caça o mundo anormal das personagens consideradas diferentes, originais, ridículas e, portanto, cômicas. Tais personagens são necessariamente simplificadas e generalizadas, uma vez que encarnam de modo esquemático e pedagógico uma extravagância ou uma visão inusitada do mundo (PAVIS, 2008, p. 53).

Embora a existência de algumas variações, esta visão contrastada e contraditória do mundo a que o autor se refere, marca a tônica dos textos teatrais representados em Sobral na transição entre os séculos XIX e XX. Assim, o que se entende como procedimento “normal” e equilibrado é posto em oposição ao “anormal”, responsável por gerar o indesejado *desequilíbrio*. De tal modo, o espectador ansioso por ver o retorno das condições a que estava habituado, expresso pela estabilidade inicial do enredo, usa o riso como mecanismo para julgar e caçar dos desvios, e mais ainda das personagens desviantes.

Tal prática, enseja claramente uma intenção de distanciamento entre a plateia e as figuras dramáticas sobre a ribalta, pelo menos daquelas que expressam “uma visão inusitada de mundo”. Pois, como propõe o estudioso do teatro, o “riso do espectador ora é de cumplicidade, ora de superioridade” (PAVIS, 2008, p. 53). Denotando deste modo, a configuração de um riso de superioridade, manifestado pelo abaixamento do outro, seja ele um único indivíduo ou mesmo um grupo, e que irá marcar esta produção.

Nesse sentido, as comédias ligeiras recortadas entre as comédias encenadas nos palcos sobralenses, se aproximam do que Vladimir Propp denominou *riso de zombaria*.

No riso de zombaria a pessoa compara involuntariamente aquele que ri consigo próprio e parte do pressuposto de não possuir os defeitos do outro. [...] Um dos componentes do sentimento de satisfação consiste no fato de que "eu não sou como você". Ri o sábio do tolo: se quem ri é o tolo, é porque nesse momento ele se considera mais inteligente do que aquele de quem ri. Isso diz respeito também a outras más qualidades que suspeitamos nos outros, mas que não admitimos para nós” (PROPP, 1992, p. 160).

Este riso de superioridade, que se expressa de forma individual na recusa da identificação com certos tipos e seus defeitos, como coloca Propp, permite ao cômico desempenhar uma função bastante séria, a de moralizar e educar o povo, pondo em evidência as diferenciações coletivas de classe dentro do tecido social. A zombaria se constitui sempre em função de outrem, e estabelece uma relação de hierarquia entre quem ri e quem é risível, mediante, como afirma o autor, “as más qualidades que suspeitamos nos outros, mas que não admitimos para nós.”

O potencial de difundir, através de cenas e casos saídos da realidade dos espectadores, o desejo de distanciamento do erro e do errante, por medo do ridículo e da zombaria é que permite ao riso cumprir papel preponderante nos processos de assimilação de modos e padrões de comportamento. De tal modo, alguns gêneros humorísticos terminam por produzir este riso cumprindo a “função de correção e de flexibilizar o desvio social”.

Através da prática cômica (caráter ético-moral) se provocava o sentimento de vergonha e de embaraço, para que o elemento desviante (com comportamento não civilizado) ao ser constrangido, consertasse e/ou internalizasse o que esperava e impunha a classe dominante, desejosa que estava de fazer reconhecer como necessária e incontestável a implantação de uma sociedade mais urbana, moderna e ajustada às regras de civilidade” (SILVA, 2004, p. 07).

Como bem destaca o trabalho do historiador Marco Aurélio Ferreira da Silva, o riso enquanto elemento social aponta questões de classe, sobretudo, no que diz respeito ao combate ao “elemento desviante”. Nesse sentido, uma classe dominante se diferenciava não só por suas posses econômicas, mas pela dominação de certos costumes e hábitos que atendiam aos seus anseios por uma sociedade urbana, moderna e civilizada, para isso sendo necessário o estabelecimento de mecanismos para difusão destas regras. Como visto, as sociabilidades eram um destes mecanismos.

Se o adversário “desviante” estava posto, para o pesquisador os alvos também eram bem delineados: “a moda, os passeios, os bailes, as festas espontâneas/particulares e públicas (religiosas e políticas), os hábitos sociais, a irreverência popular e os tipos populares”. Tais lugares de desvio, necessitavam “ser duramente vigiados e disciplinados”, visando a efetivação dos padrões que se acreditavam necessários à modernização das sociedades (*Idem*, p. 103).

Portanto, entre as diversas assimilações que o elemento cômico experimentou, o riso foi apropriado como uma ferramenta capaz de ajustar, regular e modelar hábitos considerados contrários ao bem-estar social. Artefato excludente, o elemento risível

provocado por essa categoria cômica se estabelece sempre na comparação com o outro, pois somente os defeitos alheios são considerados hilários. Ao “elemento desviante” não cabia rir, mas sim, enquanto objeto do riso do outro, buscar livrar-se do constrangimento imposto e se tornar um daqueles que também poderia rir, a partir da internalização de hábitos mais adequados aos padrões de comportamento e conduta estabelecidos.

Embora o riso que corrige, regula e modela hábitos, não seja algo exclusivo do gênero teatral, encontra nos palcos, enquanto espaços de diversões sociais, um *locus* privilegiado para difusão destes sentidos junto ao meio social. Como discutido em capítulo anterior, a própria existência ou não de casas de espetáculos e de vida teatral, entendida como elemento de sociabilidade, já mobilizava a sociedade em torno das discussões sobre civilidade e urbanidade. Nesse sentido, a prática teatral e as formas de se trajar e comportar durante os espetáculos, mobilizavam esforços em torno da “implantação de uma sociedade mais urbana, moderna e ajustada às regras” conforme pontua Silva.

Na verdade, muito embora o riso esteja associado à descontração, algumas comédias estabeleciam um campo de conflito, no qual o riso imperava como forma de punição aos maus hábitos e seus detentores. Sobre esse caráter pugnaz da dramaturgia cômica, Décio de Almeida Prado pontua:

Nesse microcosmo cênico, dotado de notável pugnacidade, pronto a deblaterar, a passar do bate-boca às bofetadas, os nacionais defrontam-se com os estrangeiros; os honestos com os velhacos, as mulheres com os maridos, os filhos com os pais, que lhe querem impingir cônjuges e profissões (PRADO, 2008, p. 59-60).

As referências destes embates duais apresentadas pelo crítico, pinçadas por certo do seu conhecimento da dramaturgia do período, são facilmente encontradas dentro das obras por nós pesquisadas. Assim, o choque entre nacionais e estrangeiros pode ser observado na peça *O Dote*, onde um agiota, tipo socialmente indesejado, sugestivamente cognominado *Lisboa*, que aparece à cena ganhando a antipatia de todo o público. O conflito entre honestos e velhacos é bastante constante nas obras, como no exemplo da já citada obra de França Junior *Meia Hora de Cinismo*, na qual temos um grupo de estudantes que fazem chacota de um credor e seus juro inepugnáveis.

O casamento, por sua vez, enquanto questão de alto interesse social, ocupa grande espaço dentro da dramaturgia do período, bastando para isso lembrar da inserção do tema nos melodramas. Com a comédia não sendo diferente, de modo que mais da metade dos enredos aqui estudados, tem como cerne de suas tramas questões ligadas ao matrimônio,

seja nos casos relacionados à busca por casamento ou naqueles onde a história gira em torno das brigas, discussões e peripécias decorrentes da vida marital.¹⁶⁷

O aspecto ligeiro desta vertente cômica, ao contrário do que se possa denotar em primeira instância, não diz respeito apenas ao seu tempo de duração, mas também ao ritmo empregado na cena. Marcado pelo advento da mistura e contaminação com a música e a dança, a cena vai ganhando ritmo cada vez mais intenso, com diálogos mais diretos, transportando a linguagem coloquial do cotidiano para os palcos, algo impensável para os padrões do realismo teatral que almejavam os entusiastas da construção de um grande teatro nacional.

As comédias encenadas por diversos grupos dramáticos nas casas de espetáculos de Sobral entre a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, apresentadas sob a denominação de comédias ligeiras, foram agrupadas a partir de duas principais características: o emprego de recursos cênicos ligados ao *baixo cômico*, e o fundo moralizante de seus enredos, caracterizado por um riso que tem como alvo os maus costumes da sociedade.

Segundo o crítico e estudioso do teatro brasileiro Décio de Almeida Prado, tais comédias reuniam como características gerais o uso das convenções da farsa popular, assim como o emprego de personagens caricaturais e burlescos, por vezes recorrentes (PRADO, 2008, p. 56). Tais tipos, presentes no gênero cômico desde as comédias do século XV com a *Commedia dell'arte*, podem ser elencados dentro dos enredos encenados, haja vista sua recorrência, onde encontramos figuras como o avaro, o ganancioso, o ciumento, o conquistador, o empregado astuto, entre outros.

Para Bergson, o vício pode vir a ser aprendido como o principal personagem dos enredos cômicos, atuando de forma quase independente ao seu portador, ou seja, a figura dramática que a pratica ao longo das cenas. Assim, enquanto no drama a plateia entende as paixões e vícios por meio dos papéis em cena, focando, quase sempre, sua atenção na personagem que os absorve, na comédia, embora relacionado a uma pessoa, o vício cômico “conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco” (BERGSON, 1983, p. 12).

¹⁶⁷ São exemplos: *Amor por Anexins*, *As Campainhas*, *Bolsa e Cachimbo*, *Casar para morrer*, *FFF e RRR*, *Guerra as Mulheres*, *Nhô Manduca*, *O Dote*, *O Tio Padre*, *Os Dominós*, *Os sobrinhos do Papá*, *Quem o alheio veste na praça o despe*, *Seu Juca pindoba* e *Um Marido que é vítima das modas*.

Tais personagens têm em comum o exagero típico dos papéis cômicos, nos quais defeitos e desvios são elevados e postos à vista do público, no intuito de fazer rir, mas também de pôr o público a refletir. Todavia, deve-se evitar a tentação de incorrer no equívoco de entender que a criação dramaturgica destes tipos cômicos visasse “captar costumes”, quando na verdade, ao construir seus personagens, o dramaturgo do teatro ligeiro estava “mais preocupado em divertir casas cheias do que em retratar com “realismo” pessoas e costumes de época” (RABETTI, 2005, p. 32).

Se se perde o realismo de tais figuras dramáticas, se ganha em comicidade por seus exageros e estereotipações, marcadas pela extravagância e pela exageração das formas e dos atos. Todavia, nem sempre os desvios ou vícios, mesmo descomedidos, se tornam cômicos. Pois, como bem pontua Propp, somente os “pequenos defeitos” são risíveis:

O exagero, porém, não é a única condição para a comicidade de um caráter. Aristóteles não disse apenas que na comédia as propriedades negativas são exageradas, mas também que este exagero requer limites certos e uma medida também certa. [...] Só os pequenos defeitos são cômicos. Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos, etc. etc.” (PROPP, 1992, p. 135).

As más posturas e os costumes condenáveis seriam justamente estes “pequenos defeitos cômicos” a que se reporta o autor, e que, por meio do riso poderiam ser expurgados. Nesse sentido, o teor das comédias encenadas permite afirmar que o cuidado e atenção aos costumes não estavam presentes apenas no público que frequentava as casas de espetáculos, mas experimentavam um movimento onde ribalta e plateia se retroalimentavam, de tal modo que a crítica aos desvios que se acreditavam nocivos à imagem que se construía da sociedade subia à cena, com uma série de peças que ora de modo mais aberto ora indiretamente estavam a “corrigir os costumes rindo” (SILVA, 2004).

O exagero dos vícios para produção do riso, gerava grande apelo junto ao público, devido à recorrência a mecanismos do *baixo cômico*, sendo este um dos elementos mais atacados pelos críticos do estilo. O baixo material ou baixo corporal, como denomina o pensador russo Mikhail Bakhtin, se refere às partes do corpo comumente associadas aos prazeres físicos, ao sistema digestivo e sexual, oposto ao *alto cômico*, relacionado, em oposição, às ideias e a mentalidade (BAKHTIN, 1993).

Portanto, utilizando recursos mais diretos, considerados por vezes “rasteiros” ou “sujos”, a linguagem do baixo cômico usa e abusa das pancadarias, disfarces, vícios de

linguagem, e da tipificação exagerada de suas personagens, como forma de gerar o riso. Diferenciando-se da alta comédia “que busca despertar no espectador um riso contido, ou apenas um sorriso, porque baseada no dito espirituoso, na ironia, nas alusões sutis, na inteligência dos diálogos – a baixa comédia quer provocar a gargalhada, o riso solto, desinibido” (GUINSBURG. Et. All, 2009, p. 56).

A baixa comicidade, pode ser encontrada amplamente difundida na dramaturgia das comédias brasileiras deste período. Um dos exemplos mais bem-acabados pode ser achado na obra de Martins Pena, considerado o primeiro grande comediógrafo do país. De Pena, esta tradição cênica se proliferou nas comédias produzidas no transcorrer dos séculos XIX e XX, estando marcadamente presente em diversas vertentes populares de teatralidade, como as operetas, revistas, esquetes, cenas cômicas e comédias circenses. Nesse sentido, os estudiosos da dramaturgia brasileira indicam o amplo emprego destes recursos do baixo cômico.

Para Prado, a dramaturgia cômica em voga nos palcos do país neste período, tem seus enredos marcados pelos disfarces, quiproquós, e até mesmo valendo-se da pancadaria em cena (PRADO, 2008, p. 56). Analisando as características pontuadas pelo autor em ordem reversa, pode-se afirmar que a pancadaria, embora menos presente, pode ser observada dentro dos textos estudados. Além do já citado texto de França Junior, *Meia hora de Cinismo*, outras peças dramáticas também se utilizaram deste subterfúgio para fazer rir seus espectadores. Estes são os casos da comédia em ato único *Um Marido que é vítima das modas* representada pela Trupe do ator Avelino Gonçalves em novembro de 1907, e da “comédia burlesca em um ato” *Seu Juca Pindoba* encenada pelo grupo cênico paraense capitaneado por Eduardo Nunes em maio de 1921.

A aparição de uma cena onde uma personagem agride fisicamente a outra, costuma ser empregada junto a outros elementos do enredo, de modo a justificar sua inserção na história e gerar o riso na plateia e não a comoção ou aversão diante de uma agressão gratuita ou infundada. É este o caso do enredo da comédia *Seu Juca Pindoba*, escrita por Ferreira Simões.

Na peça, o confeitoiro Libório, que se autoproclama “um homem prático”, busca a todo custo realizar o casamento de sua filha Yayá, com o personagem-título da peça, um caipira rude e inocente, que tem como único atrativo matrimonial suas finanças. Por meio de um plano arquitetado pelo jovem enamorado da moça, o “almofadinha” Alfredo, tipo oposto ao sertanejo, o caipira é convencido a vestir as roupas da moda utilizadas por seu concorrente, como forma de agradar a sua jovem pretendente.

O seu novo visual faz com que Juca Pindoba apanhe do confeitiro, que enganado pelos trajes trocados, aplica uma série de bordoadas no pretendente de sua estima, acreditando estar aplicando uma correção em Alfredo, seu desafeto. A tal sova faz com que Juca enfurecido e humilhado desista do consórcio arranjado, frustrando os planos de Libório, e deixando o caminho livre para o relacionamento entre Yayá e Alfredo.

Deste modo, embora presente na cena, podemos perceber que o caráter cômico do enredo não tem seu elemento motivador tão somente nas bordoadas levadas por Seu Juca Pindoba, mas sim no que as motivou. Ou seja, o riso é ocasionado sobretudo, mediante a confusão causada pela troca de roupas entre os dois personagens distintos, fato conhecido da plateia, mas desconhecido do interesseiro confeitiro, e que mediante a confusão tem seu intento de casar a filha com o rico caipira, irreversivelmente fracassado.

Há muito conhecido e aplicado nas comédias, este equívoco se caracteriza como um recurso cômico designado *quiproquó*. Segundo Propp, o termo significa “um em lugar do outro”, de modo que seu caráter risível se baseia no engano ocasionado pela ação realizada em lugar de outrem, onde um sujeito ou coisa é trocado por outro (1992, p. 145). Em mais da metade, das duas dezenas de comédias acessadas durante a pesquisa, o quiproquó aparece como um artifício recorrente dentro dos enredos.¹⁶⁸

Estes típicos erros de comunicação, característicos do quiproquó, são responsáveis por provocar o mote cômico de muitas peças, podendo decorrer por motivos diversos, de acordo com a criatividade do dramaturgo na construção de seu enredo. Um exemplar bastante significativo do emprego deste recurso, pode ser encontrado na comédia *Um Marido que é vítima das modas*, de autoria de Luiz d’Araújo Junior, “representada sempre com geraes applausos em todos os theatros de Portugal e Brazil”.¹⁶⁹

Na história, Antônio de Souza e sua esposa D. Emília, recebem a visita do padre José de Souza, tio do consorte. O relacionamento do casal vive abalado pelas constantes brigas, devido aos custos gerados pela mania da esposa de acompanhar todos os ditames da moda. O sacerdote percebendo o clima de desentendimento entre seus anfitriões, busca a todo custo ajudá-los. No entanto, padre José, fica bastante alarmado pelas conversas que tem com ambos, nas quais acaba realizando conclusões equivocadas, a partir de trechos destes diálogos interpretados erroneamente.

¹⁶⁸ Como exemplos de peças onde o *quiproquó* aparece como elemento essencial do enredo: *Pinto, Leitão e Cia, Estudante em Apuros, Quem o alheio veste na praça o despe, Os Dominós, O tio Padre, Emprasta-me tua Mulher, Casar para Morrer*.

¹⁶⁹ JUNIOR, Luiz d’Araújo. *Um Marido que é vítima das modas*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 19. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

Após esclarecido os mal-entendidos que terminaram por gerar uma série de situações risíveis à plateia, o sacerdote ao sacramentar a reconciliação do casal, explica aos enamorados o ocorrido:

[...] Eu é que fiz tudo no meio de vocês que me endouceram. Tu dizendo-me. – “A Emília, tio, é um homem!” – Eu pateta pelo fenômeno, chego-me para ella e dizia-me: – “O Antônio, tio, não é rapaz!” – E eu a fazer considerações e embatucado! [...] E mesmo entre tal balburdia, tive cabeça para conciliar duas creanças que é o que vocês são.¹⁷⁰

Na verdade, esta duplicidade de sentidos é conhecida pelo público e ignorada pelas figuras dramáticas, pelo menos por parte delas, ocasionando situações inesperadas e consequentemente grotescas. Tal estratagema, termina por colocar a plateia em uma condição de superioridade às personalidades em cena, para poder então rir de seus desvios.

Realmente o quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem” (BERGSON, 1983, p. 48).

Outro artil das comédias populares, fonte de confusões e de riso do público, são os disfarces. São utilizados como subterfúgio para resolver alguns problemas dentro dos enredos, como um casamento indesejado, a perseguição de um credor, a visita de um convidado inesperado ou mesmo para desvelar algum segredo importante para a conclusão da história e o retorno à normalidade dos fatos.

Um pleno emprego do disfarce como força motriz do processo de desenvolvimento de um enredo, pode ser encontrado na comédia em 3 atos, *Os sobrinhos do Papá*,¹⁷¹ levada à ribalta do Theatro São João em novembro de 1907 também por Avelino Gonçalves e sua companhia teatral. A peça traz a história de Gregório Guimarães, personificação do pai ganancioso que busca impor um casamento vantajoso à sua filha, a também clássica jovem donzela casadoura. Ao saber do falecimento de seu irmão no Porto, deixando como herança a seus dois filhos a vultosa quantia de 200 contos de réis, Gregório

¹⁷⁰ *Idem*. p.15.

¹⁷¹ MORAES, Júlio de. *Os sobrinhos do Papá*. Comédia em três atos. 3ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 31. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

busca a todo custo conseguir o casamento de sua filha Luiza, com um dos primos, contrariando a relação que a jovem já mantinha com Arthur, seu pretendente.

Arthur, com a ajuda de Luiza e de José, personificação do típico criado astuto recorrente em diversas comédias, montam um plano para evitar o casamento da jovem com um dos sobrinhos do “papá”. Assim, por meio de um disfarce, o jovem enamorado se passa sucessivamente pelos desconhecidos sobrinhos, Joaquim e João Guimarães, que teriam vindo visitar seu tio em Lisboa, aproveitando a ocasião para os representar da pior forma possível, o primeiro como grande desordeiro e o outro como um bêbado e jogador inveterado.

O enredo tem fim quando, embora desaprovando o comportamento de seus supostos sobrinhos, Gregório Guimarães persiste na efetivação interesseira do casamento de Luiza com algum destes, quando inesperadamente o verdadeiro Joaquim aparece em cena, reconhecendo Arthur, seu colega da época de estudos em Coimbra, onde anos antes havia salvo sua vida. De maneira que ao fim da trama, o verdadeiro sobrinho intercede junto ao ganancioso tio para a aprovação do casamento entre Luiza e Arthur, ofertando ainda 10 contos como dote para a consumação deste casamento.

Sobre o uso do disfarce como efeito cômico, Henri Bergson estende a reflexão sobre o ato de disfarçar-se dos personagens de uma história, para a própria sociedade. Segundo ele, se a pessoa que se disfarça é cômica, “a pessoa que se acredite disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza” (1983, p. 24).

Deste modo, um dos motivos que torna o disfarce risível, é por se tratar de uma tentativa de ser o que em essência não se é, o que dialoga diretamente com questões sociais como pontua o autor. Assim, muito embora o personagem a se disfarçar em *Os sobrinhos do papá* seja Arthur, o riso suscitado por seu disfarce tem como alvo o interesseiro Gregório Guimarães, mostrando ao público sua verdadeira natureza e intenções, que mesmo diante dos defeitos dos seus supostos sobrinhos, opta por ofertar-lhes sua filha em casamento, ambicionando a herança deixada pelo falecido irmão. Ao fim, malgrado o plano de Gregório e exposto ao público seus defeitos morais, consuma-se o enlace entre Luiza e Arthur, enaltecendo as virtudes de honra e labor deste último.

Estudando os mecanismos de produção do cômico, Bergson apresenta em suas pesquisas dois fatores a partir dos quais o jogo cômico se desenvolve provocando o riso em seus apreciadores: a repetição e a inversão.

Utilizando-se da metáfora da mola “que se distende, se estende e se retém”, o filósofo entende a repetição como um dos processos usuais da comédia clássica, conceituando-a enquanto “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida” (BERGSON, 1983, p. 45). Portanto, o que cria o sentido risível não seria a repetição em si, que nada tem de jocoso, podendo na verdade, facilmente tornar-se enfadonha, mas sim sua relação com “certo jogo de elementos morais”, já que a repetição rompe com o sentido natural da sociedade.

Para o autor, a repetição cômica pode se dar de diferentes maneiras, encontrando sua forma mais sofisticada por meio da linguagem, através da qual a rigidez do linguajar pode ser satirizada e criticada pelo riso. Para ele:

[...] há fórmulas feitas e frases estereotipadas. Um personagem que se exprima sempre nesse estilo seria invariavelmente cômico. Mas para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, destacada de quem a pronuncie, não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos. Daí podermos inferir esta regra geral: *obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase*” (BERGSON, 1983, p. 54).

O risível provocado pela linguagem e pelo emprego de expressões que, se não cômicas, assim se apresentam mediante o contexto em que são empregadas, pode ser encontrada de forma bastante evidente dentro do entreato cômico de autoria de Arthur Azevedo intitulada *Amor por Anexins*.¹⁷² A comédia tem como principal mecanismo cômico o uso de frases estereotipadas, advindas do cotidiano, mas empregadas em contexto quase absurdo, neste caso a tentativa de sedução amorosa.

Encenada em Sobral no mês de maio de 1890, segundo a seção “Sobral retrospectiva” do jornal *A Lucta*,¹⁷³ a pequena farsa, uma das primeiras da lavra do dramaturgo maranhense, conta a história de Isaías, um solteirão que está a cortejar a jovem viúva Inês. O pretendente, além da idade já adiantada, tem por principal defeito o hábito de só falar por “anexins”¹⁷⁴ sendo, desta maneira, preterido em razão de outro pretendente mais

¹⁷² AZEVEDO, Arthur. *Amor por anexins*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 05. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

¹⁷³ *A Lucta*, dia 21 de maio de 1919.

¹⁷⁴ Segundo Jardim, o anexim se caracteriza por uma “sentença popular que expressa um conselho sábio; provérbio”. JARDIM, Jéssica Cristina. *Amor por anexins: uma crítica à retórica vazia*, em Artur Azevedo.

belo, rico e jovem. Isaías, porém, após ampla persistência, escrevendo cartas e insistentemente visitando a porta da viúva, onde engata galanteios repletos da sabedoria das máximas e dos ditados populares, termina por conseguir um aceite a seu pedido de casamento, haja vista uma pequena condição imposta por sua pretendente: conseguir passar meia hora sem utilizar os anexins.

Embora seu enorme esforço, Isaías não obtém sucesso diante do desafio. No entanto, termina por conquistar Inês, que com receio de ficar sozinha diante do abandono de seu anterior pretendente decide por aceitar a proposta do solteirão, passando ao cabo do enredo e para a alegria geral da plateia, ela própria a adotar os anexins antes tão odiados. Além do apelo, por certo popular, gerado no público que via sobre o palco, uma série de máximas que ouvia nas ruas, jantares e eventos sociais que participavam, a peça também aproveita para alfinetar o amor interesseiro da viúva, que termina por ser domado em face da eminência de sua solidão.

Se na pequena comédia temos a introdução sobre a ribalta das casas de espetáculos dos costumes brasileiros por meio da linguagem dos adágios populares, uma das principais contribuições de Arthur Azevedo à cena nacional, denotando de certo modo uma perspectiva inclusiva, a linguagem também pode ser usada como fator de exclusão e reprovação, mesmo dentro do gênero cômico.

Este é o caso do uso, do que se convencionou chamar de “linguagem macarrônica”, como bem observa Silva ao trabalhar com os pasquins da cidade de Fortaleza na segunda metade do século XIX. Com o *macarrônico*, encontramos o uso de uma linguagem de intenção cômica, que de forma burlesca e satírica, emprega termos escritos ou pronunciados de forma propositalmente errônea, com o intuito de atrair e divertir seu público, mas também de “menosprezar e rebaixar o popular” (SILVA, 2004, p. 133)

Tal recurso pode ser observado na peça de Lima Penante *Nhô Manduca*, representada pela Companhia Dramática dos artistas Phebo e Maia em maio de 1901. A comédia conta a história de Mamede, um sertanejo “troncho” nas ideias e no linguajar, que procura seu compadre Sabino para lhe preparar uma petição ao juiz local, tratando de dois coices que seu filho Manduca levou do burro de seu vizinho.

Concluída a redação do documento, realizada em tom jocoso por Sabino, os dois personagens travam um diálogo, onde temas como educação, pátria e progresso aparecem, explicitando as diferenças socioculturais existentes entre os dois compadres:

MAMEDE (preparando um cigarro) – Assine vancê por eu mesmo. É coisa que não gostei foi de escrevê... E já minha defunta era assim.

SABINO - Com efeito... um homem que não sabe ler nem escrever... o mesmo que um burro sem dentes ... É este o nosso progresso!

MAMEDE – É como diz compadre; eu non tenho processo... E já minha defunta era assim! Tanto que não quis que mandasse ensiná o Manduca.[...]

SABINO – Então você acha bonito que seu filho seja um ignorante, podendo te-lo feito um homem que fosse util aos seus e a pátria?

MAMEDE – Cá eu... sim, sinhô, acho. A modos que non é bom que os fios saibam mais que os pais. Já mia defunda era ansim! Depois p'ra utir à patria, eu entendo que baste sabê fazê um roçado... prantá mandioca... e fazê farinha.

SABINO (indignado) – Cale-se! Cale-se! Dõe-me deverás ver que um filho desta minha cara pátria...

MAMEDE (interrompendo) – Mas, perdão compadre... eu penso que cada um e fio de seus pais...

SABINO (interrompendo) – Mas, perdão compadre... Dá-me pena o seu modo de pensar!... Pois não compreende que sem ilustração não pode haver progresso! O progresso que é o engrandecimento de todas as nações? E como havemos de te-lo sem que os nossos filhos bebam na fonte da sabedoria?¹⁷⁵

Na sequência do colóquio, os compadres falam de seus filhos que enquanto crianças foram criados juntos, mas cresceram em universos distintos. Sabina a filha do letrado, tendo estudado e conhecendo da atualidade e dos bons modos, e Manduca, que se manteve preso ao universo rude e agrário de onde advém seu pai.

Assim como expressa Silva, citado anteriormente, cremos que o linguajar de Mamede, espécie de paródia da fala cotidiana, mas que um recurso popular também se acentua como uma crítica, a se tirar pelo diálogo transcrito acima, de explícita função moralizante. Ao mostrar sob a cena dois núcleos distintos, um formado por Sabino e sua filha, e outro por Mamede e seu rebento, a história põe à disposição e ao julgamento do público, dois universos distintos, aos quais se espera que a plateia venha a se identificar e posicionar ao lado daquele mais civilizado, refutando o outro, que é alvo do riso.

Na verdade, a crítica aos modos rurais e ao tipo sertanejo e brejeiro, pode ser encontrada em algumas comédias nacionais, tendo o seu mais celebre exemplo com *O Juiz de Paz na Roça* (1838) de Luís Carlos Martins Pena. De maneira que, de acordo com Prado, os autores e dramaturgos brasileiros aprenderam com a produção cênica de Martins Pena, não somente seu apreço pela “cor local”, mas também uma “formula que será repetida diversas vezes na comédia nacional, o mote cênico e cômico gerado pelo homem do interior perdido na grande cidade” (PRADO, 2008, p. 61).

¹⁷⁵ PENANTE, Lima. *Nhô Manduca*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira. n. 53. pp. 02-03 (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

Este é o caso de um dos maiores sucessos da produção cênica de cunho cômico na cena sobralense, segundo os jornais do período, a já citada revista de autoria do jornalista Craveiro Filho, *O Carnaval de 1927*. Na revista ri-se das estripulias do personagem Coronel Manezim, “um dos muitos coroneis do interior, commerciante, mal ageitado de corpo, farofeiro, contador de potocas”, natural da cidade de Ipueiras, por ocasião de sua estadia em Sobral durante a folia momina daquele ano, punindo por meio do riso, a figura do coronel, enquanto representante de uma sociedade agrária e que se gostaria de crer ultrapassada.

Retornando ao enredo da peça *Nhô Manduca*, Mamede, tendo em vista a aproximação infantil entre Sabina e Manduca, propõe ao seu compadre o casamento entre ambos, o que é prontamente descartado por Sabino, mediante a diferença social entre os jovens. Contudo, ao descobrir que os caipiras haviam ganho duzentos mil cruzeiros na loteria, muda de opinião e tenta convencer sua filha do pretendente, apesar da resistência dela.

Ao final Sabina aceita o casamento, pois como assegura seu pai, “quem tem dinheiro não é tolo nem feio”. Dá-se, desta maneira a inversão entre os dois polos, o dos brejeiros Mamede e Manduca e dos espertos Sabino e Sabina, caracterizando aquilo que propõe Bergson ao tratar da inversão como mecanismo jocoso, onde por alguns instantes o mundo se põe “às avessas” (1983, p. 46-47).

Também como uma mostra da dramaturgia cômica, marcada por uma intenção de corrigir os maus costumes rindo, temos a peça *Quem o alheio veste, na praça o despe* de Joaquim Augusto D’Oliveira.¹⁷⁶ Tendo por título um adágio popular, a exemplo do que vimos no entreato cômico de Azevedo, mas com conotação mais abertamente crítica aos costumes, o texto foi representado pelos amadores sobralenses da Sociedade Recreio Dramático no dia 16 de abril de 1899.

A história leva à cena as desventuras geradas pelos galanteios do jovem poeta Augusto, que morando vizinho a um ateliê de costura, manda bilhetes apaixonados à sua proprietária, a viúva Raymunda. O quiproquó acontece quando a modista mediante suas limitadas habilidades de escrita, usa para responder às investidas do poeta, as cartas de amor guardadas por sua assistente, a jovem costureira Adelaide, sem o consentimento desta.

A obra tem um fundo moral bastante explícito ao mostrar dois tipos distintos de mulheres. Uma representada pela assistente Adelaide, que ao narrar sua história conta que após perder um pretendente amoroso, busca estudar para tornar-se “digna dele.” Afirmando

¹⁷⁶ D’OLIVEIRA, Joaquim Augusto. *Quem o alheio veste, na Praça o despe*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 127. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

que “durante três anos não fiz se não estudar, aprendi a musica, e mal soube soletrar li as suas cartas que ainda tenho guardadas, e quando soube escrever correctamente as respondi.” E outra na figura da modista que utiliza meios desonestos para esconder seus defeitos e conquistar o seu enamorado, sobre o que comenta: “Não tenho que *excitar!*... Uma vez que esse mancebo se engana redondamente a respeito do meu talento, e das minhas prendas, o meu dever de senhora logica é mantel-o cuidadosamente no seu erro!”¹⁷⁷

Muito embora, a troca de correspondências entre o moço poeta e a modista de espartilhos, gere por suas contradições uma série de lances cômicos, o principal elemento risível da obra se dá com a personagem Raymunda, que mesmo sendo viúva de um professor de gramatica, não sabe escrever nem falar corretamente, cometendo diversos erros de português ao longo das cenas.

Em uma de suas conversas com sua ajudante, ao tratar sobre uma de suas contas que são corrigidas por Adelaide, a modista comete grotescos deslizes no uso da linguagem:

Raymunda (admirada) – Que é isso? Desde quando se escreve remeter com dois t
?!!

Adelaide (sorrindo) – Acha muito ou pouco?

Raymunda (atrapalhada) – Estou preplecha! Remetter é um adjectivo appellativo, póde-se escrever de muitas maneiras! (Tornando-lhe a dar a conta) estou sastifeita com a menina! Ninguém a desbanca nos finos e grossos! Faz coletes com a machima perfeição, toca piano e canta como um roucinól!¹⁷⁸

Segundo Bergson, a comicidade de um personagem é amplificada tendo em vista a ignorância que este tem do fator que o torna risível, seja este relacionado a seus atos, gestos ou expressões. Pois, segundo ele, “as expressões profundamente cômicas são as mais ingênuas nas quais um vício se mostra nu...” (1983, p. 70). Assim, os erros de linguagem cometidos por Raymunda expressam este vício, que embora desconhecido pela sua portadora, por meio do riso da plateia seria apresentado, julgado e condenado.

Se Vladimir Propp fala em sua obra do quão risível pode ser a cena de um estrangeiro que ao falar “estropia” uma língua diferente da sua (PROPP, 1992, p. 62), em *Quem o alheio veste* temos o cômico da linguagem expresso quando alguém não domina sua língua pátria. Contudo, essa comicidade está recheada de rechaço e crítica ao ataque às normas padrões da língua culta, elemento essencial à existência da civilização e educação almejada pelas elites, se aproximando do uso da linguagem macarrônica.

¹⁷⁷ *Idem.* p. 15

¹⁷⁸ *Idem.*

O término do enredo mostra que, embora o estratagema e os ardis de Raymunda, que chega a expulsar sua ajudante de sua loja, para evitar a concorrência da jovem, Augusto, ao descobrir que as cartas eram verdadeiramente de Adelaide, acaba optando por ficar com esta última, reforçando a recompensa ao perfil de mulher virtuosa. Por fim, Augusto afirma ao descobrir que havia sido engando pela modista: “Maldição sobre ti, mulher vulgar, mulher fingida, como a frente dos teus espartilhos!” Enquanto à jovem ajudante perseguida por sua chefe, lhe dirige as seguintes palavras: “Adelaide, amo-te mais do que nunca! Sim, mulher talentosa, mulher artista! Abraço por casar contigo!”

O enredo de *Quem o alheio veste, na praça o despe*, como bem sugere a máxima popular de seu título, permite observar o segundo ponto elencado por Bergson como característico dos enredos cômicos, a inversão, no qual um personagem “prepara a trama na qual ele mesmo acabará por enredar-se.” O efeito risível se dá pela inversão de papéis, e da ocasião onde uma dada situação se volta, quase sempre no fim da trama, contra quem a criou (BERGSON: 1983, p. 47).

Estes são os casos das comédias *O Tio Padre*, *Guerra as Mulheres*, *Pinto, Leitão e Cia.* e *Casar para morrer*, onde a inversão dá a tônica dos episódios cômicos. Esta última em específico, apresentada em Sobral pela *Troupe Delamare Paiva* vinda da capital paraense em setembro de 1924, tem como figura dramática principal Jacinto, pai viúvo, bastante preocupado com os cuidados necessários para manter a honra de sua filha Amália. Para isso, ele elabora um mirabolante plano para casá-la com um pretendente que estava em vias de morrer, para torná-la viúva, e para enfim se ver livre dos cuidados que se deveria guardar com a criação de uma jovem solteira.

Assim, ele consegue realizar o matrimônio de Amália com Arthur, inquilino que reside na parte de cima do imóvel onde mora com a família. A surpresa e posterior inversão ocorrem quando se descobre após o casamento entre Amália e o moribundo pretendente, que este na verdade, não estava à beira da morte como havia dito ao seu sogro, mas sim faminto e endividado, advindo daí sua real falta de saúde, responsável por sua aparência deplorável. Deste modo, após seu casamento de fachada, o jovem passa a gozar de perfeita saúde, para ira de Jacinto e o divertimento geral da plateia.

Segundo Propp nem toda frustração de proposito é por si risível. Para ele, somente o revés de situações do cotidiano provocadas igualmente por coisas banais pode causar o riso. No mais, o cômico gerado por este processo de malogro inesperado da vontade humana por motivos casuais e imprevistos, pode ser acompanhado da satisfação de ver

tendências egoístas e mesquinhas, de personagens de moral explicitamente negativas, sendo frustradas.

Comicidade sem qualquer mescla de tristeza, antes até com uma certa parcela de alegria maldosa, ocorre nos casos em que a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas; o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade da pessoa e possui um caráter de punição merecida (PROPP, 1992, p. 94).

Nas comédias muito raramente os vencedores são aqueles que se julgam fortes, haja vista a existência do que o Décio de Almeida nomeou como “justiça poética”, típica do gênero. “Ganham os melhores, ou pelo menos os mais simpáticos à plateia, embora lançando mão às vezes, para triunfar, de truques mais ou menos sujos” (PRADO, 2008, p. 60). Complementando aquilo que o crítico propõe, podemos afirmar que ao cerrar das cortinas prevalece ao final do enredo uma culminância que leva ao público o efeito da manutenção da ordem e das boas regras sociais. Ou seja, se o personagem principal destas comédias são os vícios, quem triunfa ao final do enredo são a moral estabelecida e os bons costumes.

Nesse sentido, a leitura e análise de algumas das peças cômicas encenadas dentro do recorte pesquisado, caracterizadas pela aproximação com o gênero leveiro, nos permite ver a relação entre o riso e as questões da preservação de costumes, que se acreditavam necessários à constituição de uma sociedade civilizada e moderna, como a Sobral vivenciada entre os anos de 1867 e 1927, que ampliava sua população, seus equipamentos urbanos e opções de sociabilidades e divertimentos sociais.

Assim, os theatros e as comédias encenadas em suas ribaltas, participavam deste momento em busca da educação da população e da superação de costumes ultrapassados, de maneira que muito mais que espaço de sociabilidade e de fruição artística, os espetáculos cômicos participaram efetivamente da difusão de costumes naquela sociedade, construindo sua história e sua cultura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte existe porque a vida não basta.”
Ferreira Gullar

O fazer teatral, condensado pelo edifício do Theatro São João marcando a paisagem urbana, aparece naturalizado dentro dos enredos da história de Sobral, como marco de um momento no qual o desenvolvimento no campo econômico se espalhou pela produção intelectual, cultural e artística. Tal papel foi consolidado de modo a forjar uma representação sobre a cidade, efetivada tanto para dentro, ou seja, entre seus moradores e aqueles que porventura a visitam, mas também para fora, encontrando ressonância nas produções sobre a história cearense e nacional, por meio do tombamento de seu centro histórico como patrimônio brasileiro.

Contudo, tais indicativos sobre a história do teatro em Sobral, com pelo menos 150 anos de história condensada em apenas algumas poucas cenas e atores, não pareciam satisfatórios a um espírito questionador e interessado nas relações entre Teatro e História. A história do teatro sobralense, como escrita até o momento, funcionava assim, mais como o programa de um espetáculo, que recebemos ao chegar para assistir a uma apresentação, através do qual o público tem acesso a um resumo da história que está por vir, bem como o descritivo de seus atos. Mas, ora, ninguém vai ao teatro para ler o programa da peça, mas sim para ver o espetáculo e por alguns instantes se envolver pelo enredo interpretado sobre o palco, e assim como na pesquisa histórica, pôr em perspectiva a realidade presente e os enredos apresentados.

Deste modo, não nos bastava ouvir dizer que os grupos cênicos da cidade faziam delirar uma “plateia culta e amante da arte”, ou que o Apollo foi “palco de gloriosas atividades”, sendo sucedido pelo “majestoso Teatro São João”. Era necessário, de algum modo encontrar os artistas que compuseram essa cena, problematizar os processos de ascensão e desaparecimento destes espaços teatrais em Sobral, entender que companhias circulavam por estes palcos, e como se dava essa circulação, o que era representado, e como foram recepcionados pela cidade.

Assim, discutir a vida teatral sobralense, expressa pelo fazer teatral, pelos processos de edificação de espaços cênicos, seu usos e apropriações pela sociedade, e as dinâmicas que a existência destes espaços de sociabilidade geraram em uma cidade do interior cearense, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século

XX, foi para nós um processo de descoberta instigante e inquietante, semelhante ao instante do descerrar das cortinas, que nos convida a acompanhar com detida atenção as cenas e atos de uma história.

Por meio desta pesquisa, podemos perceber que mais que elemento estético, o fazer teatral guarda relação com os sentidos de urbanidade e sociabilidade, em um momento onde alguns sobralenses que acumularam capital financeiro e intelectual, buscavam dotar a cidade na transição entre séculos, de um equipamento urbano, moderno e civilizado. De modo que, tendo como protagonistas os grupos ligados às atividades comerciais da cidade que se urbaniza, o teatro amador sobralense e suas primeiras casas de espetáculos, sejam elas adaptadas às funções cênicas ou construídas para esse fim, dialogam com os processos de mercantilização e de legitimação social.

Com um crescente fortalecimento dos processos de urbanização, sobremaneira, na segunda metade do século XIX, cresce a demanda por atividades legitimadoras, que representassem socialmente a ascensão obtida financeiramente por setores abastados, estando entre estas atividades ligadas comumente às letras e às artes, fazendo um contraponto à origem agrária de alguns destes sujeitos. Assim, a construção de casas de espetáculos e a frequência da população às *récitas* ali desempenhadas por artistas locais e trupes visitantes, sinalizavam o estabelecimento de um processo de assimilação de padrões de educação e civilidade. Que, no que tange as atividades cênicas em Sobral, como podemos ver, muitas vezes simbolizava muito mais o anseio em se ter, ou pelo menos aparentar ter, uma vida teatral, do que a culminância de um processo de produção artística nesta cidade do interior cearense.

Portanto, podemos afirmar que o teatro se inseria na sociedade entre séculos como uma das ferramentas de reconhecimento e legitimação social entre os sujeitos, ou seja, como um dos espaços estabelecidos para o exercício e o gozo das sociabilidades entre pares. Todavia, a constituição das atividades de caráter cênico, naturalmente passou por momentos de acomodação e mesmo resistência, expressos, por exemplo, pelas constantes críticas ao mau comportamento de parte da plateia durante as encenações, assim como a recorrência quanto à ausência de público em diversos momentos desta história.

De modo que, longe de ser uma expressão artística consolidada na sociedade local, como pretendem a historiografia e a memória local, o fazer teatral entre os anos de 1867 e 1927 se encontrava em processo de afirmação, como podemos observar por meio da imprensa. Tendo como principais artífices os amadores e empresários locais, com participação efusiva de determinados setores da imprensa sobralense, que ora por afinidade

com a arte e ora por interesses comerciais, buscavam entusiasmar a frequência aos theatros por parte da população da cidade.

A relação entre fazer teatral e imprensa se mostrou muito mais efusiva do que poderia se intuir por meio da produção historiográfica local e estadual. Mais que um espaço de divulgação, os jornais locais, através de seus redatores, articulistas e diretores desempenharam um relevante papel para o desenvolvimento das atividades cênicas, por meio de uma relação de interesses que permite entender o teatro não somente em sua dimensão artística, mas também financeira.

A dimensão econômica decorrente das atividades teatrais é explicitada também pela compreensão da existência do que se pode chamar de rotas teatrais. De modo que, por caminhos que ligavam os portos de alguns estados como Pará, Maranhão, Piauí, Ceará e Pernambuco, bem como a ferrovia que cortava a região norte cearense, houve um movimento de circulação da produção teatral de algumas companhias dramáticas comerciais que mambeavam por cidades, casas de espetáculos e toda sorte de lugares onde pudessem encenar seus programas, sempre em sintonia com o que era representado nos grandes centros, país afora.

Tais rotas e o movimento gerado entre elas, se configurou como um importante espaço de trocas simbólicas, onde não somente mercadorias eram postas em circulação e comercialização, mas também repertórios teatrais, sentidos estéticos, hábitos e costumes. Em um processo de assimilação e interpretação daquilo que era apresentado e representado, podendo ser percebido, por exemplo, pela incursão das companhias sobralenses na produção de revistas de costumes locais, a partir da encenação deste gênero por companhias que aportaram na cidade, com as quais os sobralenses tinham contato enquanto plateia, mas também sob a ribalta, coadjuvando em seus elencos.

Por ser tratar de uma produção cênica amadora, posta em prática em um contexto no qual o texto teatral não tinha valor literário, só completando sua função sobre o palco e no contato com o público, a busca pelos rastros da vida teatral sobralense, foi pautada no levantamento de materiais da imprensa local, que pudessem dar pista sobre as tramas encenadas, e os possíveis elementos de carpintaria teatral empregada.

Nem tão ufanista como desejou a historiografia local, nem tão insípida como sinalizou a produção do teatro cearense, a história do fazer teatral na cidade de Sobral dentro do recorte apontado se fez, a exemplo do que ocorria nos principais theatros brasileiros, através dos gêneros dramáticos de maior popularidade do período: o melodrama e as comédias musicadas e popularescas, oriundas do teatro ligeiro da segunda metade do século

XIX, sendo encenado e reencenado por diversas companhias locais e visitantes que subiram à cena das casas de espetáculos da cidade.

Seguindo a compreensão de que o teatro deveria cumprir a função social de “educar o povo”, como defendido por Arthur Azevedo, Machado de Assis e outros, ambos os gêneros mantinham entre si algumas semelhanças, como a intenção de, por meio de seus enredos, difundir os bons costumes entre seu público, como podemos ponderar a partir de um amplo levantamento sobre os principais títulos e autores representados nas casas de espetáculos da cidade.

De tal modo, a cena local foi marcada pela presença dos melodramas, nos quais predominavam o bom exemplo e a exaltação dos valores morais. Por meio de cenas com forte apelo emotivo, a plateia acompanha lance a lance cada um dos atos das histórias, ao fim os bons, após sofrer injustiças e serem perseguidos, eram coroados com a reparação da ordem, onde de forma dualista o bem vencia invariavelmente o mal, indicando ao público de que lado deveria se aproximar.

Já as comédias ligeiras, marcadas por uma carpintaria teatral ligada ao baixo cômico, o exemplo vinha pela sátira dos maus costumes, presentes em personagens com os quais o público não deseja proximidade. Assim, por meio de um riso de zombaria, tais comédias buscavam “corrigir os costumes rindo”, no qual o elemento cômico se relacionava às questões da preservação de costumes, que se acreditavam necessários à constituição de uma sociedade civilizada e moderna.

Mais do que os nomes dos idealizadores dos espaços cênicos da cidade, nosso trabalho ajudar a fazer ver, ouvir e sentir o corpo, a voz e a ação dos artistas que subiram a ribalta “sob os sois postiços” e construíram com suor, lágrimas e sorrisos, as cenas da história da vida artística desta cidade. Através de um processo de produção sobre a história do teatro, consolidada em detrimento dos eixos geográfico e temático consolidados pela historiografia que enfrenta o desafio de construir conhecimento histórico a partir das relações entre História e Teatro. Onde abundam as produções voltadas ao Rio de Janeiro e São Paulo a nível nacional, e nas capitais na perspectiva estadual, privilegiando enquanto recorte temático, o teatro de caráter político engajado, desenvolvido, sobretudo durante o período da ditadura civil militar.

Acreditamos que a produção de trabalhos sobre a vida teatral imersos em diferentes realidades, possibilitem a construção de uma história do teatro nacional mais polifônica, na mesma medida em que aproxima pontos integrados por rotas teatrais como as

citadas na pesquisa, e que foram sendo distanciadas pela produção historiográfica, focada nos palcos consagrados de grandes centros.

Desta maneira, acreditamos na compreensão da prática teatral como um espaço de acesso às interpretações construídas socialmente sobre dado momento. Sendo o teatro uma forma simbólica de entrada para a História da Cultura de uma época, possibilitando uma inversão de direção dentro dos campos de análise, passando de uma problematização das formas simbólicas em busca do exame do mundo social, e não o inverso.

Portanto, estamos cientes que este trabalho se configura como um holofote que se acende para lançar luz em alguns pontos da profícua história das artes teatrais em nosso estado, procurando entrever novas perspectivas de interpretação da cultura e da vida urbana. Esperamos que a relação entre a História e o Teatro, este “lugar de onde se vê”, continue a nos inspirar novas perguntas, inquietando outros historiadores e pesquisadores a estas reflexões. E que a exemplo do que acontece com uma boa produção artística, possa se expandir para além de si e de sua linguagem para ganhar a sociedade, compreendendo como propõe o poeta Ferreira, lugar que a arte dialoga com as complexidades da vida humana, por isso mesmo sendo alimento indispensável à História.

REFERÊNCIA

AGUIAR, Mariana de Araújo. A Produção do Teatro de Revista no Início do Século XX: O Texto Teatral e seu uso para a historiografia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL ESCRITAS DA HISTÓRIA: VER – SENTIR – NARRAR, 6., 2010. Teresina. **Anais...** Teresina: UFPI, 2010.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado.** Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. O teatro da história: os espaços entre cenas e cenários. In: FREITAS, Nilson A., Martha M., HOLANDA, Virgínia C. C. de. **Múltiplos olhares sobre a cidade e o urbano: Sobral e região em foco.** Sobral: UECE; UVA, 2010.

ALEMÃO, Francisco Freire. **Diário de viagem de Francisco Freire Alemão: Fortaleza - Crato, 1859 – volume I.** Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

ALVES, Maria do Carmo. **Planejamento Urbano e Formação Territorial: Sobral e suas contradições.** Campinas: Edições territorial, 2011.

ARANHA, Gervácio Batista. Da vida pública noturna nas cidades do Norte brasileiro: recepção ao teatro e ao cinema na passagem do século XIX para o século XX. **Ariús**, Campina Grande, v. 14, n. 1/2, p. 103–118, jan./dez. 2008.

ARAÚJO, Pe. Francisco Sadoc de. **Ceará: homens e livros.** Fortaleza: Grecel, 1981.

_____. **Cronologia Sobralense.** Fortaleza: Edições ECOA, 2015. v. 5.

_____. **Origem da cultura sobralense.** Sobral: Edições UVA, 2005.

_____. **Raízes portuguesas do Vale do Acaraú.** Sobral: Gráfica Editora Cearense, 1991.

AZEVEDO, Márcia Azevedo. **Muito siso e pouco riso: a comédia conservadora de França Junior.** São Paulo: Linear B, Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. **Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco em São Paulo no século XIX.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, 1993.

BALME, Christopher. Histórias Globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

BARBOSA GURGEL, Izabel Rosa. **Algodão & Ferro**. 2014. 89f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Instituto de Humanidades, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. LIMA, Jorge Luiz Ferreira. História, imprensa e redes de comunicação. **História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 39, p. 37-57, jul./dez. 2008.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. **O piano na praça: "música ligeira" e práticas musicais no Ceará (1900-1930)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2015.

BERGER, Peter L. **Perspectivas Sociológicas: uma visão humanística**. Petrópolis: Vozes, 1986.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BITTENCOURT, Ézio. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional**. Porto Alegre: Ed. Furg, 1999.

BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: CNPq, 2003.

_____. Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: [s.n.], 2005

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: As faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 5, n. 8/9, set. 1984.

BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: WERNECK, Maria Helena. REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

CAPELATO, Maria Helena R. **Imprensa e História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. O Imaginário da Cidade. In: _____. **A Cultura no Plural**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus: 1995.

COELHO, Márcia Azevedo. **Muito siso e pouco riso: a comédia conservadora de França Junior**. São Paulo: Linear B, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Os conteúdos dos dramas carregados pela emoção. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 8., 2008. Florianópolis **Anais...** Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 1-7.

COSTA, Antonio Carlos Campelo. CRUZ, Andrea Nóbrega da. ALVES, Maria do Carmo. **Sobral: a preservação do sítio histórico a partir do seu tombamento.** Sobral: Sobral Gráfica e Editora, 2008.

COSTA, Lustosa da. **Sobral, cidade das cenas fortes.** Fortaleza: ABC, 2003.

COSTA, Marcelo Farias. **A Cronologia do teatro Cearense.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

_____. Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense. 2013. 205f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. **Teatro em primeiro plano.** Fortaleza: Grupo Balaio, Casa da Memória Equatorial, 2007.

_____. **Teatro na terra da luz.** Fortaleza: UFC, 1985.

CRUZ, Heloisa de Faria. **São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana 1890-1915.** São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

_____. Na oficina do historiador: conversas sobre História e imprensa. **Projeto História**, São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.

DA COSTA, Elza Marinho Lustosa. **Sociabilidade e cultura das elites Sobralenses: 1880-1930.** Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIAS FILHO, Antonio Vitorino. **O discurso do progresso e o desejo por uma outra cidade: imposição e conflito em Ipu (1894-1930).** 2009. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

FERNANDES, Juliana Assunção. **Texto Narrativo/Texto Dramático: uma análise de A Rosa do Adro.** 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Alto”/“Baixo”: o grotesco corporal e a medida do corpo. **Projeto História**, São Paulo, v. 25, dez, 2002.

FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques.** Rio de Janeiro: SNT, 1979.

FRANCA, Luciana Penna. **Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes**. 2011. 189f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

FROTA, José Tupinambá da. **História de Sobral**. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1995.

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. **Cadernos Letra e Ato**, Ano 3, n. 3, 2013.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1998.

GIRÃO, Raimundo. Educandários de Fortaleza. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, v. 5, n. 2, 1955.

_____. **Pequena História do Ceará**. 4. ed. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984.

GIRÃO, Gloria Giovana S. Mont'Alverne. SOARES, Maria Norma. **Sobral História e Vida**. Sobral: UVA, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GOMES, Tiago de Melo. **Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

GUILHERME, Ricardo. **História do Teatro (1880 e 1910)**. Fortaleza: editora SDC, 1981.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GURGEL, Izabel Rosa Barbosa. **Algodão & Ferro: Visita expandida ao Theatro José de Alencar: Primeiras anotações para um roteiro de pesquisa sobre relações com o público**. 2012. 98f. Trabalho de Conclusão de curso (Especialização em Gestão Cultural) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JARDIM, Jéssica Cristina. **Amor por anexins: uma crítica à retórica vazia**, em Artur Azevedo. Disponível em: <<http://parlatorio.com/amor-por-anexins-uma-critica-a-retorica-vazia-em-artur-azevedo/>> Acesso em: 04 set. 2017.

JR. LEITE, José. **Domingos Olímpio**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: UNICAMP. 2003.

LEPETIT, Bernard. **Por uma Nova História Urbana**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul./dez. 2013

LIMA, Camila Imaculada Silveira. **Nos palcos da cidade**: a representação da moralidade e dos costumes no teatro de Fortaleza na Primeira República (1889-1930). 2012. 205f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

LIMA, Jorge Luiz Ferreira. O enfermo e o mártir: Imprensa, História e Memória a partir das trajetórias dos jornalistas Vicente Loyola e Deolindo Barreto Lima – Sobral, 1907-1924. In: SEMANA DE HISTÓRIA FACULDADE DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS E LETRAS DO SERTÃO CENTRAL, 7., 2016. Quixadá. **Anais...** Quixadá: FECLESC, 2016.

LINHARES, Monsenhor Fortunato Alves. **Notas históricas da cidade de Sobral**. Sobral: [s.n.], 1945.

LIRA, João Mendes. **Nossa História**. Sobral: [s.n.], 1971.

LOPES, Antonio Herculano. **O moderno, o nacional e o popular no teatro oitocentista fluminense (1838-1908)**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2012.

_____. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Colloques, v. 5, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/3676#text>>. Acesso em: 20 out. 2015.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC; DAC; FUNARTE/ SNT, 1970.

MARTINS, Monsenhor Vicente. **Homens e Vultos de Sobral**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC/Stylus, 1989.

MARZANO, Andrea. O ator Vasques, a crônica teatral, a massificação da cultura e a aceitação de um cômico nos meios intelectuais no Rio de Janeiro (1839-1892). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 10., 2002. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2002

MATOS, Nilson de Oliveira. **Panorama Histórico do Teatro de Crato: Século XIX e Primeira Metade do Século XX**. 2016. 54f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Regional do Cariri, Juazeiro do Norte, 2016.

MAYOL, Pierre. O Bairro. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. **Revista Sala Preta**, v. 15, n. 1, p. 238-248, 2015.

_____. A presença do teatro português no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012. Porto alegre. **Anais...** Porto Alegre: [s.n.], 2012.

MELO, Francisco Dênis. **Abrem-se as cortinas: histórias e memórias sobre o Theatro São João de Sobral (1930-1980)**. Sobral: Edições ECOA, 2015

_____. **Os intelectuais da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL: e a invenção da cidade letrada (1943-1973)**. 2013. 256f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

MENEZES, Antônio Bezerra. **Notas de Viagem**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1965.

MERISIO, Paulo. O melodrama francês: aspectos que se aproximam do melodrama circense-teatral no Brasil. **Ouvirouver**, v. 5, n. 5, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/3187/2401>>. Acesso em: 25 maio 2016.

MOLT'ALVERNE, Gloria Giovana. S. A. **A Ferrovia e a Cidade: desafios da modernidade em Sobral (1870-1920)**. Sobral: Instituto Ecoa, 2105.

NOBRE, Geraldo. **Introdução à História do Jornalismo Cearense**. Fortaleza: NUDOC, 2006.

OLIVEIRA, André F. **A Estrada de Ferro de Sobral**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 1994.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da História do Teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.79-110, 2005.

_____. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural**. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: RAMOS, Alcides Freire. MATOS, Maria Izilda Santos de. PATRIOTA, Rosângela. **Olhares sobre a História: Culturas, sensibilidades e sociabilidades**. São Paulo: Hucitec, 2010.

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

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Escrita, linguagem, objetos: Leituras de história cultural**. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: autêntica, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática: 1992.

QUINDERÉ, Caio. **A Poética de Um Tempo**: Estudo Sobre o Teatro Carlos Câmara. Fortaleza: Premius, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes. O “Homem De Teatro” Armando Gonzaga: Entre a Comédia de Costumes e um ‘Costume’ de fazer comédias. **Ouvirouver**, v. 2, n.1, 2005.

RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMOS, Alcides Freire. MATOS, Maria Izilda Santos de. PATRIOTA, Rosangela. **Olhares sobre a História**: Culturas, sensibilidades e sociabilidades. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. PEIXOTO, Fernando. PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

REIS, Angela de Castro. CARVALHO, Reginaldo. A carteira fatal: (sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. **Pitágoras**, v. 5, n. 2, out. 2013.

REIS, Douglas Ricardo Hermínio. José de Alencar e o teatro: um romântico realista. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringa, v. 35, n. 1, p. 63-73, jan./mar., 2013.

ROCHA, Herbert. **O lado esquerdo do Rio**. São Paulo: Hucitec, 2003.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará**: ou Apresentação do Teatro de época. Tomo 1. Belém: UFPA, 1994.

SANTOS, Chrislene Carvalho dos. **Sentimentos no sertão republicano**: imprensa, conflitos e morte – a experiência política de Deolindo Barreto (Sobral 1908-1924). Campinas, SP: [s. n.], 2005.

SILVA, Marco Aurélio Ferreira. Corrige os Costumes Rindo: humor, vergonha e decoro na sociabilidade mundana de Fortaleza (1850 – 1900). 2004. 256f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004

SILVA, Raquel Barroso. França Junior (1838-1890): um homem de letras do Segundo Império. **Intellèctus**, Ano 9, n. 2, 2011.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX. 2014. 256f. Tese (doutorado em Linguas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Ed., 2006.

_____. **Sociabilidade**: um exemplo de sociologia pura ou formal. São Paulo: Ática, 1983.

SOUSA JUNIOR., Walter de.; COSTA, Maria Cristina Castilho. Travessias: trocas cênicas e culturais entre Brasil e Portugal. **Baleia na rede - Estudos em arte e sociedade**, v. 9, n. 1, 2012. pp. 52-68.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Cá estou outra vez em cena: Diálogos políticos nas ‘scenas comicas’ de Francisco Correa Vasques. **Sæculum - Revista de História**, João Pessoa, v. 12, n. 5, 2005.

SOUZA, Henrique Bezerra de. Pelo direito de rir: uma análise do local da comédia nas teorias teatrais. **Repertório**, Salvador, n. 21, p.186-193, 2013.2.

STUDART, Guilherme. **Dicionário Bio-bibliográfico Cearense**. Fortaleza: Tipo Litografia a Vapor, 1910. v.1.

_____. **Notas para a História do Ceará (segunda metade do século XVIII)**. Lisboa: Typographia do “recreio”, 1892.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORRES NETO, W. L. Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador, 1890-1954. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 3, p. 164-173, 2003.

VARGAS, Maria Thereza. A tradição do riso. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 1, 139-142, 2011.

VENÂNCIO, Giselle Martins. A arte no tempo: por uma perspectiva sociocultural dos objetos artísticos. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 1, 2016.

WERNECK, Maria Helena. REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

ANEXOS

ANEXO A- lista de fontes

Fontes hemerográficas

- A Consciência – 1867.
- Sobralense – 1874, 1875, 1877, 1879 e 1880.
- Gazeta do Sobral – 1881 e 1882.
- A Cidade – 1899, 1900, 1901, 1902 e 1904.
- O Rebate – 1907, 1908, 1909, 1911 e 1913.
- Pátria – 1910, 1911, 1913 e 1914
- O Nortista – 1913.
- A Lucta – 1914 a 1924.
- A Ordem – 1890, 1917, 1918, 1923, 1924, 1925 e 1927.
- A Imprensa – 1924 a 1927.
- Correio da Semana – 1918 a 1927.
- O Cearense – 1874 e 1883
- Jornal do Ceará – 1911

Fontes Dramatúrgicas

- ALAGARIM, GARCIA. *Bolsa e Cachimbo*. Comédia em um ato. 2º Edição. Rio de Janeiro: Typografia da Escola, S/D. (Biblioteca Theatral)
- ALVES, Arlindo Roberto. *Os Dominós*. Comédia em três atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1921. n.º 116. 48 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- AZEVEDO, Artur de. *O Dote*. Comédia em três atos. Rio de Janeiro, 1907. Domínio Público. Disponível em: < https://pt.wikisource.org/wiki/O_Dote >
- AZEVEDO, Artur de. *Amor por anexins*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 05. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- CHAGAS, A. Pinheiro. *A Morgadinha de Val-Flor*. Drama em cinco atos. Rio de Janeiro: Livraria de A. A. da Cruz Coutinho, 1879.
- CIBRÃO, Ernesto. *Luiz ou a Cruz do Juramento*. Drama em três atos. 4º edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1933. n. 70. 44 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

- D'ENNERY, Adolphe. *Os dois sargentos*. Drama em três atos. Tradução e adaptação: PONTES, J. Vieira. Nova Edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1961. N° 8. 63 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- D'OLIVEIRA, Joaquim Augusto. *Quem o alheio veste, na Praça o despe*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 127. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- DANTAS, Júlio. *1023*. Porto: Livraria Chardron, 1914.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A Dama das Camélias*. São Paulo: Brasiliense, 1965. (Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro) Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>
- GOMES, Affonso. *Casar para Morrer*. Comédia em dois atos. São Paulo: Livraria Teixeira, S/D. n° 108. 28 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- GUERREIRO, Salazar. *O Advogado da Honra*. Drama em três atos. 4° edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 25. 36 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- HALEVY, H. Meilacel. *As Campainhas*. Comédia em um ato. Trad. Pinheiro Chagas. Rio de Janeiro: Typografia da Escola, S/D. (Biblioteca Theatral)
- JUNIOR, Luiz d'Araújo. *Um Marido que é vítima das modas*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 19. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- LACERDA, Cesar de. *Cynismo, Sceptimos e Crença*. Comédia-Drama em 2 atos. 4° Edição. Lisboa: Livraria Populara de Francisco Franco. S/D. n° 196.
- LEAL, Antonio Mendes. *Abel e Caim*. Comedia Drama em três atos. Rio de Janeiro: Livraria Popular A. A. da Cruz Coutinho. 1871.
- MACEDO JR., Henrique de. *A Rosa do Adro*. Drama em três atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 179. 59 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- MACHADO, Baptista. *O Tio Padre*. Comédia em três atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1948. n° 91. 44 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- MAGALHÃES, Bartholomeu de. *FFFF e RRRR*. Comédia em um ato. Rio de Janeiro, 1876. 18 pp. (Biblioteca Theatral)
- MAGALHÃES, Eduardo. *A Rosa do Adro*. Drama em prologo e três ato. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1904.
- MARQUES, J. F. VALLADÃO, M. F. *Pinto, Leitão e Cia*. Disparte em 1 ato. 2° edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1927. n° 07. 28 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).

- MORAES, Júlio de. *Os sobrinhos do Papá*. Comédia em três atos. 3ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 31. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- PENANTE, Lima. *Nhô Manduca*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira. n. 53. pp. 02-03 (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- PONTES, J. VIEIRA. *Aqui não entram mulheres: guerra as mulheres*. Comédia em um ato. São Paulo: Livraria Teixeira, 1955. n.º 200. 16 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- PONTES, J. Vieira. *Fidalgos e Operários: a Tomada da Bastilha*. Drama em cinco atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 186. 64 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- PONTES, J. Vieira. *Fogo do Céu: o Relâmpago*. Drama em três atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1956. n. 14. 40 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- ROCHA, Arthur. *Deus e a Natureza*. Drama em 4 atos. 5ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1956. n. 75. 48 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- SILVA, Celestino. *Rosas de Nossa Senhora*. Drama em dois atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 163. 32 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- SILVA, Joaquim José da. *A Pena de Morte*. Drama em três atos. 3ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 19. 29 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- SOROMENHO, F. L. de Castro. *Atribuições de uma estudante: Estudante em Apuros*. Disparte em 1 ato. São Paulo: Livraria Teixeira, S/D. n.º 48. 16 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- SIMÕES, Ferreira. *Seu Juca Pindoba*. Comédia burlesca em um ato. 4ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, S/D. n. 114. 18 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- SOUZA, Antônio Moutinho de. *Amor e Honra*. Drama em 2 atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 133. 36 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- TEIXEIRA, Candido. *Os falsos amigos*. Drama em três atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1926. n. 65. 32 pp. (Coleção Biblioteca Dramática Popular).
- VASQUES, Francisco Correia. *A Honra de um taverneiro*. In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- WANDERLEY, Manoel Segundo. *Amor e Ciúme*. Drama em três atos. Fortaleza: editora Militão Bivar & C., 1903.

Outras fontes

FILHO, Craveiro. *O Centenário: Álbum histórico comemorativo do primeiro centenário da cidade de Sobral*. Sobral: 1941.

Almanach Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará para 1897. Fortaleza: Typ. da República, 1896.

Os Mortos do Instituto em 1909. *Revista Trimestral do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1909.

ALBUQUERQUE, Marcos. LUCENA, Velleda. *Relatório da Pesquisa Arqueológica do Teatro São João – Sobral-CE*. Laboratório de Arqueologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

ANEXO B – Apresentações teatrais em sobral (1867-1927)

DATA	TÍTULO	AUTOR	GRUPO	LOCAL	THEATRO
26/05/1867	<i>Inauguração Theatro Apollo</i>		Amadores locais	Sobral	Apollo
14/07/1867	O Triunfo da Virtude	Manuel Leite Machado	Amadores locais	Sobral	Apollo
14/07/1867	Barbeiro Político	– x –	Amadores locais	Sobral	Apollo
07/09/1867	O Mendigo Negro	– x –	Amadores locais	Sobral	Apollo
20/09/1874	Afronta por afronta	A. P. Lopes de Mendonça	Amadores locais	Sobral	Apollo
27/09/1874	Afronta por afronta	A. P. Lopes de Mendonça	Amadores locais	Sobral	Apollo
27/09/1874	O Falador e o Jogador	João Joaquim Mendes da Rocha	Amadores locais	Sobral	Apollo
27/09/1874	Snr. Domingos fora de si	– x –	Companhia Braga	Fortaleza	Apollo
30/05/1875	Abel e Caim	Mendes Leal	Companhia Braga	Fortaleza	Apollo
07/11/1875	Tântalo	Domingos Olímpio	Club Melpômene	Sobral	Apollo
26/09/1880	Meia Hora de Cinismo	França Junior	Amadores locais	Sobral	TSJ
26/09/1880	A honra de um Taverneiro	Correia Vasquez	Amadores locais	Sobral	TSJ
08/09/1881	Depois do Baile	– x –	Rodrigues Sampaio e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
08/09/1881	Saias nas calças e calças nas saias	– x –	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
08/09/1881	As Campainhas	Pinheiro Chagas	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
08/09/1881	Os Dois Candidatos	Eduardo Garrido	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
18/09/1881	A Morgadinha de Val-Flor	Pinheiro Chagas	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
23/09/1881	A Morgadinha de Val-Flor	Pinheiro Chagas	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
23/09/1881	O Neto dos Reis	– x –	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
23/10/1881	Coração de Marinheiro	– x –	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ

23/10/1881	Não tem título	– x –	Rodrigues S. e Roza da Silva	Maranhão	TSJ
29/01/1882	Camões e o Jau	Casemiro de Abreu	Eduardo Álvares e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
29/01/1882	Joaquim sacristão assistindo à representação do drama "Os milagres de Santo Antônio"	Correia Vasquez	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
29/01/1882	Martinho e Fogaça	Correia Vasquez	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
29/01/1882	Todos bebem!	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
29/01/1882	Um quarto com duas camas.	A. S. Bastos	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
09/02/1882	Os milagres da Virgem Aparecida	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
12/02/1882	Os milagres da Virgem Aparecida	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
26/02/1882	Os milagres da Virgem Aparecida	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
26/02/1882	O Sacristão da Revista	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
19/03/1882	O Médico das Crianças	Anicet Bourgeois	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
19/03/1882	Manias de Bonifácio	– x –	Eduardo A. e Monteiro de Sá	Belém - Pará	TSJ
09/03/1890	Niniche	– x –	Grupo Liryco- comico Vilella	– x –	TSJ
16/02/1890	Sinos de Corneville	Eduardo Garrido	Grupo Liryco- comico Vilella	– x –	TSJ
05/03/1890	O Filho do Mar	– x –	– x –	– x –	TSJ
06/04/1890	A Dama das Camélias	Alexandre Dumas	– x –	– x –	TSJ
(?)/05/1890	Bocaccio	Palmyra Bastos	– x –	– x –	TSJ
(?)/05/1890	A Dama das Camélias	Alexandre Dumas	– x –	– x –	TSJ
(?)/05/1890	Amor por anexins	Artur Azevedo	– x –	– x –	TSJ
25/05/1890	O Conde de Monte Cristo	Alexandre Dumas	– x –	– x –	TSJ

16/02/1899	Variado Espectaculo	Companhia Trez Bemoes	– x –	– x –	TSJ
16/04/1899	O Filho Generoso	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
16/04/1899	Quem o alheio veste (na praça o despe) [Comédia]	Joaquim Augusto de Oliveira Mascarenhas	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
23/04/1899	O Filho Generoso	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
23/04/1899	Por causa de um par de botinas	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
14/05/1899	Carlos	J. A. Medeiros	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
04/06/1899	Por causa de um par de botinas	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
04/06/1899	Os Dois Sargentos	Adolphe d' Ennery	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
04/06/1899	Por causa de um par de botinas ou Ciúmes da velha Tibúrcia	José Alarico Ribeiro de Rezende	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
11/06/1899	Os Dois Sargentos	Adolphe d' Ennery	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
11/06/1899	Um rapto masculino!	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
11/06/1899	Os medrosos	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
14/07/1899	As Armas pela França	Pedro Wenceslau de Brito Aranha	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
14/07/1899	Um falso amigo	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
14/07/1899	Uma noiva masculina	J. C. Ribeiro da Silva	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
13/08/1899	O Solitário ou O prêmio e o Castigo	Theotonio Flavio da Silveira	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
07/09/1899	A Independência do Brasil	Mario Donizetti	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
07/09/1899	Cueicure ou a Evangelização dos Coroados	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
26/11/1899	Há dezessete anos ou a	Dr. J. G. de	Soc. Recreio	Sobral	TSJ

	filha do salineiro	Souza	Dramático		
24/03/1900	O Primeiro Amor	Manoel Gouveia	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
24/03/1900	Os efeitos da liberdade	Lima Penante	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
11/11/1900	Só, lá, si, dó	– x –	<i>Gentis meninas</i>	Sobral	Residência
11/11/1900	Saloia	– x –	<i>Gentis meninas</i>	Sobral	Residência
30/12/1900	Drama de Natal	– x –	<i>Gentis mademoiselles</i>	Sobral	TSJ
05/01/1901	Drama de Natal	– x –	<i>Gentis mademoiselles</i>	Sobral	TSJ
10/02/1901	Cueicure ou a Evangelização dos Coroados	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
10/02/1901	Compasso Musical	– x –	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
12/05/1901	Miguel o Torneiro	– x –	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
12/05/1901	N'ho Manduca	Lima Penante	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
19/05/1901	A Martyr da Honra	– x –	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
23/05/1901	Milagres de S. Antonio	– x –	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
26/05/1901	O Satanás de Saias	Silva Nunes	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
26/05/1901	Episódios da revolta	– x –	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
26/05/1901	Bendegó	– x –	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
02/06/1901	Fogo do Ceos	Eduardo Lara	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
02/06/1901	Quando a desgraça penetra	Augusto Falver	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
02/06/1901	A Terra das maravilhas	Eduardo Garrido	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
25/06/1901	Os Dois Sargentos	Adolphe d' Ennery	Cia Dramática Phebo e Maia	– x –	TSJ
30/06/1901	Amor e Honra	Antônio Montinho de Souza	Grupo de Amadores Dramático	– x –	TSJ
30/06/1901	Sinos de Corneville... em casa	Sousa Bastos	Grupo de Amadores	– x –	TSJ

			Dramático		
11/07/1901	A Tomada da Bastilha: Fidalgos e Operários	Vieira Pontes	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
18/07/1901	Brasileiros e Portuguezes	Segundo Wanderley	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
18/07/1901	FFF e RRR	Bartolomeu Magalhães	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
21/07/1901	Brasileiros e Portuguezes	Segundo Wanderley	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
28/07/1901	A Tomada da Bastilha: Fidalgos e Operários	Vieira Pontes	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
01/08/1901	“As duas Mães”	D’Eanery	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
04/08/1901	Milagres, Benedicto	- x -	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
11/08/1901	O Nascimento de Christo	<i>Jovem piauhyense</i>	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
11/08/1901	Morrer para ter dinheiro	- x -	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
25/08/1901	Azas Negras	Antonio Fiuza	Cia Dramática Máximo Gil	- x -	TSJ
27/04/1902	Simão o Taneiro	- x -	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
29/06/1902	Orgulho Abatido	Hermínio Olimpio da Rocha	Soc. Recreio Dramático	Sobral	TSJ
10/11/1907	Synismo, Scepticismo e Crença	César Lacerda	Troupe Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
10/11/1907	Um marido que é victima das modas	Luiz d’Araújo Jr.	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	Luiz o Pintor	- x -	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	Lucas que ri e Lucas que chora	- x -	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	Amor molhado	- x -	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	O espiritismo	- x -	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	O palhaço	- x -	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	Aqui não entram mulheres: guerra as mulheres	Vieira Pontes	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ

(?)/11/1907	Os sobrinhos do Papa	Júlio de Moraes	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
(?)/11/1907	Tim Tim Filho	– x –	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
24/11/1907	O Segredo do Pescador	Eduardo Baptista Dinis	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
01/12/1907	Emília, ou o Salteador da Honra	Carneiro Vilella	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
01/12/1907	Saia nas Calças	– x –	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
05/12/1907	A filha do Diabo	Moreira Vasconcelos	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
12/12/1907	Amor e Ciúme	Segundo Wanderley	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
15/12/1907	O Tio Padre	Baptista Machado	T. Avelino Gonçalves	“vindo do sul”	TSJ
01/01/1909	Drama de Natal	– x –	<i>Grupo de gentis senhoritas</i>	– x –	TSJ
10/01/1909	O poder de Deus	Gonçalves Lessa	Troupe Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
11/01/1909	O poder de Deus	Gonçalves Lessa	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
13/01/1909	O poder da Honra	Gonçalves Lessa	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
13/01/1909	Um Inteiro e dous quartos	– x –	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
17/01/1909	Dramas do Adultério	Horácio Nunes	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
17/01/1909	Aventuras de um Empresário	G. de Oliveira	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
24/01/1909	Honra e Nobreza	– x –	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
24/01/1909	A Chácara	– x –	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
31/01/1909	A Família Maldicta	– x –	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
14/02/1909	Deus e Natureza	– x –	T. Genuino de Oliveira	– x –	TSJ
04/09/1910	Santa Ignez	– x –	<i>Grupo de gentis senhoritas</i>	Sobral	TSJ
18/02/1911	Ressuscitado	– x –	Cia de Operetas J. Rovira	– x –	TSJ

18/02/1911	Os Dominós	Arlindo Roberto Alves	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
18/02/1911	La Mascarita	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
19/02/1911	A procura de casamento	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
19/02/1911	Aí! Se fossemos livre!	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
23/02/1911	Amor na Chuva	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
(?)/03/1911	Mulher Homem	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
(?)/03/1911	Pobre Sociedade	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
05/03/1911	Maricota ou os efeitos da educação	Severiano Cardoso	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
09/03/1911	Bolsa e Cachimbo	Garcia Alagarim	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
09/03/1911	Pinto, Leitão & Cia.	J. F. Marques e M. F. Valladão	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
16/03/1911	A Família Maldita	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
26/03/1911	Os Dois Bebes	- x -	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
26/03/1911	A Viúva Alegre	Franz Lehár	Cia de Operetas J. Rovira	- x -	TSJ
23/04/1911	O Cego e a Leprosa	- x -	Club Juvenil (Direção Bila Gondim)	Sobral	TSJ
29/07/1911	João José	Joaquín Dicenta	Troupe Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
30/07/1911	João José	Joaquín Dicenta	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
01/08/1911	Rosas de Nossa Senhora	Celestino Silva.	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
03/08/1911	A Pena de morte	Joaquim José da Silva	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
06/08/1911	João Brandão	- x -	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
09/08/1911	O Burro do Sr. Morgado	- x -	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ

10/08/1911	Scenas da vida do Rio de Janeiro	– x –	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
12/08/1911	A Severa	Júlio Dantas	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
15/08/1911	Rosas de Nossa Senhora	Celestino Silva	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
19/08/1911	Casamento de Sorte	– x –	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
19/08/1911	As Voltas que o mundo dá	– x –	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
20/08/1911	Ceo com escritos	Ataliba Reis	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
24/08/1911	Tim tim por tim tim	Souza Bastos	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
27/08/1911	Tim tim por tim tim	Souza Bastos	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
29/08/1911	Rosas de Nossa Senhora	Celestino Silva	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
31/08/1911	Tim tim por tim tim	Souza Bastos	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
03/09/1911	Rosa do Adro	Manuel Maria Rodriguez	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
05/09/1911	Ceo com escritos	Ataliba Reis	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
07/09/1911	Novela em Ação	Música de João Donizetti	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
10/09/1911	A Capital Federal	Artur Azevedo	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
12/09/1911	Ceo com escritos	Ataliba Reis	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
15/09/1911	A Capital Federal	Artur Azevedo	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
17/09/1911	Maxixe	– x –	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
17/09/1911	Um Marido nas palminhas	– x –	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
19/09/1911	O Dote	Artur Azevedo	T. Edmundo Silva	Belém-PA	TSJ
28/09/1911	Revista	Craveiro Filho	Amadores locais	Sobral	TSJ
31/01/1913	As Três datas	Segundo	Grupo de	Sobral	TSJ

		Wanderley	Amadores		
09/08/1913	Brasileiros e Portugueses	Segundo Wanderley	Grupo de Amadores Scenicos	Sobral	Democratas
23/09/1913	Caixeiro Ladrão	“X” (autor francês)	Grupo de Amadores Scenicos	Sobral	Democratas
07/08/1914	Estreia	– x –	Janine Roll	França	Democratas
09/08/1914	2º Apresentação	– x –	Janine Roll	França	Democratas
27/08/1914	A Viúva Alegre	Franz Lehár	Janine Roll	França	Democratas
27/08/1914	Conde Luxemburgo	Franz Lehár	Janine Roll	França	Democratas
(?)/09/1914	<i>Drama em 3 atos e comedia</i>	– x –	Crianças ensaiadas por H. Maia	Sobral	Democratas
02/01/1915	Flor de Abril	– x –	Grupo de Crianças	Sobral	TSJ
20/02/1915	Por causa da Pindahyba	J. J. Petra de Barros	Troupe de Amadores	Sobral	Democratas
25/04/1915	Choupana Bretã	– x –	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
13/08/2015	O Sorvedouro	J. M. Cardoso de Oliveira	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
26/12/1915	Morrer para ter dinheiro	– x –	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
26/12/1915	O Divórcio	– x –	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
26/12/1915	A Boneca	– x –	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
11/03/1917	Brasileiros e Portugueses	Segundo Wanderley	Amadores Direção H. Maia	Sobral	TSJ
(?)/08/1918	Festival Infantil (drama, comedia, monólogos)	– x –	– x –	Sobral	Residência
(?)/11/1919	3008	– x –	<i>Plêiade de rapazes</i>	Sobral	TSJ
(?)/11/1919	Advogado em apuros	J. F. L	<i>Plêiade de rapazes</i>	Sobral	TSJ
25/12/1920	Auto de Natal	– x –	Amadores locais	Sobral	
(?)/05/1921	O Barbado	– x –	Trupe Nacional	Belém-	TSJ

			Eduardo Nunes	PA	
(?)/05/1921	O Número sete	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	A Viúva Alegre	Franz Lehár	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
03/05/1921	O Advogado da Honra	Salazar Guerreiro	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
05/05/1921	A Cara do Pai	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
07/05/1921	O 21	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
07/05/1921	Os dois bebês	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
08/05/1921	Seu Juca Pindoba	Ferreira Simões	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
08/05/1921	Sonho de Valsa	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
14/05/1921	A filha de Pilatos	Rene Franchois	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
15/05/1921	Uma para dois	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
15/05/1921	O Guarda Noturno	Eduardo Nunes	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	O Vagabundo	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	Marques por meia hora	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	O defunto Nicolas	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	Zigomar contra Nick Carter	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	Hidrophoba	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	A Pena de Morte	Joaquim José da Silva	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/05/1921	Dor Suprema	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/06/1921	Empresta-me tua mulher	– x –	T. Nacional Eduardo Nunes	Belém- PA	TSJ
(?)/09/1921	Ingratidão filial	– x –	Recreio Infantil	Sobral	Theatrinho Colégio N. S. da Assumpção

(?)/09/1921	Creada nova	– x –	Recreio Infantil	Sobral	Theatrinho Colégio N. S. da Assumpção
(?)/10/1921	Abelha e Borboleta	– x –	Festival Scenico Externato S. José	Sobral	TSJ
12/10/1921	Festa das Rosas	– x –	<i>Distinctas senhoritas sobralenses</i>	Sobral	TSJ
06/05/1922	Rosas de Nossa Senhora	Celestino Silva	Cia Nacional de Dramas e Revistas Rodolpho Moraes	Belém-PA	TSJ
06/05/1922	Cahiu no Laço	– x –	Cia Nacional de Dramas e Rev. Rodolpho Moraes	Belém-PA	TSJ
07/05/1922	Deu-se melodia	– x –	Cia Nacional de Dramas e Rev. Rodolpho Moraes	Belém-PA	TSJ
02/06/1922	Castigo de Deus	– x –	Cia Nacional de Dramas e Rev. Rodolpho Moraes	Belém-PA	TSJ
(?)/06/1922	O Dote	Artur Azevedo	Cia Nacional de Dramas e Rev. Rodolpho Moraes	Belém-PA	TSJ
18/11/1922	O Sangue que ora	– x –	Recreio Infantil	Sobral	TSJ
29/06/1923	A Pastora de Lourdes	– x –	Festival de Caridade	Sobral	TSJ
29/06/1923	A Solideristica	– x –	Festival de Caridade	Sobral	TSJ
04/10/1923	Transformismo e Cançonetas	– x –	Laura de Sades e James Betty	Cancionista francesas	TSJ [Éden-Cine]
17/12/1923	Amor Fatal	– x –	<i>Senhoritas e inteligentes moços</i> (Direção Maria Augusta)	Sobral	TSJ
22/05/1924	O Cabo 70	– x –	Trio Marta Goviden	Belém-PA	TSJ
22/05/1924	Mae Postiçe	– x –	Trio Marta Goviden	Belém-PA	TSJ
29/05/1924	Os Milagres de N. S. da Luz	– x –	Trio Marta Goviden	Belém-PA	TSJ

(?)/06/1924	Os Milagres de N. S. da Luz	– x –	Trio Marta Goviden	Belém-PA	TSJ
(?)/09/1924	Casar para morrer	Affonso Gomes	Troupe Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
21/09/1924	Mamãe Postiça	Delamare Paiva	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
21/09/1924	O Pausinho	– x –	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
21/09/1924	O Cabo 70	– x –	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
14/10/1924	O 21	– x –	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
17/10/1924	O Cabo 70	– x –	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
17/10/1924	O 21	– x –	T. Delamare Paiva	Belém-PA	TSJ
25/12/1924	Drama Pastoril	– x –	Crianças e Senhoritas	Sobral	TSJ
02/06/1925	A criadinha	Ismael Cousto	Trio Rosas	– x –	TSJ
02/06/1925	Creado Saias	Ismael Cousto	Trio Rosas	– x –	TSJ
03/06/1925	A Licença	– x –	Trio Rosas	– x –	TSJ
03/06/1925	Aqui não entram mulheres: guerra as mulheres	Vieira Pontes	Trio Rosas	– x –	TSJ
02/04/1927	O Carnaval de 1927	Craveiro Filho	Grêmio Scenico Sobralense	Sobral	TSJ
02/04/1927	1023	Júlio Dantas	Grêmio Scenico Sobralense	Sobral	TSJ
(?)/04/1927	Quiproco de saias	– x –	Grêmio Scenico Sobralense	Sobral	TSJ
02/05/1927	Mulher Homem	– x –	Grêmio Scenico Sobralense	Sobral	TSJ
02/05/1927	Casamento por telefone	– x –	Grêmio Scenico Sobralense	Sobral	TSJ

ANEXO C – Glossário de termos e gêneros teatrais

Aparte: Um dos mais antigos recursos da convenção teatral, o aparte, quando dito por um personagem em cena, é ouvido apenas pelos espectadores e jamais pelos outros personagens.

Ato: Divisão externa da peça teatral. Subdivisão de uma peça. Da mesma maneira que um livro pode ser dividido em capítulos, uma peça pode ser dividida em atos. Trata-se de uma convenção cuja principal característica é a interrupção do espetáculo.

Bastidor/Coxia: Espaços de serviço e circulação não visíveis ao público, localizados nos extremos laterais e de fundo do palco, determinando o movimento de cenografia e acesso de atores. As laterais com uma dimensão mínima da metade do palco e o fundo com espaço suficiente para passagem de atores.

Benefício: Prática comum a companhias teatrais do século XIX, de realização de récitas especiais, nas quais a renda era parcialmente revertida para uma causa ou para um dos artistas. Em geral, cada um dos membros das companhias tinha direito a uma representação em benefício por temporada, na qual descontadas as despesas da noite, cabia ao beneficiado todo o restante da arrecadação.

Burleta: Assim, é chamada a peça cômica entremeada de canções números de dança. A Burleta diferencia-se da revista por ter sempre um fio condutor de enredo, embora tais divisões não sejam rígidas.

Cançoneta: Pequena canção, geralmente espirituosa, cômica, satírica ou mesmo maliciosa, que se transformou num dos principais atrativos dos cafés-dançantes e dos cafés-concerto.

Cena Cômica: Menor que uma comédia em um ato, maior que uma cançoneta e interpretada por um único ator. Geralmente escrita em versos, com partes faladas e cantadas, tinha espírito paródico, burlesco e crítico, abordando temas os mais variados, tanto de natureza, ligados aos costumes da época, quanto os políticos.

Comédia de Costumes: comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica.

Comédia Realista/Drama Burguês: gênero teatral que tem na naturalidade um princípio norteador na criação de diálogos e das cenas, visando uma descrição mais verdadeira dos costumes da burguesia, classe com a qual estava identificado. Suas peças têm função moralizadora, onde a descrição de costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos, no interior de um enredo que se presta ao debate de questões sociais e que opõe bons e maus burgueses.

Drama de Casaca: Denominação dada às peças que surgiram depois do Romantismo, por causa das roupas usadas em cena. Assim, no lugar da capa e espada, agora os artistas trajavam-se como os espectadores da plateia, uma vez que a ação dramática se situava no presente.

Drama Fantástico: Gênero misto que combinava os truques cênicos da magia e o enredo mirabolante do dramalhão, com possíveis incursões de natureza sobrenatural. Sem grandes preocupações literárias visava sobretudo divertir, impressionar, assustar ou encantar o espectador.

Drama Romântico ou Drama Histórico: Forma teatral nascida da oposição à tragédia clássica, não obedecendo as unidades de tempo e espaço, e misturando elementos da tragédia e da comédia. Quanto ao seu conteúdo é caracterizado pelo rompimento com temas da antiguidade clássica, buscando se referenciar no passado nacional.

Dramalhão: Peça teatral marcada pelos exageros sentimentais, pela inverossimilhança, pelo uso de clichês, e das convenções do velho teatro. Tendo sido bastante presente nos palcos brasileiros durante o século XIX.

Edifício Teatral: A arquitetura do teatro na sua totalidade: palco, plateia, administração, saguão de entrada etc. Edifício construído especialmente para que existam condições ideais na encenação de peças, musicais, óperas etc.

Ensaaiador: Denominação usada entre o século XIX e primeiras três décadas do século XX para designar a figura do diretor. Cabia ao ensaiador a arrumação dos móveis e objetos de cena, podendo mesmo opinar sobre os figurinos dos atores. Mais que tudo, cabia ao ensaiador a tarefa da marcação dos papéis, objetivando a clareza e a máxima propriedade na movimentação cênica.

Entremez: Peça curta, de no máximo trinta minutos de duração, apresentada como parte de programas mais amplos, comumente ao lado de um drama ou ópera. Tinha caráter e procedimentos popularescos (pancadarias, esconderijos, disfarces), visando aproveitar os dotes cômicos e a capacidade de improvisação de atores já experientes no gênero.

Farsa: Comumente identificada como um gênero do teatro popular desenvolvido desde a Idade Média, mas pode ser pensada como uma técnica ou como uma estrutura que, remetendo a manifestações populares ancestrais, continua sendo utilizada em diversas formas de teatro ao longo do tempo. Tem como alguns de seus temas invariáveis o marido traído e o enganador enganado.

Figurino: Vestimenta utilizada pelos atores para caracterização de seus personagens de acordo com sua natureza, e identifica, geralmente, a época e o local da ação. Traje de cena.

Frisas: Em um teatro italiano com forma de ferradura (como geralmente são os grandes teatros dos séculos XVIII e XIX), série de camarotes situados junto às paredes de contorno da sala, no nível da plateia.

Galeria: Nível localizado acima dos balcões, com assentos contínuos para os espectadores. Acompanha as paredes laterais e de fundo da sala de espetáculos.

Mise en scène: Atividade de encenar um drama ou de transpor para a categoria dramática uma obra literária.

Ópera-cômica: O termo ópera-cômica designa espetáculos franceses dos séculos XVIII, XIX e XX que apresentam música instrumental e vocal, diálogos falados e, eventualmente recitativos. Chega ao Brasil no século XIX, juntamente com a opereta, tendo como seus principais adeptos Artur Azevedo.

Opereta: Sua estrutura dramática, assentando-se na da ópera, permite o desenvolvimento de um enredo qualificado por traços estilísticos épicos, líricos e dramáticos e dispostos cenicamente através de diálogos falados, cantos e danças. Sua temática refere-se, por via de regra, ao cotidiano do espectador e que a ação dramática constrói seu espaço e tempo dramáticos em correspondência a essa atualidade, sendo abordado de maneira notadamente alegre e otimista através do isso, em profusão, de recursos cômicos.

Ponto: Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XX e primeira metade do XX. Auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memórias ou pouca familiaridade com o texto. Além disso, o ponto era um auxiliar do ensaiador no trabalho de marcação das cenas, pois deveria também lembrar aos artistas qual lugar ocupar no palco.

Ribalta: Luzes na parte dianteira do palco, em geral entre o pano de boca e o lugar da orquestra, que serviam para iluminar a cena e eram ocultadas do público por um anteparo horizontal.

Rubricas: Anotações feitas pelo autor do texto que determinam ações e intenções, a movimentação em cena, até mesmo detalhes do cenário, iluminação, sonoplastia e tudo mais.

Teatro de Revista: Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público.

Teatro de Variedades. Espetáculo apresentando diversas atrações teatrais, como danças, coro de bailarinas, desnudamentos, monólogos e desencontros cômicos, costurados em um enredo divertido e ligeiro. Também chamado Teatro Burlesco.

Tipo: Personagem plana construída em torno de uma qualidade ou ideia, cuja peculiaridade alcança seu auge sem causar deformação.

Valdeville: termo francês que designa comédia musicada, cheia das mais complicadas situações, e que nasceu ligada a canções. Pouco a pouco, o termo generalizou-se para se aplicar as peças musicadas com intrigas complicadas, baseadas em coincidências de caráter extraordinário. No Brasil, o gênero baseia-se no quiproquó e no equivoco, nos quais são frequentes as burlas, os enganos, os golpes.