

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARTA REGINA DA SILVA AMORIM

ABRAM-SE AS CORTINAS, O PRIMEIRO ATO VAI COMEÇAR:
O Grupo Teatral de Amadores Cratenses, 1942-1950

MACEIÓ

2016

MARTA REGINA DA SILVA AMORIM

ABRAM-SE AS CORTINAS, O PRIMEIRO ATO VAI COMEÇAR:

O Grupo Teatral de Amadores Cratenses, 1942-1950

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Torres Fonseca.

MACEIÓ

2016

MARTA REGINA DA SILVA AMORIM

ABRAM-SE AS CORTINAS, O PRIMEIRO ATO VAI COMEÇAR:

O Grupo Teatral de Amadores Cratenses, 1942-1950

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 28 de março de 2016.

Prof. Dr. Alexandre Torres Fonseca - UFAL (Orientador)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade – UFMG (Examinador Externo)

Profa. Dra. Arrisete Cleide de Lemos Costa – UFAL (Examinadora Interna)

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

A524a Amorim, Marta Regina da Silva.
Abram-se as cortinas, o primeiro ato vai começar: o Grupo Teatral de Amadores Cratenses, 1942-1950 / Marta Regina da Silva Amorim. – 2016.
113 f.

Orientador: Alexandre Torres Fonseca.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências humanas, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. Maceió, 2016.

Bibliografia: f. 106-113.

1. História cultural. 2. História - Crato. 3. Teatro amador. 4. Teatro brasileiro.
5. Grupo Teatral de Amadores Cratenses (GRUTAC). I. Título.

CDU: 930.85

Aos meus avós (*in memoriam*).

Especialmente a “Vó Arcelina”, com quem aprendi a ouvir e a contar histórias.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, Alexandre Torres Fonseca, pelo conhecimento partilhado, pela sinceridade, tranquilidade e respeito ao tempo necessário para o amadurecimento das minhas ideias.

À Coordenação e aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas.

Aos colegas de mestrado Adriana, Ana Beatriz, Carine, Izabela, Jeferson, Josian, José Luiz, Simone e Simoneide, companheiros de jornada que tornaram esse período de estudo em Maceió muito mais leve. Foram momentos inesquecíveis.

Aos professores Arrisete Cleide de Lemos Costa e Rodrigo Vivas Andrade por terem aceitado o convite para compor minha banca de qualificação e de defesa de mestrado.

Ao pessoal da xerox, especialmente Alexandre que sempre me recebeu com um sorriso no rosto me chamando de “Crato”.

Aos amigos que fiz em Maceió, pelo apoio, conversas e conselhos.

Aos professores do curso de História da Universidade Regional do Cariri, especialmente, ao professor Reinaldo Forte Carvalho e Raimunda Ivoney Rodrigues Oliveira, pois foram os primeiros a me orientar nesta pesquisa me fazendo acreditar que o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* poderia ser um tema relevante para uma dissertação.

Aos colegas historiadores que, nos últimos dois anos, deram-me dicas valiosíssimas para esta pesquisa durante os eventos científicos dos quais participei.

Aos meus amigos-irmãos da Região do Cariri, pelo companheirismo e compreensão da minha ausência nos momentos em que estive reclusa em meus estudos.

Ao meu cunhado Denis Almeida, pelas palavras de incentivo durante o período do mestrado e pelo acolhimento, juntamente com a minha irmã, em sua casa durante esses dois anos.

Aos meus tios e primos, os de perto e os de longe, que sempre torceram por mim.

Aos meus irmãos Cristina e Marcos, pela compreensão e incentivo nos momentos difíceis, comprovando os ensinamentos de nossos pais, de que somos uma equipe.

Aos meus pais Maria e Mario, que sempre se esforçaram para que eu chegasse nessa etapa de realização.

A Amarílio Carvalho (*in memoriam*), Carlota Peixoto, José Correia Filho (*in memoriam*), Ricardo Correia, Ricardo Saraiva e Salete Libório, por terem dividido comigo suas memórias sobre o *GRUTAC*.

À Maria Eliana e Tânia Peixoto, por me ajudarem com os jornais.

A Nilson e João Dantas, pelas conversas sobre teatro.

A Jurandy Temóteo e Huberto Cabral, pela indicação de fontes para este trabalho.

A Deus, pelas portas fechadas e abertas.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar, através do enfoque da História Cultural, a atuação do *Grupo Teatral de Amadores Cratenses (GRUTAC)* entre os anos de 1942 e 1950, pois a prática teatral deste grupo pode nos dizer muito sobre os valores da sociedade cratense deste período e da história do teatro amador que se desenvolveu no Brasil das primeiras décadas do século XX. Para isso, utilizaremos como ponto de partida as memórias dos membros do *GRUTAC*, que no início da década de 1990 se empenharam em criar a sua própria história através de narrativas sobre sua trajetória. Além dessas memórias, também utilizamos como fontes de pesquisa para este trabalho textos teatrais escolhidos pelo grupo para serem encenados, pois observamos que o *GRUTAC* se apropriou da produção teatral nacional para apresentar a moralidade e os costumes presentes na sociedade em que estava inserido. Através da análise do conteúdo dessas peças, podemos conhecer mais sobre a história do teatro brasileiro e a dramaturgia nacional. Na busca de compreender os valores sociais cratenses do período estudado, faremos a análise dos textos jornalísticos que falam sobre a atuação do grupo e os comportamentos sociais aceitos e criticados dentro dessa sociedade.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teatro Amador. História do Crato. História Cultural.
GRUTAC.

ABSTRACT

This work aims to analyze the performance of the *Theater Group of Cratenses Amateur (GRUTAC)* between the years 1942 and 1950 using the approach of Cultural History. The theatrical practice of this group can tell us a lot about the values of cratense society of this period and about the history of amateur theater that developed in Brazil in the first decades of the twentieth century. For this, we will use as a starting point the memories of members of GRUTAC, which in the early 1990s strove to create their own story through narratives about their own trajectory. In addition to these memories, we also used as sources for this work theatrical texts chosen by the group to be staged, because we observed that the *GRUTAC* appropriated the national theatrical production to show the morality and customs present in the society in which they were inserted. By analyzing the content of these plays we can know more about the history of Brazilian theater and dramaturgy. In the quest to understand social values of the cratenses during the study period, we will make the analysis of newspaper articles that talked about the group's performances and about the accepted and not accepted social behaviors within this society.

Key Words: Brazilian theatre. Amateur theatre. Crato history. Cultural history. *GRUTAC*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EAD	Escola de Arte Dramática
GRUTAC	Grupo Teatral de Amadores Cratenses
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
ICC	Instituto Cultural do Cariri
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores
SCAN	Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados
SNT	Serviço Nacional de Teatro
TAP	Teatro de Amadores de Pernambuco
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O GRUPO TEATRAL DE AMADORES CRATENSES ENTRA EM CENA	14
2.1	Precusores do Teatro Amador	14
2.2	O Teatro Amador em Crato	16
2.3	Chega a vez do <i>GRUTAC</i>	17
2.4	A rivalidade entre Crato e Juazeiro	24
2.5	O <i>GRUTAC</i> e os valores sociais	31
2.6	Um meteoro caiu na Siqueira Campos: Noca Barros	33
2.7	Waldemar Garcia deixa o <i>GRUTAC</i>	37
2.8	As relações do <i>GRUTAC</i> com a imprensa cratense.....	39
2.9	O <i>GRUTAC</i> sob o olhar da imprensa cratense	41
3	UMA ANÁLISE SOBRE A DRAMATURGIA E SEUS PRODUTORES	46
3.1	<i>Amor e Pátria</i>	47
3.2	<i>Vila Rica</i>	53
3.3	<i>O Diabo Enlouqueceu</i>	68
4	A ESCOLHA DOS TEXTOS E OS VALORES SOCIAIS	77
4.1	Amor à Pátria.....	80
4.2	A Mulher	83
4.3	Aspectos da “Modernidade”	88
4.4	O Cinema <i>versus</i> o Teatro	93
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve início em 2006, quando ainda era estudante de graduação na Universidade Regional do Cariri (URCA). Ao cursar a disciplina de Projeto de Pesquisa, percebi a necessidade de desenvolver um projeto com o qual eu me identificasse. Como durante a minha adolescência eu havia feito teatro, pensei que esta seria a oportunidade de conhecer mais sobre a história do teatro na cidade do Crato. Ao conversar com a docente da disciplina sobre a minha intenção, esta indicou o nome do jornalista e professor do curso de Letras da mesma universidade, Jurandy Temóteo. Ao procurá-lo, ele me falou sobre a existência, na cidade do Crato, de um grupo de teatro chamado *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* (doravante *GRUTAC*) e indicou como fonte de pesquisa a revista *A Província*, pois lá havia sido publicada uma entrevista feita por ele na década de 1990 com membros deste grupo.

Na biblioteca da URCA tive o primeiro contato com a trajetória deste grupo, pois nessa entrevista realizada com dois dos fundadores do *GRUTAC*, Salviano Saraiva e Amarílio Carvalho, era apresentada a história deste grupo. Continuei a pesquisa durante o curso de Especialização em História Social na mesma universidade. Durante a especialização, realizei uma entrevista com Amarílio Carvalho e fui presenteada com a revista *GRUTAC 50 ANOS*, publicada em homenagem aos 50 anos de fundação do grupo em 1992 e organizada pelo próprio Amarílio. Essa revista traz uma entrevista com os atores Amarílio Carvalho e Salviano Saraiva contando a trajetória do grupo, recortes de jornais e revistas com reportagens sobre o grupo, fotografias das apresentações, depoimentos de seus fundadores e um histórico de seus diretores.

Nesse período, também tive acesso a alguns textos de peças apresentadas pelo *GRUTAC* e procurei compreender através do conteúdo desses textos se os mesmos estavam de acordo com os valores cratenses do período em que foram encenados. Outra fonte a que tive acesso foi o jornal *A Ação*, que foi fundado pela Diocese do Crato e circulou entre 1939 e 1985. Esse periódico semanal foi um importante espaço de produção de um discurso sobre a Região do Cariri¹. Nele eram tratados aspectos referentes à vida social, familiar, educação, comportamento feminino, organização do espaço urbano, ideias políticas, estratégias de controle e relações de poder presentes nesta sociedade (ANDRADE, 2001). O resultado dessa

¹ A Região do Cariri está localizada no Sul do estado do Ceará e abrange 26 municípios.

primeira fase da pesquisa foi a monografia de especialização intitulada: *O Grupo Teatral de Amadores Cratenses e a Sociedade Cratense (1940-1950)*.

Ao retomar esse objeto de estudo para a elaboração do projeto de mestrado, procurei Amarílio Carvalho, em 2012, para falar sobre meu objetivo de escrever a história do *GRUTAC*. Nesse encontro, ele colocou à minha disposição novas e importantes fontes de pesquisa: textos de peças apresentadas pelo grupo e programas de espetáculos produzidos por ele. Nesse momento, fiz a minha segunda entrevista com Amarílio Carvalho. Para mim, essa entrevista foi muito significativa, pois criamos um vínculo de amizade que permaneceu até dezembro de 2013, quando veio a falecer.

Nos últimos minutos de entrevista, Amarílio Carvalho ficou emocionado após revisitar tantas memórias. Eu pergunto: “o senhor quer falar mais alguma coisa?”. Ele suspira e diz:

Só a saudade que fica. Esse pessoal aqui eu não posso mais contar com nenhum deles, portanto, eu digo que o *GRUTAC* está inativo, só volta se for com outros personagens, com outras pessoas, com outra organização. Ele parou por tanto tempo assim, não volta mais não. Eu acho que não. (Emociona-se). (Informação verbal)².

Para Bosi (1994, p. 20), lembrar é movimento: “lembrar não é re-viver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição”.

Outras fontes foram localizadas durante o primeiro ano do mestrado. Elas ajudaram a repensar a minha pesquisa: a revista *Itaytera*, fundada em 1955 pelos membros do *Instituto Cultural do Cariri* (ICC) e os jornais *Ecos da Semana* e *A Classe*, publicados nos últimos anos da década de 1940. Mesmo sendo publicações de curta duração, esses jornais podem nos apresentar pistas sobre a sociedade do período estudado. Geralmente, esses impressos eram escritos por médicos, clérigos, professores, advogados, ou intelectuais autodidatas que se assumiam como jornalistas. Além deles, adolescentes que, se espelhando em homens mais experientes e influentes, escreviam suas primeiras impressões sobre a cidade do Crato. Encontramos nesses jornais algumas notas sobre o *GRUTAC*, o que nos ajudou a compreender como essa elite intelectual via o grupo teatral e como queria apresentá-lo aos seus leitores.

Após o contato com essas novas fontes, as discussões e leituras feitas durante os dois anos de mestrado, apresento nesta dissertação a trajetória do *GRUTAC* em seus primeiros anos de atuação. Através deste trabalho, busquei compreender como o teatro feito por este grupo representou valores presentes na sociedade em que estava inserido. Nesta pesquisa,

² Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 05 de abril de 2012.

incluímos o nosso objeto no campo da História Cultural e utilizamos como um dos nossos principais teóricos Roger Chartier. Para este autor, a história cultural “tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1987, p. 16-17). A História Cultural é vista pelo autor como:

[...] a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não são um dado objectivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objecto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como reflectindo-o ou dele se desviando (CHARTIER, 1987, p. 27).

O *GRUTAC* foi fundado na cidade do Crato em 1942 e esteve atuante até 1992, ano em que ocorreu sua última apresentação. Neste trabalho, delimitamos como período de análise os anos compreendidos entre 1942 e 1950. Escolhemos esta delimitação temporal por ter sido em 1942 o ano de fundação deste grupo e 1950 o momento em que este grupo passou por significativas mudanças. Tanto internamente, com a saída de importantes membros, como externamente, devido às transformações sociais que colaboraram para mudanças em relação à atuação deste grupo.

Utilizamos como metodologia para este trabalho a pesquisa bibliográfica, através da leitura de livros, artigos científicos e dissertações que abordam o tema estudado. A pesquisa documental foi feita através de notícias e documentos impressos sobre a cidade do Crato e o *GRUTAC*. Também trabalhamos com a análise de fontes orais. Dentre essas fontes, destacamos o depoimento do ator Salviano Saraiva para o jornalista Jurandy Temoteo em 1990, no qual o ator apresenta sua narrativa sobre o *GRUTAC* durante os seus cinquenta anos de existência.

Vemos algumas dessas fontes como verdadeiros documentos/monumentos, no sentido de que todo documento é um monumento, pois é um “produto da sociedade que o fabricou” de acordo com determinados interesses, que tentam impor uma imagem de si para os demais. Ao produzir estes documentos, os componentes do *GRUTAC* tinham o objetivo de “impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprios” (LE GOFF, 1996, p. 548).

Entrevistei, para este trabalho, os atores Amarílio Carvalho, José Correia Filho e Salete Libório. Na análise dessas entrevistas, levamos em consideração que as mesmas não

são retratos fiéis do passado, não são verdades incontestáveis e sim impressões atualizadas sobre as experiências desses sujeitos. Ao utilizar estas falas como fontes de pesquisa, é necessária a compreensão do campo da memória e dos aspectos que contribuem para a sua formação e transmissão: “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1996, p. 423).

Este trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro capítulo, procuramos traçar a trajetória deste grupo em seus primeiros anos de atuação, sua fundação, seus componentes, sua relação com a sociedade cratense, como se dava o processo de escolha dos textos, ensaios, produção de figurino e montagem do espetáculo, quais as dificuldades encontradas para a atuação deste grupo e como este grupo se via dentro desta sociedade. Para isso, utilizamos como principais fontes de pesquisa a Revista *GRUTAC 50 ANOS*, as entrevistas de Salviano Saraiva, Amarílio Carvalho, José Correia Filho e Salete Libório, além de programas de peças apresentadas pelo grupo, os quais eram confeccionados por Amarílio Carvalho. Em busca de compreender como ocorria a recepção deste grupo pela sociedade cratense, buscamos fazer a análise de jornais de época.

No segundo capítulo, escolhemos três textos de peças apresentadas pelo grupo em diferentes momentos, buscando compreender aspectos referentes ao seu conteúdo. Tentamos relacioná-los ao momento de criação destes textos através da investigação do período em que foram escritos e dos seus autores. A análise destes textos nos levou a compreender aspectos referentes à dramaturgia e à história do teatro nacional, sua função dentro do contexto em que foi produzido e sua relação com esse contexto de produção.

No terceiro capítulo, buscamos compreender os motivos que levaram a escolha desses textos pelo *GRUTAC* nos primeiros anos de atuação, através da análise de conteúdo das três peças escolhidas e do jornal *A Ação*, publicado pela Diocese do Crato. Nessa análise, buscamos perceber ainda as possíveis contradições de valores existentes na sociedade cratense e que se refletiram nas escolhas dos textos das peças. Abordamos também a disputa por espaço entre o cinema e o teatro na cidade do Crato durante os anos de 1942 e 1950.

2 O GRUPO TEATRAL DE AMADORES CRATENSES ENTRA EM CENA

2.1 Precusores do Teatro Amador

Até a primeira metade do século XIX, não existia um movimento teatral expressivo na cidade de Fortaleza. É possível perceber que, na época, o preconceito estava presente no teatro cearense: o teatro amadorístico não era visto com bons olhos. Valorizava-se o que vinha de fora, através de companhias teatrais que visitavam a cidade (COSTA, M. 1994, p. 7). O teatro local era visto como uma arte menor, pois era formado geralmente por amadores de uma classe mais baixa, que exerciam várias atividades ao mesmo tempo. Trabalhavam como cenógrafos, contrarregra, pontos, porteiros e na bilheteria. Segundo Costa, M. (1994), neste período:

[...] é difícil encontrar moças que queiram (ou possam) trabalhar em teatro. O preconceito é mortal. O mesmo para os rapazes. O certo seria um título de Bacharel em Direito, e no caso de algum talento, que se publique um livro de poesias. Teatro era coisa de saltimbancos, sem seriedade, e quem nele se aventurava era gente humilde (COSTA, M. 1994, p. 8).

Os grupos teatrais existentes em Fortaleza na primeira metade do século XX foram: *A Sociedade Recreativa Dramática Arthur Azevedo* (1914), *Grêmio Dramático Familiar* (1918), *Grêmio Pio X* (1923), *Grêmio Dramático São João* (1933), *Troupe Recreativa Cearense* (1933) e *Conjunto Teatral Cearense* (1933) (COSTA, M. 2014, p. 33). Dentre esses grupos, destacaram-se *A Sociedade Recreativa e Dramática Arthur Azevedo* (1914), que posteriormente se transformaria em *Grupo Dramático João Caetano*. Este grupo foi o primeiro grupo amador de Fortaleza que subiu ao palco do Teatro José de Alencar³. Isto ocorreu devido à sua formação, pois neste período,

Geralmente as organizações amadorísticas eram formadas por gráficos, pequenos funcionários públicos ou empregados do comércio. Desta vez não. O grosso era de bacharelados e bacharéis. Comandava-os o Dr. Vicente de Arruda Gondim, que era o diretor-encenador e que já dera mostras de seu entusiasmo pelo teatro em outros grupos e pelas letras em revistas e grêmios literários (ALENCAR, 1985, p. 71).

Neste exemplo, observamos a valorização do teatro por ser feito pela elite intelectual cearense. Dr. Vicente de Arruda Gondim bacharelou-se no ano de 1907, na primeira turma coletiva da Faculdade de Direito do Ceará. Esta instituição, fundada em 1903, foi a primeira

³ O Teatro José de Alencar foi o primeiro teatro oficial da cidade. Sua construção teve início em 1908, por iniciativa do governo de Antônio Pinto Nogueira Acioly. Através deste teatro, pretendia-se mostrar o grau de civilização da cidade, pois outras capitais brasileiras já contavam com os seus teatros oficiais (COSTA, M. 2014, p. 30).

instituição de Ensino Superior do Estado. Através do *Grupo Dramático João Caetano*, o teatro amador passou a ser visto de outra forma na capital.

Nesse período, também houve a criação de grupos de teatro amador em outras capitais brasileiras. Segundo Fernandes (2013), entre as décadas de 1930 e 1940, desenvolveu-se no Brasil um teatro amadorístico, com um caráter alternativo, diante de um teatro profissional, composto de grandes nomes e companhias teatrais, que estiveram presentes no Brasil até este período: “O amadorismo, como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral⁴” (FERNANDES, 2013, p. 57). O autor destaca as duas vertentes mais importantes deste movimento: a carioca, de 1938 a 1947, e a paulista, de 1942 a 1948, que culminaram com a criação do *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* e da *Escola de Arte Dramática (EAD)*.

No Nordeste tem destaque o movimento pernambucano, “que começou com feições peculiares e, na década de 1940, incorporou meios e modos teatrais em uso no Sudeste” (FERNANDES, 2013, p. 57). Na década de 1940, surgiram, em Recife, dois grupos de teatro que trouxeram transformações para o panorama teatral daquela localidade. Nas primeiras décadas do século XX, o teatro em Recife era constituído de uma tradição de teatro familiar e de bairro, existindo em quase todos os bairros da cidade grupos e grêmios. As apresentações desses grupos eram uma das principais formas de divertimento das várias camadas sociais de Recife.

Em 1940, é fundado em Recife o *TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco)*, grupo formado por médicos e pessoas da elite que tinham em seu repertório obras clássicas. Era “um teatro de elite a serviço da fruição das próprias elites” (TEIXEIRA, F. 2002, p. 252). Outro grupo fundado nos primeiros anos da década de 1940, em Recife, foi o *Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)*, grupo que tinha como espelho o *Teatro do Estudante*, fundado em 1938 no Rio de Janeiro. O *TEP* foi fundado pelo estudante de Odontologia Joel Pontes e o estudante de Direito Hermilo Borba Filho. Este grupo tinha um caráter popular, que visava apresentar em seu repertório dramas do povo (TEIXEIRA, F. 2002). O que o *TAP* e o *TEP* tinham em comum era o caráter amadorístico, destinando parte da renda dos espetáculos para ajudar aos necessitados, fugindo da lógica comercial do teatro, presente entre as companhias teatrais que atuavam no início do século XX.

⁴ É importante destacar que o reflexo do movimento modernista de 1922 só chegou ao teatro mais tarde, com o espetáculo *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, que estreou em 1943, com a direção de Ziembinsk. O teatro profissional produzido entre as décadas de 1920 e 1930 “continuou a desenvolver o tipo de teatro que agradasse o seu público fiel” (FERNANDES, 2013, p. 57).

2.2 O Teatro Amador em Crato

Antes da fundação do *Grupo Teatral de Amadores Cratenses*, existiram outros grupos e experiências teatrais na cidade do Crato. O primeiro teatro que se tem registro existiu ainda no século XIX, quando a cidade era apenas um pequeno povoado com pouco mais de 2.000 habitantes. Este teatro se chamava *Todos os Santos* e era mantido pela *Sociedade Melpomenense*, “destinada a exercitar na arte dramática a mocidade daqueles tempos” (PINHEIRO, 2010, p. 274). Outro registro sobre manifestações teatrais no século XIX foi no Seminário São José. Lá ocorriam apresentações artísticas que duravam várias horas:

As tentativas da arte Teatral em Crato remontam de 1875 - quando se inaugurou o Seminário São José. Os seminaristas promoviam suas horas de Arte, com cânticos e representações de esquetes e dramas, sempre com motivos religiosos (AQUINO, 2005, p. 92).

Nascimento (1985) apresentou uma cronologia da história do teatro na cidade do Crato. Ele aponta Manuel Soriano de Albuquerque como o “fundador do teatro de Crato”, em 1901. Quando veio de Recife, “ao deparar-se-lhe uma cidadezinha sem divertimentos e atrações literárias, procurou, logo nos primeiros meses de sua longa estada em Crato, revolucionar o meio social, escrevendo e encenando revistas teatrais e comédias” (NASCIMENTO, 1985, p. 81). O teatro de revista tornou-se um gênero popular no Brasil a partir do final do século XIX. As revistas estimulavam o riso do público através de falas irônicas e de duplo sentido sobre modos e costumes da época (BRITO, 2013).

O primeiro espetáculo organizado por Soriano foi a revista de costumes intitulada: *Crato de Alto Abaixo*: “Os ricos e esplendorosos cenários dessa revista foram verdadeiramente fascinantes. As jovens artistas representaram, em apoteose, as estrelas, a lua, a noite, a justiça e, com graciosa inocência, passarinhos em duetos” (NASCIMENTO, 1985, p. 81). Logo após este espetáculo de estreia, Soriano ensaiou a revista de costumes *Paroara* que foi apresentada ainda em 1901.

Neste mesmo ano, Soriano fundou, juntamente com o Padre Severiano Vasconcelos, o Colégio Leão XIII. Neste colégio, havia uma agremiação literária chamada *Congresso Philomatico* (CORTEZ, 2000, p. 168). O primeiro espetáculo apresentado por este grupo foi a revista de costumes colegiais *Apenas um Gato*. Tratava-se de uma peça de três atos com o elenco composto por alunos do colégio. Posteriormente, foi a vez da revista de costumes *Travessuras*, peça em dois atos escrita pelo incansável Soriano. Neste mesmo período,

desenvolvia-se no *Clube Romeiros do Porvir* (fundado por Soriano) a arte teatral sob o comando de Joaquim Tavares Campos:

Filiado à valorosa agremiação literária “Clube Romeiros do Porvir”, proporcionou à sociedade cratense, de parceria com essa entidade de letras, espetáculos cênicos verdadeiramente notáveis. Sob sua direção, era levado em 12 de janeiro de 1902, pela primeira vez em Crato, o drama em 5 atos: “Filho Desesperado”, no palco do “Clube Romeiros do Porvir” (NASCIMENTO, 1985, p. 83).

Outro grupo teatral existente na cidade do Crato no início do século XX foi o *Grupo Dramático Cratense*, que tinha como seu diretor Henrique Lopes Sobrinho. Sua estreia foi em 20 de março de 1904, com a encenação do drama *Um Erro Judicial*. “Nos intervalos da peça, a jovem atriz cantava interessantes canções compostas por gente da terra” (NASCIMENTO, 1985, p. 84). Entre 1930 e 1940, foi fundado pelo professor Álvaro Rodrigues Madeira e estudantes da Escola do Comércio do Crato, o *Grêmio Literário e Cívico José de Alencar*. Este grêmio também possuía seu grupo teatral, chamado *Grupo Teatral Castro Alves*. José Correia Filho, futuro ator e diretor do *GRUTAC*, era um dos atores deste grupo de teatro (VIANA, U. 1958). Neste período, era comum o incentivo à criação de grêmios literários nas escolas, onde os jovens estudantes tinham acesso às letras e artes.

2.3 Chega a vez do *GRUTAC*

Em maio de 1942, foi a vez do *GRUTAC* entrar em cena. Este grupo foi fundado quando a jovem Icléia Teixeira procurou Waldemar Garcia, que tinha, então, em torno de quarenta anos, para organizar um festival em prol da construção da Sede dos Escoteiros do Crato. Reuniram-se na casa de Icléia: Waldemar Garcia, Salviano Saraiva, Felipe Ribeiro e João Ramos. Após examinarem algumas peças, esses jovens escolheram para encenar o texto *Amor e Pátria*, de Joaquim Manuel de Macedo. Posteriormente, juntaram-se a este grupo os jovens Taís Linhares, Amarílio Carvalho, Carlos Pedro de Alcântara e Ribamar Cortez (GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 1).

Com exceção de Waldemar Garcia, Icléia Teixeira e João Ramos, os demais não tinham experiência com o teatro. Durante os ensaios desta primeira peça, os jovens tiveram a ideia de montar um grupo de teatro e, assim, surgiu o *GRUTAC*, nome dado por Amarílio Carvalho (GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 2). Amarílio foi um dos principais personagens do *GRUTAC*, sendo o único que participou de todas as peças apresentadas. Além de ator, era o encarregado pela confecção dos programas das peças, contrarregra, e o responsável pelo

ponto, muito utilizado para lembrar aos atores em cena as falas dos personagens (GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 27-28).

Amarílio Carvalho (1922-2013) começou a trabalhar como operador de cinema e durante muitos anos exerceu a profissão de tipógrafo nas principais tipografias e jornais da cidade. Colaborou com o jornal *Ecos da Semana* e com a revista *A Região*, periódicos fundados na cidade do Crato pelo jornalista Oswaldo de Alves Sousa. Entre 1950 e 1960, Amarílio trabalhou como correspondente dos jornais *O Povo*, de Fortaleza, *Jornal do Comércio*, de Recife e da revista *Panorama*, de Fortaleza. Na década de 1990, colaborou com a revista *A Província e Itaytera*. Amarílio também foi responsável pela fundação do Cruzeiro Futebol Clube e da Liga Cratense de Esportes Amadores, atuando como o seu primeiro presidente (BORGES, 1995, p. 208-209).

Em 1942, a jovem Icléia Teixeira era secretária do prefeito da cidade, Alexandre Arraes de Alencar, que estava planejando a construção da Sede dos Escoteiros do Crato. Durante a sua gestão (1937-1943), Alexandre Arraes incentivou as comemorações de datas cívicas, arborizou a cidade, pavimentou ruas e estradas, inaugurou o serviço de água encanada e a hidroelétrica do Crato, criou a Biblioteca Pública Municipal e o Horto Florestal (AQUINO, 1999, p. 21). Um dos seus colaboradores nas obras da cidade foi Júlio Saraiva Leão, que era pai do ator Salviano Saraiva, um dos fundadores do *GRUTAC*:

Conheço bem a história porque o seu principal incentivador e colaborador não foi outro senão meu pai, Júlio Saraiva Leão. Juntos mudaram totalmente a fisionomia da cidade, remodelando antigas praças, criando outras tantas, adornando-as de repuxos e monumentos. [...] Foi nesta fase da sua existência que nossa cidade recebeu o cognome de Princesa do Cariri. Mas, o surto de progresso do Crato se deveu, principalmente, à instalação do Serviço de Água, Luz e Força, atendendo velha aspiração da população (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 4).

Salviano Saraiva fala sobre a estreita relação entre o Prefeito Alexandre Arraes Alencar e Waldemar Garcia, primeiro diretor do *GRUTAC*: “Amigo pessoal de Waldemar Garcia, ele nos deu seu apoio, e a sua presença na Prefeitura influiu na formação do nosso conjunto, e durante as nossas duas primeiras montagens, até que faleceu prematuramente” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 4). O ator apresenta o *GRUTAC* como parte do projeto que se desenvolvia na cidade durante a gestão de Arraes: “[...] a cidade assim, reformada, embelezada, progredindo, tinha que possuir o seu teatro próprio. Surgiu o nosso conjunto. Acho que um fato motivou o outro [...]” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 5). Podemos perceber a rede de relacionamentos existentes entre pessoas que compunham a elite cratense formada por médicos, advogados, políticos e comerciantes locais

e os membros do *GRUTAC*, mas ao mesmo tempo devemos chamar a atenção para o fato de que essas falas foram colhidas há mais de quarenta anos após a fundação desse grupo e, portanto, sofreram atualizações.

De acordo com Portelli (1997, p. 31), no momento da entrevista, ocorre de maneira consciente ou inconsciente uma seleção do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido, com o entrevistado articulando suas experiências do presente e do passado: “fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo, e o que agora pensa que fez”. Diante disto, estas memórias apresentam fragmentos do passado, e representam atualizações provenientes de experiências pessoais e sua interação com a sociedade.

O ator Salviano Saraiva apresenta suas impressões sobre a estreia do *GRUTAC*, que ocorreu em 15 de setembro de 1942. Após quatro meses de ensaios, o grupo subiu ao palco do *Cine Teatro Moderno* para encenar a peça *Amor e Pátria*:

Foi um espetáculo bonito, principalmente pela indumentária da época da Independência. Vale aqui registrar que o vestuário feminino foi confeccionado pelas moças do conjunto, enquanto que os “fardões”, fraques e casacas, pelo alfaiate João Januário, gratuitamente. A certa altura do enredo da peça havia a comemoração de um aniversário e isto foi o bastante para a criatividade de Waldemar Garcia introduzir no espetáculo uma bonita coreografia com a participação do elenco e vários coadjuvantes. Um belo momento da peça valorizado pelos figurinos e o encanto musical de um minuetto de autoria de Amadeus Mozart. Após a peça, seguiu-se um ato de Variedades com apresentação de números musicais por Taís e Icléia e “cortinas” cômicas com a participação de todo o elenco. Teve papel importante a participação dos músicos da terra comandados pelo saxofonista Antônio Geraldo (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 2).

O entrevistado faz questão de apresentar características eruditas que estavam presentes no espetáculo: a apresentação de uma música de Amadeus Mozart e a presença do saxofonista cratense Antônio Geraldo. Na visão do entrevistado, estes elementos contribuíram para valorizar o espetáculo. Outro aspecto que caracteriza esta apresentação é o ato de variedades, muito comum neste período. Geralmente o ato de variedades era apresentado pelas mulheres ao final da peça ou de cada ato apresentado, sendo utilizado para entreter o público enquanto eram feitas algumas mudanças no cenário.

Waldemar Garcia era muito conhecido pela sociedade cratense por sua constante presença nos eventos sociais da cidade. No início do século XX, ocorriam festivais artísticos, geralmente promovidos pelos grêmios literários e entidades filantrópicas existentes no Crato. Através da fala de Salviano Saraiva, podemos compreender a dinâmica de eventos na cidade do Crato, no período em que o *GRUTAC* foi fundado e o desejo desse ator de colocar seu grupo como o primeiro a fazer “teatro completo” na cidade:

A nossa cidade, pela própria formação dos seus filhos, bem orientados em educandários modelos, não se descuidava das atividades culturais, principalmente aquelas ligadas às letras. [...] Destaco que possuíamos vários grêmios literários em plena efervescência, formado por estudantes dos nossos colégios, de onde viriam a sair os nossos futuros jornalistas e intelectuais. Outras entidades como o Rotary, muito atuante, a SCAN [Sociedade Cratense] de auxílio aos necessitados, criada e dirigida por Plínio Cavalcante, a “União Artística Beneficente do Crato”. Pois bem. Estas entidades, juntamente com a tradicional “Escola de Música Branca Bilhar”, promoviam festivais de arte onde era infalível a presença de Waldemar Garcia. O teatro aparecia ensaiando os seus primeiros passos. Teatro completo mesmo só surgiu com o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* talvez inspirado pelas boas companhias [teatrais] que nos visitavam com frequência (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 2).

Observamos nas páginas do jornal *Ecos da Semana* que existia na cidade do Crato o empenho em obras de caridade. A reportagem a seguir relata como ocorreu a apuração do dinheiro arrecadado com a festa de São Francisco. Esta festa tinha o objetivo de angariar fundos para a compra de uma ambulância para beneficiar os pobres:

No dia 7 do corrente mês realizou-se no auditório do colégio Santa Tereza de Jesus o apurado total das festividades em benefício da Ambulância São Francisco. O ambiente estava deveras animado e notava-se no semblante de todos uma ânsia de saber com antecedência qual a rua que saiu vitoriosa [...]. A Ambulância São Francisco continuará disseminando benefícios aos pobres de nossa terra. A rua José Carvalho alcançou pela segunda vez os “loiros da vitória” (ECOS DA SEMANA, 1948b, p. 1).

Em outros momentos, percebemos no discurso desse jornal a importância de ajudar as crianças para que ocorresse o desenvolvimento da sociedade, como vemos nesta fala de um rotariano, que tenta convencer os leitores do jornal a proteger as crianças cratenses:

Levei algum tempo, confesso, para vencer-me a mim mesmo, no indiferentismo em que me coloquei, e dizer algo neste club⁵ e esta camaradagem sobre assunto positivamente rotário, porque de interesse coletivo e beneficente a todo gênero humano. Quero referir-me à CAMPANHA DE ASSISTÊNCIA E PROTEÇÃO A INFÂNCIA. [...] A criança é, no consenso da maioria absoluta a encarnação do futuro de uma nacionalidade. [...] Todos os conhecidos como vexilarios do progresso tem o seu melhor estandarte as mãos da infância protegida (ECOS DA SEMANA, 1948a, p. 6).

O Rotary Clube da cidade do Crato foi fundado em 22 de junho de 1937, tendo o seu primeiro quadro de sócios assim constituído: Irineu Nogueira Pinheiro, Ivan Ramos, Pergentino Maia, Plínio Cavalcante, Hélio José Barbosa, Cândido Monteiro, Jefferson Albuquerque, Miguel Lima Verde⁶, Otacílio Macêdo, Antônio de Alencar Araripe, Antônio Macário de Brito, Décio Teles Cartaxo, José Eurico Ribeiro da Silva, João Batista de

⁵ Mantivemos a grafia original do período de publicação destes jornais.

⁶ Em nossas fontes encontramos este sobrenome escrito de duas maneiras: Limaverde e Lima Verde. Optamos por manter a grafia das fontes.

Siqueira, Ernani Silva, Elmar Silva, Álvaro Esmeraldo e Álvaro Garrido. Com a sua fundação, foram criadas várias campanhas e instituições na cidade com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da região (PAIVA, 2015). Destacamos o nome de Dr. Lima Verde citado nas fontes como um dos incentivadores do *GRUTAC* em seus primeiros anos de atuação.

Esse desejo de contribuir para o desenvolvimento regional através de campanhas assistencialistas esteve inserido no discurso presente no Brasil deste período. Segundo Souza, S. (2007), o Estado Novo traz a ideia de cidade moderna, progressista e civilizada, em oposição à cidade doente, presente nos discursos do século XIX⁷. Nacionalmente, buscava-se erradicar a pobreza, através da elaboração de políticas públicas pelo Governo Federal. Localmente, houve a criação de associações de caridade assistencialistas que tinham o objetivo de combater a pobreza urbana. Em Crato, temos a criação da Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados (SCAN) pelos membros do Rotary Clube.

As “senhoras da sociedade” também se organizavam em instituições de caridade para ajudar aos necessitados e pediam ajuda à sociedade, como mostra este aviso publicado no jornal *Ecos da Semana*: “A Associação das Senhoras da Caridade, desejando festejar o Natal dos doentes socorridos por esta sociedade, pede as pessoas generosas um pequeno auxilio material para este humanitário fim” (ECOS DA SEMANA, 1948c, p. 1).

Através do relato de Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em 1990, e de um dos programas feitos pelo *GRUTAC*, vemos que, assim como ocorriam com alguns eventos sociais que destinavam parte da sua verba para instituições filantrópicas, o *GRUTAC* também destinava parte da renda dos espetáculos a alguma instituição de caridade. Lembramos que a criação deste grupo teve o objetivo principal de conseguir verbas para a construção da Sede do Grupo de Escoteiros da cidade:

[...] a gente tinha sempre uma sociedade necessitada que precisava, Sociedade Cratense de Auxílio ao necessitado, tinha a própria prefeitura que fazia isso através das esposas de prefeito, tinha a Sociedade Beneficente do Crato que sempre se beneficiava dos nossos espetáculos para angariar fundos (Informação verbal)⁸.

A CIGANA ME ENGANOU pelo seu sentido profundamente humano tem sido representada nos principais palcos do Rio de Janeiro, alcançando sempre estrondoso

⁷ A partir da segunda metade do século XIX, médicos sanitaristas do Rio de Janeiro tinham como objetivo combater epidemias presentes, principalmente, nos cortiços da cidade. Neste período, alguns cortiços foram derrubados, e seus moradores descritos como “classe pobre” e “perigosa”. A partir daí, os médicos passaram a desenvolver um discurso higienista para legitimar medidas de combate às doenças, vícios e promiscuidade, alegando que esses fatores eram impasse para levar a cidade do Rio de Janeiro à civilização (CHALHOUB, 1996).

⁸ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

sucesso! DRAMA ROMANCE E COMÉDIA numa peça de grande valor social. Em benefício da Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados (PROGRAMA DA PEÇA *A CIGANA ME ENGANOU*, 1946a).

De acordo com Salviano Saraiva, desta maneira, as senhoras da sociedade ajudavam na compra de materiais para a montagem dos espetáculos: “a gente geralmente, tinha uma comissão de senhoras da sociedade que promoviam o espetáculo do ponto de vista financeiro. Elas é que compravam o material, pra pagar depois, cuidavam da renda [...]” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 5). Posteriormente, o *GRUTAC* passou a ter patrocínios do comércio local para as suas montagens. Em sua narrativa, Salviano coloca este grupo como aquele que sempre trabalhou em função de uma “causa maior”, a de contribuir para obras de caridade e o desenvolvimento da cultura da cidade através do apoio da elite cratense:

É [como] costume dizer: o “Grupo de Amadores” não é meu, não é de Amarílio, nem de qualquer pessoa, porque é fruto de nossa gente. Deve ficar claro que sempre fomos amadores, trabalhando em benefício da Maternidade do Crato, da SCAN, etc., com a colaboração do comércio, de esposas de prefeitos, senhoras da sociedade (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 5).

A atriz Salete Libório, que entrou para o *GRUTAC* ainda criança para compor o elenco do espetáculo *A Paixão de Cristo*, em 1948, descreve a relação entre o trabalho filantrópico do grupo e seu caráter amadorístico: “Nunca ninguém recebeu pagamento nenhum, a gente sabia que o nome tinha que justificar amador. Então o amador ele trabalha por amor, por vocação, qualquer coisa, então ninguém recebia nada, nada” (Informação verbal)⁹. Geralmente, os móveis que faziam parte do espetáculo eram emprestados das residências: “Pedia demais nas casas, o pessoal adorava, olha aquela sala que tá lá na peça é da minha casa” (Informação verbal)¹⁰.

Em relação à renda dos espetáculos, parte era destinada para pagar o aluguel do espaço da apresentação da peça. Outra parte era para ajudar aos membros do próprio grupo que precisavam de condução ou para instituições de caridade existentes na cidade: “Isso se fazia, como aqui no Crato toda vida se fez. Quando a pessoa participava de um programa qualquer que tinha algum rendimento, a gente destinava a alguma instituição também, partilhava” (Informação verbal)¹¹.

Como podemos observar, o *GRUTAC* tinha uma relação estreita com a elite local. Algumas peças apresentadas pelo grupo eram escolhidas por essas pessoas que também iam assistir aos espetáculos, como nos fala Salviano Saraiva:

⁹ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Organizávamos nossa terceira montagem, quando Manuel Bandeira, Coletor Federal no Crato, meu amigo e parente, nos ofereceu a peça “Amor e Ciúme” de Segundo Wanderley. [...] Na noite de 24.6.44, encenamos “Amor e Ciúme” com agrado geral, destacadamente de três figuras da sociedade local, os médicos Miguel Limaverde, Quixadá Felício e Antônio José Gesteira. Dr. Limaverde fez Waldemar levar a peça para Santa Fé e lá fomos nós gozar da hospitalidade da Família Limaverde (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 5).

Além de Santa Fé, o *GRUTAC* foi levado para outras cidades da região como Juazeiro do Norte, Barbalha e Missão Velha. Salviano Saraiva fala sobre o convite para apresentar-se em Juazeiro: “[...] mais uma vez fomos para Juazeiro a convite de Geraldo Barbosa, filho do Crato, ator e diretor de teatro na vizinha cidade” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 10). Geralmente, o *GRUTAC* apresentava-se no *Cine Teatro Ruolien*, como aconteceu com a peça *A Cigana me Enganou*, em 1946: “O GRUPO TEATRAL DE AMADORES CRATENSES, após várias noites de estrondosos sucessos em palcos cratenses, encenará nesta cidade *A CIGANA ME ENGANOU*” (PROGRAMA DA PEÇA *A CIGANA ME ENGANOU*, 1946b). E com *Pertinho do Céu* em 1947: “O GRUPO TEATRAL DE AMADORES CRATENSES mais uma vez, vem oferecer à distinta plateia desta cidade, outra obra admirável do Teatro Nacional” (PROGRAMA DA PEÇA *PERTINHO DO CÉU*, 1947).

Existia na sociedade cratense alguns homens que agiram como padrinhos do *GRUTAC*. Os nomes mais citados nos relatos deste grupo como apoiadores eram: Quixadá Felício, Miguel Lima Verde e Antonio José Gesteira. Os três eram médicos, mas também atuavam em outros setores, compondo parte da intelectualidade da cidade. Segundo Sirinelli (2003), o campo da história da intelectualidade é um campo aberto, e está situado no cruzamento da história política, social e cultural. Esses intelectuais se organizariam em torno de uma “sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundem uma vontade e um gosto de conviver” (SIRINELLI, 2003, p. 248), formando assim, estruturas de sociabilidades, que se referem à junção do “afetivo” e “ideológico”.

O Dr. Quixadá Felício, nascido em Ipu, em 24 de fevereiro de 1913, formado em Medicina na Bahia, colaborava para os periódicos locais como o *Ecos da Semana* e a revista *Itaytera* (BORGES, 1995, p. 280-284). Um dos fundadores do Rotary em 1937, o Dr. Miguel Lima Verde, nascido em Santa Fé, distrito de Crato, em 1882, foi também prefeito da cidade do Crato (AQUINO, 1999, p. 154). Já o Dr. Antonio José Gesteira, nascido em Recife em 1908, formou-se em medicina no Rio de Janeiro, em 1934, e chegou ao Crato em 1940 (BARBOSA FILHO, 1988, p. 168).

Observamos que esses três homens estavam engajados na vida social da cidade e agiam como “mediadores culturais¹²” do que acreditavam ser um bem cultural desta cidade: o *GRUTAC*. Como forma de incentivo para montagens de espetáculos, em alguns momentos, estes homens ajudavam financeiramente o grupo de jovens amadores. Salete Libório fala sobre o apoio dado ao *GRUTAC* pelo Dr. Antonio José Gesteira:

Dr Gesteira era um homem muito culto, já vinha de Recife, ele era de Pernambuco. E conhecia muito teatro, ia muito a teatro. Gostava mesmo e apoiava. [...] Ele era realmente, aquele que dizia assim, você tá precisando de algum dinheiro? Porque a gente não tinha. A gente não tinha fonte de renda nem pessoal, nem de apoiar o grupo. Então Gesteira sempre chegava. Ele mesmo mandava alguma coisa, num sabe? Isso era muito importante (Informação Verbal)¹³.

De acordo com Salviano Saraiva, com a influência desses homens, os espetáculos também foram apresentados em outras cidades da região, como aconteceu quando Dr. Miguel Lima Verde levou o *GRUTAC* para apresentar-se em Santa Fé, sua cidade natal. Na visão de Salviano, o *GRUTAC* teria influenciado na criação de outros grupos amadores na região: “A repercussão do nosso teatro havia chegado a Juazeiro e Barbalha, ensejando a criação de conjuntos amadores” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 6). Esta fala nos traz pistas sobre o imaginário social¹⁴ presente na sociedade cratense neste período de que o Crato era o difusor de cultura para outras cidades da Região do Cariri (CORTEZ, 2000).

2.4 A rivalidade entre Crato e Juazeiro

Considerando os aspectos discutidos anteriormente, observamos que, entre o fim do século XIX e o início do século XX, as cidades de Crato e Juazeiro do Norte estavam inseridas em um contexto de rivalidade: a cidade do Crato era apresentada como “civilizada”, em oposição à cidade de Juazeiro, lugar de “bárbaros”. Nesse período, estava em elaboração a

¹² A mediação cultural é uma forma mais recente e elaborada da animação cultural, tanto sob o ponto de vista da prática profissional e da relação com o público quanto do discurso e da ação estatais, devido ao seu alcance político e cívico. De fato, a mediação cultural, tal como concebida pelos (“decisores” ou “responsáveis pela tomada de decisões”) políticos e pelos intervenientes culturais, ambiciona trabalhar em conjunto ao nível do sentido (a vida com o pensamento) e ao nível da vida em conjunto (do viver em conjunto). Este modo de intervenção cultural tem como objetivo restaurar o laço social e inventar novas sociabilidades buscando estabelecer uma ligação entre o indivíduo e a coletividade, a cultura e a política, a arte e a sociedade. A mediação cultural implica então uma transformação das relações sociais ao mesmo tempo que uma evolução importante das transmissões culturais (JOLI-COEUR, 2007, p.1).

¹³ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

¹⁴ O imaginário foi visto pela história cultural como “[...] um conceito central para a análise da realidade, a traduzir a experiência do vivido e do não vivido, ou seja, do suposto, do desconhecido, do desejado, do temido, do intuído” (PESAVENTO, 2008, p. 45).

ideia do Crato como “cidade da cultura”, apresentando-se como exemplo de civilização¹⁵ a ser seguido por outras cidades da região do Cariri. Esta construção foi analisada primeiro por Cortez (2000) e mais tarde por Viana, J. (2011) e Dias (2014). O trabalho de Cortez, *A construção da “Cidade da Cultura”: Crato (1889-1960)* está estruturado em dois eixos:

[...] por um lado, [faz] a análise de uma herança civilizatória e de uma lógica de contraste em relação às condutas dos devotos do Padre Cícero Romão Batista, de Juazeiro do Norte. Esses dois elementos constituíram-se em disposições duráveis daquele movimento. Por outro lado, a análise de representações e práticas sociais consubstanciadas na piedade cristã, na valorização de condutas civilizatórias e, sobretudo, da cultura letrada, que presidiram aquele movimento (CORTEZ, 2000, p. 8).

Segundo a historiadora, o “marco inicial” para a elaboração simbólica da ideia de Crato como “cidade da cultura” foram os acontecimentos que ocorreram na cidade vizinha de Juazeiro do Norte, a partir de 1889:

Na manhã de 1º de março de 1889, o piedoso capelão de Joazeiro, Padre Cícero Romão Batista, ministrava a Comunhão a uma das devotas do lugar. Em poucos momentos, passou-se a acreditar que a hóstia branca se tinha, milagrosamente, transformado em sangue, sangue este que se disse ser, sem qualquer dúvida, de Jesus Cristo (DELLA CAVA, 1976, p. 17).

Após este episódio, Juazeiro do Norte passou a atrair milhares de romeiros que vinham de vários estados do Nordeste, crendo que ali havia ocorrido um milagre. Além deste evento, o desenvolvimento econômico da cidade de Juazeiro do Norte e a reivindicação por sua autonomia política, que ocorreu em 4 de outubro de 1911, tendo o Padre Cícero como primeiro prefeito, contribuíram para gerar uma rivalidade entre as duas cidades (CORTEZ, 2000, p. 77-95).

Segundo Viana, J. (2011), com o desenvolvimento econômico da cidade de Juazeiro do Norte, os cratenses se empenharam em produzir um discurso de superioridade em relação não só a esta cidade, mas também em relação a outras cidades da Região do Cariri. Isto ocorreu através da escrita de sua história e a construção de sua memória, ancorada em feitos da geração passada para que servissem de exemplo para as gerações futuras, contribuindo para criar uma identidade cratense que buscava se definir como civilizada e moderna. O

¹⁵ Norbet Elias (2008, p. 23) ao estudar a mudança de costumes na sociedade da corte entre os séculos XVIII e XIX, com o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia, apresenta a civilização como um processo que aquela sociedade foi submetida através da interferência do poder e do controle gradativo dos instintos. A civilização era vista como o potencial de toda sociedade, e o que se pretendia alcançar como ideal de sociedade. Para o autor, a palavra civilização na sociedade ocidental seria “o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo e muito mais”.

pesquisador utiliza como marco para a produção da história cratense, as comemorações do centenário de sua elevação à categoria de cidade, em 1953.

De acordo com Cortez (2000), Viana, J. (2011) e Dias (2014), já em meados do século XIX, observa-se a construção de uma narrativa de superioridade cratense, através de jornais locais. Constatamos que este discurso de superioridade do Crato também foi reproduzido pelos jornais publicados na cidade de Juazeiro do Norte na década de 1940. Em uma das notícias do jornal *Correio de Juazeiro*, a cidade do Crato é apresentada como a cidade mais “civilizada” da região, a prova disso seria a valorização da arte teatral:

Passou, por aqui, o Circo Nerinho, companhia de teatro, aliás, a melhor que tem visitado o Cariri, desde todos os tempos. [...] Crato, como a mais civilizada da Zona, naturalmente soube valorizar as representações, e, por isto, além de ter assistido todas as exibições em seu próprio meio, não esqueceu de mandar todas as noites, o que tinha de melhor do seu povo (ODILIO, 1949, p. 7).

Mesmo diante de uma possível rivalidade entre a cidade de Crato e Juazeiro do Norte, percebemos em alguns momentos um trânsito cultural entre essas cidades através do *GRUTAC*, já que este se apresentou algumas vezes na cidade de Juazeiro do Norte. Em 1944, Geraldo Menezes Barbosa, o mesmo que levou o *GRUTAC* para excursionar pelo Juazeiro em 1946 e 1947, fundou um grupo de teatro amador na cidade de Juazeiro do Norte chamado de *Teatro Escola* (NOGUEIRA, 1948, p. 2). Percebemos o estabelecimento de uma rede de sociabilidade entre esses intelectuais, visto que Geraldo Menezes Barbosa era odontólogo, mas também exerceu a atividade de jornalista e fundou na cidade de Juazeiro, em 1949, o jornal chamado *Correio do Juazeiro*. Este periódico, além de veicular notícias da cidade de Juazeiro e da região, também servia como meio de divulgação do *Teatro Escola*.

Para Gomes (1993) e Sirinelli (2003), os intelectuais, ao se relacionarem, estabelecem vínculos que reúnem seu “pequeno mundo” intelectual. Este vínculo é chamado de “rede” por esses autores. Gomes (1993) discute a noção de sociabilidade entre os intelectuais, que seria um “conjunto de formas de conviver com os pares”. Nesta dinâmica, “as redes de sociabilidade são entendidas assim como formando um grupo permanente ou temporário, qualquer que seja seu grau de institucionalização, no qual se escolhe participar” (GOMES, 1993, p. 64). Podemos perceber o vínculo existente entre os membros do *GRUTAC*, médicos, políticos da cidade do Crato e Geraldo Menezes Barbosa. Porém, não sabemos até que ponto o *GRUTAC* influenciou na fundação do *Teatro Escola*, já que este grupo foi fundado no período em que Geraldo Menezes Barbosa cursava Odontologia na capital do Estado, Fortaleza. E lá, este jovem estudante poderia ter entrado em contato com outros grupos de teatro amador.

Observamos que, o teatro feito pelo *GRUTAC* no Crato e o *Teatro Escola* em Juazeiro do Norte seguiam o fluxo de criação do teatro amador no Brasil, como citado no início deste capítulo, porém com características locais, principalmente, em relação à escolha das peças que estavam de acordo com valores sociais presentes nas duas cidades. Através desta análise, podemos compreender como se deram as apropriações locais, em relação à produção cultural do teatro feito em outras localidades através da presença de membros, fundadores e padrinhos desses grupos nesses outros espaços.

O jornal cratense *Ecos da Semana* também publicou reportagens sobre o *Teatro Escola*. Aqui temos uma reportagem sobre este grupo que traz uma entrevista com Geraldo Menezes Barbosa, o fundador do *Teatro Escola*:

A estréia deste conjunto verificou-se em 1944 com a peça regional “Jaçanã”, com um marcante êxito para um teatrinho de amadores do interior. [...] Vencendo todas as dificuldades de um meio indiferente aos ideais progressistas da mocidade amante da sublime arte que imortalizou Shakespeare, encenaram MARIA CACHUCHA, de Joracy Camargo, sofrendo então a maior campanha que podemos supor de uns “letrados ignorantes”, apesar dos apoios de um Dr. Mario Malzone, de um Dr. Hildegardo Belem e muitos outros espíritos progressistas dignos do século da “Penecilina” e não do século da pré-história ou do “carro de boi” como demonstram alguns que se dizem proprietários de massas-cinzentas “educadas” (NOGUEIRA, 1948, p. 2, 5).

Nesta fala, seu fundador apresenta o teatro como uma arte sublime que recebe o apoio de uma elite local, mas que é desprezada por “letrados ignorantes” que existem naquela cidade e são indiferentes aos ideais progressistas de jovens amantes daquela arte. O teatro é apresentado como responsável por levar a cidade do Padre Cícero aos trilhos do progresso: “O *Teatro Escola* do Juazeiro que ultimamente vem congregando o que há de melhor na sociedade local, promete ser nos próximos dias um núcleo cultural que encaminhará a terra do Pe Cícero à novos trilhos do progresso” (NOGUEIRA, 1948, p. 5).

Na cidade do Crato, percebemos uma situação semelhante a esta em relação aos grêmios literários que existiram na cidade entre 1930 e 1940. Ulisses Viana, um dos membros do *Grêmio Literário e Cívico José de Alencar*, escreveu suas memórias sobre este grupo e sua opinião sobre a poesia do cratense Anderson Siebra. Para este jovem, ao cultivar as letras, os gremistas estavam se alimentando da verdade, ao contrário dos que iam para as sessões apenas por curiosidade:

As sessões realizadas no Grêmio Literário e Cívico José de Alencar, instituição criada e cultivada pelo velho professor Alvaro Madeira, constituíam o fulgor e o civismo de meia dúzia de estudantes que, bebendo os ensinamentos puros da verdade, preparavam o vôo em demanda do futuro. As declamações do Anderson, revestidos de nervosismo contagiado, provocavam entusiasmos, no seio dos

presentes, enquanto que muitos curiosos, arrastados, à força para o recinto, derramavam sorrisos maliciosos e irônicos, numa demonstração rasteira de sua origem doentia (VIANA, U. 1958, p. 99-100).

A arte era apresentada como algo de muito valor para a formação de uma sociedade e a falta de atenção por parte de algum visitante causava escândalos nos seus admiradores. No jornal *Correio de Juazeiro*, Geraldo Menezes, em uma de suas falas sobre o *Teatro Escola* apresenta sua visão sobre a função e a importância do teatro como “órgão cultural indispensável” para uma cidade. Em sua visão, valorizar o teatro seria a prova de que uma cidade é progressista, o que não estaria ainda acontecendo em Juazeiro graças a uma parte da população que ainda apresentava “resquícios de uma aldeia”:

Tem sido um dos problemas intrincados e custoso de plena solução, o preparo de um amplo grupo de amadores teatrais em Juazeiro, tão somente pelo fato de a nossa terra não ter perdido por completo a sua feição de aldeia na mentalidade de uma porção de pessoas na nossa sociedade. [...] Crato, Baturité e todas as progressistas cidades do Brasil e capitais, mantêm os seus grêmios dramáticos como órgão cultural indispensável. Recife há vários anos criou o Teatro do Estudante, apoiado pelo Governo e o “Conjunto Gente Nossa” aonde médicos e bacharéis são os únicos astros empreendedores de sucessos. Juazeiro, entretanto, com uma boa parte social ainda marcada com resquícios de aldeia, espíritos que ainda não tiveram a coragem de se esclarecerem dentro das suas legítimas personalidades, fogem à escola teatral (CORREIO DE JUAZEIRO, 1949, p. 2).

Nas falas de jornais das duas cidades, percebemos que o teatro é apresentado como uma arte de “valor” que contribui para a “elevação cultural” da população. Observamos algumas diferenças entre a proposta apresentada pelo *Teatro Escola* e o *GRUTAC*. O primeiro estaria trabalhando para melhorar o nível cultural da cidade ainda com resquícios de atraso, o segundo estaria trabalhando em favor da assistência social de sua cidade, colocando sua “distinta plateia” em contato com espetáculos vindos do Rio de Janeiro. Nos programas das peças produzidos por Amarílio Carvalho, percebe-se como este grupo se via e queria ser visto pelos seus espectadores:

Em benefício da maternidade do Crato, o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* apresenta: *Maria Cachucha*. [...] Obra prima do genial autor de “DEUS LHE PAGUE”, vem alcançando o mais estrondoso sucesso em todos os quadrantes do país, pelo seu sentido profundamente humano e irrefutável valor social como prova a opinião unânime da crítica, farta em ELOGIOS (PROGRAMA DA PEÇA *MARIA CACHUCHA*, 1945).

O *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* mais uma vez, vem oferecer à distinta plateia do Crato, outra obra admirável do Teatro Nacional, que irá enriquecer o seu escolhido repertório: *Pertinho do Céu* (PROGRAMA DA PEÇA *PERTINHO DO CÉU*, 1947).

Segundo Salviano Saraiva, a peça *Maria Cachucha* foi indicada por Dr. Miguel Lima Verde, Dr. Gesteira e Dr. Quixadá: “Ainda possuo o original assinado pelo Dr. Quixadá”

(TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 5). O grupo conseguia essas peças na livraria da cidade ou fazia o pedido diretamente ao Rio de Janeiro. Algumas das escolhas de peças eram influenciadas por companhias que chegavam ao Crato, pois neste período o Crato recebia a visita de companhias itinerantes:

O Crato daquela época era roteiro obrigatório das companhias teatrais. Desde idos do “Cassino”, quando possuía um palco, recebíamos companhias do porte de “Marquize Branca”, “Cia. Internacional de Variedades”, cantores dançarinos e acrobatas. Pelo palco do “Moderno” passaram, entre outras, a “Cia. Marquize Branca”, “Cia. Cantuária”, “Cia. Marilita Pozoli”, “Cia. Andrade Jr. – Clauthenes Andrade”, “Cia. Barreto Jr”, “Cia. Zely Curvelo”, “Cia. Marinózio Filho”, etc (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 8-9).

Ao chegarem ao Crato, essas companhias serviam como escola para o *GRUTAC*, pois traziam em sua bagagem, além de espetáculos, a experiência que os jovens do *GRUTAC* não tinham. Assim aconteceu quando o *GRUTAC* ensaiava o terceiro ato do seu segundo espetáculo, chamado *Yayá Boneca*, em 1942, como descreve Salviano Saraiva:

Ensaiávamos o terceiro ato, dos cinco que tem a peça, quando chegou ao Crato, a Cia. Barreto Jr. e ocupou o Moderno por mais de um mês. Os seus artistas nos ajudaram na criação dos tipos, maquinaria, iluminação. Foi para nós todos, principalmente para mim e João Ramos, da maior importância, os ensinamentos que recebemos, as informações que colhemos, em mais de uma dezena de peças representadas pela Cia. Barreto Jr. Em contrapartida, Barreto levou para Fortaleza o nosso diretor, como cenarista, ofício em que era um mestre (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 3).

Após a visita da Cia Barreto Jr., o diretor Waldemar Garcia foi para Fortaleza para fazer alguns cenários dessa companhia. A direção do *GRUTAC* ficou por conta de Salviano Saraiva e João Ramos: “a ausência do diretor efetivo nos desencorajou e chegamos a suspender os ensaios. Mas, após várias reuniões, decidimos enfrentar essa primeira e grande dificuldade. Teríamos que avançar” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 4). É importante observarmos que o *GRUTAC* era composto em sua maioria por adolescentes, e Waldemar Garcia era o líder desse grupo, principalmente, por sua maturidade. Então, a saída de Waldemar, para um grupo de teatro que ainda não fizera um ano de idade, deve ter sido extremamente sentida por seus membros.

Salviano Saraiva descreve Waldemar Garcia como um diretor autoritário quando estava ensaiando. Percebemos que sua forma de dirigir serviu de escola para os jovens atores que estavam iniciando suas atividades no *GRUTAC* e que, posteriormente, iriam tomar a frente da direção deste grupo:

Querido Waldemar Garcia, o que eu tenho a dizer é o seguinte: era um diretor seguro, autoritário, sem ser grosseiro, não ofendia a ninguém, mas só gostava do que

era bom. Ele ensaiava uma peça, se fosse preciso ensaiar um ano ele não levava com nove meses. Tinha que ser com um ano. Porque ele só dizia que estava pronto quando não faltava nada. Um pequeno detalhe de vestuário, de cenário, um artista que não tava bom no papel tinha que ser substituído. Mas faltava trinta dias pra levar a peça, ele tinha que adiar a peça pra botar aquele artista. E era super exigente (Informação verbal)¹⁶.

Neste período, Waldemar Garcia se dividia entre o Crato e Fortaleza, pois na capital era muito procurado por companhias teatrais para confecção de painéis, por ser considerado um ótimo cenarista. Mesmo assim, continuava como um líder do *GRUTAC*. Era o responsável por organizar os jovens atores que, devido à inexperiência, não se sentiam preparados para dar continuidade ao grupo quando Waldemar estava ausente:

Ele se dividia entre o Crato e Fortaleza, porque Waldemar era um homem boêmio, não ligava para dinheiro. [...] Então ele era um homem dessa natureza, quando ele não tava com uma atividade aqui, ele ia pra Fortaleza, que ele morava em Fortaleza em casa de umas grandes amigas que ele tinha lá, daqui do Crato. [...] Então ele dividia a atividade dele entre Crato e Fortaleza. A gente levava uma peça, aí ele pra desenfasiar fazia uma viagem à Fortaleza. E quando chegava em Fortaleza, era procuradíssimo pelos produtores de teatro. Porque ele era um cenarista por excelência. Ele fazia cenário como gente grande. Fez cenários pra grandes companhias do Rio de Janeiro, que iam pra Fortaleza. E quando dizia: Waldemar, onde é que o Waldemar está? Tá no Crato. Manda um telegrama pra Waldemar pra ele vir que a companhia tá precisando de teatro, no Rio custava caro e era difícil. Então eles vinham pra Fortaleza já pra fazer também cenário, e o homem que fazia cenário era Waldemar. Porque cobrava barato, e fazia com gosto. Então ele dividia a atividade entre o Teatro José de Alencar em Fortaleza e o teatro nosso do Crato. Quando ele queria desenfasiar e ganhar algum dinheiro mais, ia pra Fortaleza. Aí ia pra Fortaleza, passava lá um mês, dois, três. Quando menos se esperava, ele voltava pro Crato. Quando ele chegava encontrava a gente meio emperrado, aí ele reativava o conjunto, nova peça. E assim desenvolveu a atividade até que se mudou definitivamente (Informação verbal)¹⁷.

Observamos uma contradição na narrativa de Salviano Saraiva sobre suas impressões em relação à visão que Waldemar Garcia tinha do dinheiro. Em um momento, ele diz que Waldemar “era um homem boêmio, não ligava para dinheiro”, em seguida diz que, “quando ele queria desenfasiar e ganhar mais algum dinheiro ia pra Fortaleza”. Existe o desejo em valorizar Waldemar enquanto artista completamente voltado ao teatro, que exercia a “arte pela arte”. E que, mesmo passando temporadas na capital, não se descuidava do *GRUTAC*.

Waldemar permaneceu entre o Crato e Fortaleza até 1949, quando se mudou definitivamente para a capital. Lá foi responsável pela criação do Teatro Universitário do

¹⁶ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

¹⁷ Idem.

Ceará, e recebeu a ajuda de Salviano Saraiva como assistente de direção (Informação verbal)¹⁸. Waldemar é apontado como responsável pela modernização do teatro cearense:

No final da década [de 1940] o teatro cearense começa a transformar-se. O espetáculo com Waldemar Garcia e os alunos da faculdade de Direito (o primeiro Teatro Universitário de 1949) atinge o nível de encenação moderna, consciente. Começa a se abolir o ponto (COSTA, M. 1994, p. 10).

Ricardo Guilherme, ator teatral e estudioso da história do teatro cearense, fez em 1991 um espetáculo em homenagem a Waldemar Garcia. Ricardo foi um dos alunos de Waldemar Garcia, em Fortaleza, na década de 1970. O jornal *O Povo* apresenta sua opinião sobre Waldemar:

[...] a grande importância de Waldemar Garcia se dá na medida em que “ele foi o vetor entre o teatro tradicional e a modernidade”. Embora tivesse um rigor clássico na maneira de conduzir a palavra (era exigente com a questão da correta expressão oral) e fosse considerado um ensaiador (aquele que faz o elenco seguir as marcas técnicas, as convenções do teatro tradicional) Waldemar “não se ligava só nas convenções” (O POVO, 1991, p. 1).

O que nos chama a atenção em relação a esta fala é a forma como Waldemar Garcia desenvolveu o teatro na capital, muito diferente dos relatos da cidade do Crato. Em Fortaleza, era mais “moderno” menos “tradicional”. Acreditamos que isso ocorreu porque no Crato Waldemar Garcia estava submetido aos valores tradicionais existentes na cidade, o que acontecia de forma mais branda na capital Fortaleza.

2.5 O GRUTAC e os valores sociais

De acordo com Amarílio Carvalho, ao escolher os espetáculos que iam apresentar no Crato, os membros do GRUTAC levavam em consideração o gosto do público e preferiam não ousar: “A escolha das peças era o ponto alto do grupo, que tinha estrita relação com o gosto do público, pois era esse público que nos animava a prosseguir, e o critério devia ser peças leves e comunicativas, visando mesmo à distração” (Informação verbal)¹⁹. Assim como Amarílio, José Correia fala sobre o critério para escolha dos textos: “Comédia, naquela época a gente dava preferência à comédia. Porque era muito melhor pra gente. [...] Tragédia ninguém adotava não” (Informação verbal)²⁰.

¹⁸ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

¹⁹ Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 10 de janeiro de 2007.

²⁰ Informação verbal fornecida por José Correia Filho, em entrevista realizada dia 31 de julho de 2007.

Segundo Salviano Saraiva, a exceção veio em 1947, quando o grupo escolheu para comemorar o aniversário de cinco anos de fundação, o espetáculo *Vila Rica*: “Havíamos montado três comédias seguidas e já sentíamos necessidade de um espetáculo mais sério. Esta é a consequência natural do amadurecimento” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 10). Observamos que estes atores enquanto membros do *GRUTAC* estavam submetidos às escolhas de textos feitas por pessoas mais experientes que acompanhavam o grupo e que tinham vivências que os jovens do *GRUTAC* ainda não tinham: Waldemar Garcia era cratense e vivia entre Crato e Fortaleza; Dr. Quixadá Felício era de Ipu, mas havia morado em Fortaleza para concluir seus estudos secundários e na Bahia para estudar Medicina; Dr. José Gesteira era de Recife, mas havia morado no Rio de Janeiro para cursar Medicina; clinicou no Piauí e em Fortaleza antes de vir morar no Crato.

A escolha da peça *Vila Rica* iluminou algo que estava submerso: Uma peça “madura” que tinha um personagem que não encontrou um intérprete entre os atores do grupo de amadores. Qual adolescente/jovem da cidade do Crato faria o papel de uma mulher “provocante e pecadora”? Diante de um impasse entre os pais dos atores, dos próprios atores e da sociedade local, foi costurada uma solução “conciliadora” que acabou trazendo um certo alvoroço para uma pequena cidade do interior cearense:

Na peça de Magalhães Junior, e a gente tava com a peça pronta com todo o apoio do Dr. Quixadá Felício, Dr Miguel Lima Verde²¹, Dr. Gesteira pra levar essa peça, que era uma peça histórica muito boa e nós tínhamos todos os elementos pra fazer essa peça muito boa. Waldemar Garcia preparando o cenário e roupas, fazendo a peça que marcasse época. Como marcou. E a única coisa que nos faltava era encontrar uma moça no Crato que tivesse peito, que tivesse coragem de subir ao palco fazendo o papel de uma mulher que apesar de não ser uma prostituta, mas tinha dois filhos clandestinos. [...] Então quem iria fazer esse papel? A gente [procurou] Icléia Teixeira, [que] falou: não, esse papel é muito picante, eu não vou pra ele. Minha mãe não vai gostar disso, e não vai ficar bem. Esse negócio vai estourar mal, e a gente tinha receio de que o povo do Crato não recebesse aquela peça como devia ser. Aquilo era apenas um trabalho de arte. E a pessoa que ia trabalhar era nossa conhecida aqui da nossa sociedade, então não havia motivo pra dizer: fulana tá fazendo um papel que não deve. Mas a gente tinha receio, porque nós nunca tínhamos entrado numa empreitada dessa natureza. Chegar ao ponto de precisar de uma pessoa pra fazer um papel e o próprio Waldemar dizer: aqui só uma profissional que não tá ligando pra nada (Informação verbal)²².

Percebemos que Salviano Saraiva faz questão de enfatizar o apoio da elite cratense para a montagem do espetáculo, procurando justificar a escolha de uma peça mais ousada a ser encenada no Crato. Ao mesmo tempo em que a escolha é justificada, e Saraiva diz que tal peça é uma obra de arte, cai em contradição ao dizer que tinha receio, pois não sabia como a

²¹ Aqui, Salviano Saraiva foi traído pela memória, pois nesta data Dr. Miguel Lima Verde já havia falecido.

²² Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

sociedade ia receber este espetáculo por se tratar de uma peça de uma mulher que “tinha dois filhos clandestinos”. Isso justificaria Icléia Teixeira, uma jovem da sociedade cratense, não querer fazer esse papel, pois poderia não ser bem vista pela sociedade.

2.6 Um meteoro caiu na Siqueira Campos: Noca Barros

A saída encontrada para esse impasse foi a inserção no grupo de uma atriz chamada Noca Barros. Esta jovem vinha de Recife e era irmã de um proprietário de caminhão que comprava e vendia mercadorias na cidade do Crato. A ousadia de Noca Barros em aceitar o papel contrasta com as moças cratenses, que tinham receio em fazer papéis mais ousados. O posicionamento de Noca lhe rendeu o adjetivo de “meteoro”, pois chegou rapidamente com seu brilho e foi embora da mesma maneira. Além de vários atributos físicos, Noca Barros recebeu outros adjetivos como uma “moça independente”, devido ao meio “mais adiantado” de onde vinha. Salviano se refere à Recife, que neste período era destino de parte da juventude cratense que ia cursar faculdade ou trabalhar. Assim aconteceu com ele, quando foi morar em Recife para trabalhar como fotógrafo no fim da década de 1940. Noca Barros surgiu como um “meteoro”, pois diferentemente das jovens da cidade, era uma mulher mais ousada, que chamava a atenção pelos seus atributos físicos:

Mas, um meteoro, uma coisa extraordinária que surgiu aqui na Praça Siqueira Campos. Uma mulher bonita, uma mulher imponente, uma beleza diferente, tipo amazonense, graúda, bonita, bem feita de um sotaque extraordinário e que ao mesmo tempo soube-se depois que ela já tinha desenvolvido atividade em teatro. Ela tinha trabalhado em teatro e a gente tava em dificuldade pra fazer um papel que na época era considerado um papel meio imoral aqui, que era o papel de uma pecadora de Vila Rica (Informação verbal)²³.

Temos poucas informações sobre Noca Barros. Sabemos que além de ter trabalhado no teatro de Recife e ser considerada uma boa atriz, também era muito atraente. Através desta fala, podemos reconstruir características de sua personalidade para tentar compreender o que a sua presença na cidade causou. Possivelmente, ela provocou um alvoroço entre os homens que frequentavam a Praça Siqueira Campos. Esta praça era um dos principais pontos de encontro da intelectualidade cratense neste período, que todas as noites se sentava nos cafés e sorveterias que circulavam a praça para discutir vários tipos de assunto: da política até a ida às casas de meretrício da cidade, que geralmente ocorria depois das dez (ANDRADE, 2001).

²³ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

Enquanto isso, a juventude da cidade passeava pela praça ao som da *Amplificadora Cratense*. Neste espaço, ocorriam as paqueras e encontros entre casais de namorados, que sentados nos bancos do centro da praça conversavam. Em volta da praça, existia o *Cassino Sul Americano* e, na rua ao lado, o *Cine Teatro Moderno*, local onde ocorriam exibições do cinema e as apresentações do *GRUTAC*. Era ali onde Noca Barros passeava causando alvoroço e encantamento. Na praça, chamava a atenção dos homens e mulheres por sua beleza e no teatro era admirada pela sua coragem:

[...] Era de uma claridade vibrante, extraordinária. Era uma mulher que atraía de qualquer forma e ao mesmo tempo tinha essa condição essencial que a gente tava precisando, ela não tinha preconceito. Ela disse a primeira vista: seu Waldemar é pra fazer esse papel? Eu topo. Você aguenta o tombo? Aguento. Enfrento, vou pra cima do palco, num tô ligando pra isso não. Era uma moça independente. E que tinha vindo egressa do Recife, ela já vivia num meio mais adiantado. E nós introduzimos Noca Barros nessa peça, e foi de um sucesso extraordinário. Ela se revelou uma atriz magnífica, e eu vou te dizer: ela ficou que era aquela coisa, quando Noca passava na Siqueira Campos todo mundo parava pra olhar, mas infelizmente, como tudo que é bom dura pouco. Noca só trabalhou nessa peça com a gente [Noca Barros também trabalhou no espetáculo a *Paixão de Cristo*]. Teve que ir embora pro Recife. E eu nunca mais tive notícia de Noca. Infelizmente. Mas foi uma coisa que apareceu no nosso teatro meteoricamente e que meteoricamente também desapareceu rápido, lamentavelmente. Mas, foi uma pessoa que ficou na mente de todos nós (Informação verbal)²⁴.

Mesmo após 50 anos, percebe-se a tensão sexual na narrativa de Salviano Saraiva. O encantamento, a sedução, a paixão... Sua narrativa descreve de forma quase incrédula o que Noca Barros representava para ele e provavelmente para a sociedade cratense que teve contato com o *GRUTAC* e com a misteriosa atriz/personagem. O vocabulário usado por Saraiva vem carregado de palavras exuberantes que tentam descrever o que era aquele “meteoro”: “uma mulher imponente”, “graúda”, “sotaque extraordinário”, “meio imoral”, “pecadora”, “claridade vibrante”, “não tinha preconceito”, “aguento o tombo”, “enfrento”, “vou pra cima”, “magnífica”, “todo mundo parava para olhar”, “ficou na mente de todos nós”. E termina sua fala com os advérbios que mostram como aquele jovem/aquela sociedade ficou marcado/a pela atriz/personagem Noca Barros: “meteoricamente”, “infelizmente” e “lamentavelmente”. O que será que os doutores Quixadá Felício e José Gesteira andavam pensando/sonhando naquelas semanas? Esta peça deve ter dado o que falar em Crato.

O outro papel destinado a Noca Barros foi o de Maria Madalena na encenação da *Paixão de Cristo* em 1948. Mais uma vez, Noca atuaria no papel de uma “mulher ousada” e “pecadora”. Mesmo atuando em papéis vistos como “inconvenientes” para as moças

²⁴ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

cratenses, percebemos que sua “ousadia” agradava a algumas pessoas da sociedade local, pois sua atuação nesse espetáculo recebeu elogios da imprensa cratense:

Noca Barros - a capacidade dramática impregnada na personalidade de uma jovem que tão bem representa os papéis que lhes são confiados, e máxima naquela noite, em que fez ao papel de Madalena e gravou no sentimento popular, a demonstração invejável do desempenho artístico meritório e dignificante (SOUZA, O. 1948, p. 2).

Segundo Salviano Saraiva, a apresentação da peça *Vila Rica* no *Cine Teatro Moderno*, no dia 15 de setembro de 1947, foi marcada por uma festa inesquecível: “Fomos aplaudidos de pé. O nosso público amadurecera para receber qualquer original sério, aceitar o teatro como arte, enfim. Sem dúvida um dos nossos melhores momentos”. Essa noite também foi marcada por uma tragédia, a morte repentina de Mundinha Macedo: “após o seu sucesso, horas depois da nossa última récita, faleceu repentinamente” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 11). Esta atriz era veterana nas artes cênicas na cidade do Crato, pois havia se apresentado no palco do *Cinema Paraíso* no início do século XX: “Quando ela ingressou no nosso conjunto o Waldemar Garcia sabia disso que tinha mais idade do que eu, então ele disse: vamos botar Mundinha aqui nesse teatro que foi uma atriz do Paraíso [...]” (Informação verbal)²⁵.

Através da análise da fala de Salviano Saraiva, em relação às montagens dos espetáculos, podemos observar valores presentes naquela sociedade em que o *GRUTAC* estava inserido. Como a sociedade cratense não via com bons olhos as moças de sua cidade agindo como as atrizes de fora, geralmente, as cenas consideradas inadequadas eram suprimidas dos espetáculos:

Então não havia cortes, havia cena, por exemplo; fulano tem que beijar fulana na boca. Aí a mocinha lá não, a mãe dela não ia deixar que ela se beijasse com o filho de dona fulana, era chato, então a gente suprimia o beijo. Era essas coisas que a gente fazia. Coisas sutis, que não prejudicavam a peça. E que era natural, o profissional quando vinha se beijava em cima do palco, e a gente achava bonito, mas também o nosso não fazia (Informação verbal)²⁶.

Percebe-se que as companhias que vinham de fora costumavam ousar em suas apresentações, diferentemente do teatro feito no Crato. Algumas vezes, as apresentações dessas companhias causaram situações inusitadas, como a que ocorreu com a *Cia. Marinózio*. Salviano Saraiva descreve o que aconteceu com esta companhia que, ao visitar o Crato, levou o delegado local, o Tenente Feitoza, a dar voz de prisão ao grupo, pois uma das atrizes deixou

²⁵ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

²⁶ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

o umbigo à mostra: “[...] a rumbeira Iracema Rodriguez - que mais tarde conheci no teatro da capital cearense - apesar de ter dançado discretamente, deixou à mostra o seu gracioso umbigo, sob os aplausos de plateia. Felizmente tudo acabou bem” (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 9).

Pelo seu prestígio nesta sociedade, Waldemar tinha mais facilidade em conseguir a autorização das mães das meninas para participarem do *GRUTAC*. Pois, mesmo atuando em pequenas encenações nos colégios e agremiações existentes na época, as mães dessas jovens não viam com bons olhos suas filhas irem fazer teatro sem a supervisão de “alguém de responsabilidade”. As mães não queriam que suas filhas corressem o risco de ficarem “mal faladas” por algum comportamento visto como inadequado para uma “moça da sociedade” cratense. As condutas pretendidas para as mulheres eram definidas pela civilidade cristã sob a responsabilidade da Diocese do Crato²⁷.

Então com muito preconceito que se tinha naquela época no Crato, como em qualquer cidade do interior, as mães de família tinham receio de botar as filhas pros ensaios, então tinha que ter uma pessoa de mais responsabilidade, mas respeitabilidade dirigindo a coisa. [...] Waldemar era conceituadíssimo no meio da sociedade do Crato, era um homem que vivia, embora fosse uma pessoa de origem modesta, nunca ligou para dinheiro, mas era um rapaz de uma cultura muito boa, era um pianista que tinha estudado em escola de piano, essa coisa toda, era bem formado, e que tinha a raiz de preparo. [...] E ele tinha estudado pintura, tinha estudado música, e era o artista principal do Crato junto com Júlio Saraiva [pai de Salviano Saraiva] naquele tempo. Então tudo que se fazia no Crato se procurava Waldemar Garcia. Uma decoração de clube, uma decoração de uma comemoração em rua de festa, essa coisa toda. Era também o homem que dirigia o espetáculo, e era como se fosse o dono do conjunto pra essas mães de família, então, as mães das moças diziam, não, Waldemar estando lá como diretor tô tranquila, pode deixar as moças lá com rapazes que não tem nada (Informação verbal)²⁸.

Com exceção de Waldemar Garcia, que tinha 40 anos, e Amarílio Carvalho, com 20 anos, os demais fundadores do *GRUTAC* eram adolescentes. A presença de Waldemar foi decisiva para a existência desse grupo, pois eram necessárias meninas para os papéis e, segundo Salviano, neste período se tinha muita dificuldade “para a liberação das moças para os ensaios das peças”:

[...] tivemos inúmeras dificuldades, porque nós éramos um conjunto de crianças, ainda que dentro do município, tudo molecote, cada um tinha suas namoradas, tinha

²⁷ Desde a segunda metade do século XVIII, a cidade do Crato exercia uma posição de liderança no plano institucional religioso por ter sido sede da freguesia de Nossa Senhora da Penha, a segunda freguesia do Ceará (1768) e sede do Seminário São José (1875). Em 1914, a fundação da Diocese do Crato “conferiu ao clero cratense as condições eclesíásticas, assim como a infra-estrutura necessárias para exercer o seu poder pastoral, no que diz respeito à produção e à veiculação de saberes que incidiram sobre homens e mulheres, perspectivando-os segundo os cânones da civilidade cristã” (CORTEZ, 2000, p. 140).

²⁸ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

suas danças, suas brincadeiras, tinha suas coisas. Então, era um bucado de garoto e garotas que estavam fazendo teatro no Crato. Toda a gente era nova, eu tinha treze, quatorze, quinze anos. Icléia tinha quinze. Tudo era dessa idade (Informação verbal)²⁹.

Era comum a presença de grupos teatrais junto aos grêmios nas escolas cratenses, mas nesses espaços as jovens tinham a supervisão de seus professores e diretores. Ao saírem do espaço escolar e da proteção que o espaço lhes proporcionava, as moças deveriam ser agora protegidas por alguém de confiança das mães, neste caso, Waldemar Garcia. Em alguns momentos, as próprias mães acompanhavam suas filhas aos ensaios, como observamos na fala de Salete Libório:

Minha mãe, ela me prestigiava demais no teatro. Ela ia pra os ensaios, ela ia pras apresentações, ela cuidava do guarda roupa, entendeu? Sabia quais eram as roupas de todo mundo. E uma incentivadora dentro de casa era muito importante, porque meu pai não queria nem saber. Eu acho que ele nunca assistiu uma peça minha. Então [ela é] a pessoa a quem eu devo assim mais a inspiração e tudo (Informação verbal)³⁰.

2.7 Waldemar Garcia deixa o *GRUTAC*

Em 1949, Waldemar Garcia foi morar definitivamente em Fortaleza. Observamos que a sua presença era essencial para a manutenção do *GRUTAC*, pois mesmo distante era o responsável pelo conjunto diante da sociedade cratense. Com sua saída definitiva, os jovens do grupo tiveram de se reestruturar para continuarem atuando. Após a saída de Waldemar Garcia, assumiram a direção do *GRUTAC*: Salviano Saraiva e José Correia Filho:

Eu e José Correia assumimos a direção do conjunto definitivamente. Após o grande esforço dispendido em “Vila Rica” resolvemos “relaxar” em cima de uma comédia romântica. De todas as nossas peças, esta representou muito para a sustentação do conjunto, pois, perdemos o nosso diretor e cenarista, Noca retornou ao Recife, além da trágica morte de Mundinha. Isto tudo, acrescentado às sucessivas perdas artísticas, era dose para acabar com qualquer conjunto. Mas, com muito empenho, reorganizamos o elenco e conseguimos encenar “A felicidade pode esperar”, de Eurico Silva, no Moderno, na noite de 16-08-48. [...] Sem que eu houvesse previsto, chegou a minha vez de viajar, como bom cearense, e segui para Fortaleza (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 11-12).

Salviano Saraiva também seguiu para a capital e ajudou Waldemar Garcia na fundação do Teatro Universitário do Ceará, em 1949. Posteriormente, seguiu para Recife onde trabalhou como fotógrafo e funcionário público por vários anos. Lá fundou o Teatro do Funcionário Público, em 1958, e ajudou a fundar o Teatro de Fazenda Nova, hoje *Nova*

²⁹ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

³⁰ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

Jerusalém. Antes de viajar para Recife, veio ao Crato e participou da montagem de mais uma peça do grupo: “passando pelo Crato, fiz mais uma peça de teatro com meu velho e querido grupo de amadores [...]” (Informação verbal)³¹.

Após a ida definitiva de Waldemar Garcia para Fortaleza e de Salviano Saraiva para o Recife, o responsável pela direção do *GRUTAC* passou a ser José Correia Filho. Ele foi escolhido inicialmente por Waldemar Garcia para substituir o galã do grupo, João Ramos, que além de ator era locutor-chefe da *Amplificadora Cratense*. Em 1946, João Ramos foi embora para Fortaleza para seguir carreira nas rádios da capital: “Lá foi ator de novelas, locutor de primeira grandeza, repórter, transmitiu jogos de futebol. Enfim, fez de tudo e bem feito no rádio. Com o surgimento na televisão, continuou sua carreira, pontilhada de sucessos, ocupando todos os espaços de direção na emissora associada” (*GRUTAC 50 ANOS*, 1992, p. 26). Waldemar Garcia encontrou José Correia Filho quando este atuava em pequenas peças na cidade do Crato:

[...] foi Waldemar quem descobriu ele trabalhando numa pequena peça aqui de Geraldo Siebra e quando nós tínhamos perdido o concurso do grande João Ramos. [...] Então quando João Ramos saiu, entrou Zé Correia. E foi trazido pela mão de Waldemar. Waldemar disse: esse rapaz é que vai substituir o João. Que nós não encontrávamos aqui a curto prazo quem substituísse João Ramos. [...] Então, foi a substituição de João Ramos que esse homem teve que fazer aqui no Crato que não era fácil. Então todos nós achávamos que com toda boa vontade que ele tinha, ele não ia chegar nem aos pés de João Ramos, mas nos surpreendeu, porque na primeira peça esse homem subiu, subiu (Informação verbal)³².

José Correia Filho foi o diretor que passou mais tempo à frente do *GRUTAC*, tendo como companheiro Amarílio Carvalho. Permaneceu como diretor do *GRUTAC* de 1948 até 1984, quando passou a direção do grupo para seu filho Ricardo Correia. Em alguns momentos, José Correia dividiu a direção do *GRUTAC* com Salviano Saraiva:

Tomou gosto pela coisa, se entrosou comigo, foi a época também que Waldemar teve que se afastar e eu assumi a direção do conjunto com ele, ficamos os dois dirigindo durante muito tempo e José cresceu e tomou gosto pela coisa e levou essa série de espetáculos memoráveis que nós tivemos oportunidade de ver aqui, como “Aventuras de um rapaz feio”, “Bombonzinho” e “A Raposa e as uvas” e “Deus lhe pague” e outras tantas peças que ele promoveu e levou, e trabalhou e dirigiu aqui e deu continuidade ao trabalho que Waldemar iniciou e que eu continuei com muita honra e que tive o prazer e a satisfação de entregar a José Correia que em muito boa hora me substituiu até com vantagem. Então ficou Zé Correia na frente desse conjunto muito tempo, sem desprezar o conjunto valioso, e extraordinário do homem de todas as horas que foi Amarílio Carvalho, que veio desde Waldemar e continua até hoje. Homem que trabalhou em todas as nossas peças, embora José fosse o diretor, mas outras funções como, ator e contra-regra, ponto e incentivador

³¹ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

³² Idem.

do conjunto, sempre tava presente o Amarílio. Não se pode esquecer o Amarílio. Mas, que como diretor e ator Zé Correia foi um baluarte e que ninguém pode apagar mais o nome dele da história do teatro do Crato, de forma nenhuma (Informação verbal)³³.

Ao narrar a sua memória, Salviano Saraiva apresenta marcos que representam para ele etapas que fizeram parte da trajetória do *GRUTAC*. Ecléa Bosi (1994) chama a nossa atenção para “a sucessão de etapas na memória que é toda dividida por marcos, pontos onde a significação da vida se concentra: mudanças de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas” (BOSI, 1994, p. 415). Utilizamos este marco definido por Salviano Saraiva para nos conduzir ao marco temporal que finaliza a nossa pesquisa, 1950.

2.8 As relações do *GRUTAC* com a imprensa cratense

Percebemos uma relação estreita entre membros do *GRUTAC* e a imprensa cratense, pois, além de fazer parte da mesma rede de relacionamentos, alguns membros do grupo contribuíam com os jornais regionais. Temos como exemplo Amarílio Carvalho, que trabalhava nas principais tipografias da cidade: “Eu levei aquela vida de tipografia, eu trabalhei na *Ação* [...], trabalhei na tipografia Imperial, trabalhei na *Gazeta do Cariri*, e fui representante do jornal *O Povo*, de Fortaleza e do *Jornal do Comércio* de Recife” (Informação verbal)³⁴. Através desta fala, observamos que na cidade do Crato a população tinha acesso às notícias das capitais, Fortaleza e Recife, através desses periódicos que chegavam na cidade de trem para serem distribuídos à população.

Ao analisarmos o texto jornalístico, devemos levar em consideração que este é “portador de um discurso” e que “não pode ser visto como algo transparente”. Para sua compreensão, é necessário relacionar texto e contexto: “buscar os nexos entre as ideias contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de determinações extratextuais que presidem a produção, a circulação e o consumo dos discursos” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 540). Trabalharemos aqui, com a análise dos jornais *Ecos da Semana* e *A Classe*, que foram criados no final da década de 1940.

O jornal *Ecos da Semana* que tinha uma tiragem semanal de 800 exemplares pertencia a *União dos Estudantes do Crato*, tendo como seu diretor Oswaldo Alves de Sousa.

³³ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

³⁴ Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 05 de abril de 2012.

Encontramos alguns dos jovens que passaram pelo *GRUTAC* também escrevendo para este jornal, que circulou semanalmente entre os anos de 1948 e 1949. O jornal *A Classe*, que teve sua primeira edição em maio de 1949 pertencia à *Associação dos Empregados do Comércio do Crato* e circulou quinzenalmente entre os anos de 1949 e 1950. Assim como no jornal *Ecos da Semana*, os responsáveis pelo jornal *A Classe* eram parte da intelectualidade cratense formada por médicos, advogados, clérigos, professores, políticos e comerciantes locais.

Parte dessa elite cratense que escrevia nesses jornais também exercia influência sobre o *GRUTAC*, como ocorreu com Quixadá Felício que, no período de fundação do *GRUTAC*, ajudou o grupo com a indicação de algumas peças a serem encenadas e apoiou na montagem de alguns espetáculos. Podemos encontrar alguns artigos de Quixadá Felício no jornal *Ecos da Semana*. Em outros momentos, o próprio jornal anuncia a presença deste cidadão em eventos sociais que ocorriam na cidade. Na citação a seguir, encontramos elementos que nos ajudam a compreender a visão que Quixadá Felício tinha da juventude cratense e como esperava que esses adolescentes se comportassem em relação ao jornal que estavam escrevendo:

Sou um entusiasta dos movimentos moços, da energia admirável dos cometimentos dos rapazes inteligentes. Este semanário é uma oficina de trabalho intelectual que deve ser aplaudido com restrições. Porque, aqui, os moços não se mostram, ou não se têm mostrado na plenitude da força impetuosa da adolescência. Creio nos longos gestos, nos impulsos mais fortes, mais rebeldes. Os moços devem ser inconformados. Sobretudo quando tem à mão uma arma assim, um jornal. Desejo que os rapazes de “Ecos da Semana” se realizem na latitude magnífica dos arrebatamentos mais bonitos (FELÍCIO, 1948, p. 1).

Em 1949, o *GRUTAC* participou da festa da imprensa, “certame organizado e patrocinado por *Ecos da Semana*, o qual será irradiado, em seus detalhes pela amplificadora cratense” (ECOS DA SEMANA, 1949, p. 1). A segunda noite dessa festa foi dedicada aos motoristas, ciclistas, Esportistas em Geral, *GRUTAC* e Funcionários Públicos (Federais, Estaduais e Municipais). Aqui podemos perceber a existência de uma relação entre o *GRUTAC*, a elite e a imprensa cratense.

Outra evidência da estreita relação entre a imprensa e o *GRUTAC* foi a presença de alguns dos membros desse grupo como colaboradores da imprensa radiofônica local. Na década de 1940, podemos citar como exemplo João Ramos e José Wilson Machado, que trabalharam na *Amplificadora Cratense* e participaram do *GRUTAC*. João Ramos se destacou como locutor-chefe da *Amplificadora Cratense* e, após sua ida para Fortaleza, foi substituído por Wilson Machado, que trabalhou neste local entre os anos de 1946 e 1951. Posteriormente, Wilson Machado foi diretor Artístico da *Rádio Araripe*, chegando à direção dessa mesma

rádio em 1957. Entre 1950 e 1954, foi eleito vereador da cidade do Crato. Ao mudar-se para Fortaleza, na década de 1960, passou a ser diretor Artístico da *Rádio Verdes Mares*, e jornalista-radialista nos Diários e Rádios Associados por trinta anos. Wilson Machado também trabalhou no jornal *Correio do Ceará* e chegou à Assembleia Legislativa em 1966, sendo reeleito em 1971, 1975 e 1979 (BORGES, 1995).

2.9 O GRUTAC sob o olhar da imprensa cratense

Em alguns dos jornais que circularam na cidade, encontramos notas sobre o GRUTAC que são fundamentais em nosso estudo, pois podem nos apresentar aspectos relativos à recepção deste grupo pela sociedade cratense e fatos relevantes da sua trajetória, que não tivemos acesso através de outras fontes. Para esta análise, utilizamos o modelo do “paradigma indiciário” descrito por Carlo Ginzburg e que propõe ao historiador tomar as informações apresentadas pelas fontes como pistas, sintomas e indícios que permitem “reconstruir trocas e transformações culturais” (GINZBURG, 1990, p. 177).

O jornalista Oswaldo Alves de Sousa, que era diretor do jornal *Ecos da Semana*, apresenta suas impressões após assistir ao espetáculo *A Paixão de Cristo*. Este espetáculo foi o mais encenado pelo grupo e era geralmente apresentado na Semana Santa:

Na expectativa do seu magistral espetáculo, evoquei no Auditorium do Grupo Escolar Estadual, a tragédia desumana de Jerusalém, as acusações iníquas de Anaz e Caifaz, a arrogância brusca da injustiça dos Judeus, as injunções torpes e bárbaras da soldadesca de Pilatos, a preferência nefanda e vilipendiosa ao celerado Barrabás. [...] Presenciava através do pensamento as cenas cruciantes da paixão de um justo, quando o pano de beca entreabriu-se e os garbosos jovens do Grupo de Amadores Cratenses estreamaram em sua indumentária nabesca e aparatos orientais. Deslizaram ante o olhar indagador da plateia extática e deslumbrada, cenas enquadradas na comoção. Cenas comoventes e angustiantes do padecimento do Nazareno. Durante toda a representação do drama sacro o auditorium prendeu no seu deslumbramento, a sua imaginação impregnada nas ardências eternas do Belo, e no contemplar soberbo do desenrolar da peça. Sentimentalizou a plateia; elevou-a ao paraíso sublime da emotividade. Os meus olhos gravados no cenário suntuoso em que transparece ou identifica o talento artístico de Waldemar Garcia, fazia transpor os meus pensamentos às criações imortais de Rafael e Miguel Angelo, a conquista genial de Chevrel sobre as cores; impressionava-me o poder de fazer milagres da Arte do exímio Waldemar Garcia. Os seus esforços, a sua dedicação ardente e fecundo entendimento artístico, foram inegavelmente a coroa de êxito que circunda a fronte augusta dos entusiastas moços do *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* (SOUZA, O. 1948, p. 2).

Observa-se a preocupação em exaltar o espetáculo *A Paixão de Cristo*, apresentado no Auditório do Grupo Escolar Estadual. O responsável pela matéria fez suas considerações sobre a interpretação de cada um dos atores do espetáculo como se fosse um crítico teatral. É

importante destacar que, neste período, Oswaldo Alves de Sousa, o responsável por esta nota, tinha apenas 19 anos e ainda era estudante do Colégio Diocesano do Crato. Chama-nos à atenção o vocabulário utilizado por esse jovem para referir-se ao *GRUTAC*:

Todos os Amadores representaram de maneira elogiável. O José Correia venceu mais uma vez. Definiu-se artista na mais ampla acepção do termo, nas vibrações espirituais com que ele empolgava o auditorium, com a pujança do seu talento na arte dramática. Fez o papel seu talento na arte dramática. Fez o papel de Cristo e o fez manifestando e impressionando os espectadores pela sua capacidade invulgar. O Helder França colocou-se genialmente à altura de interpretar o papel de Judas. O modo raro com que o esperançoso artista se prestou, cativou a admiração dos que presenciaram a cena sinistra do desespero de Judas. [...] Os demais intérpretes souberam também dar conta do seu recado fazendo arrancar da simpatia e do reconhecimento dos espectadores, uma palavra de louvor que se estendeu até este momento em que o “Ecos da Semana” à esta falange soberba de jovens que palmilha com galhardia pela senda que conduzirá aos loiros da VITÓRIA FINAL, envia a expressão autêntica da sua admiração profunda (SOUZA, O. 1948, p. 2).

Nas notas sobre os espetáculos apresentados pelo *GRUTAC*, esses intelectuais apresentavam suas opiniões como críticos teatrais e deixavam clara a necessidade do teatro para o “elevamento cultural” cratense. Mesmo que suas apresentações contassem com características de um teatro amador, sem a presença de atores e atrizes tão bons quando comparados aos do Rio de Janeiro, estes atores mereciam ser elogiados pelo seu esforço:

Anteontem o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* levou à cena a comédia de Paulo de Magalhães: *O Diabo Enlouqueceu*. Os amadores de nosso teatro provinciano desempenharam seus papéis com elogiável apuro artístico. A representação em conjunto de *O Diabo Enlouqueceu*, de fato mereceu elogios de nossa crítica. Julgando de per si os amadores cratenses, já não seria justo um parecer que abrangesse intrinsecamente os elementos do Grupo Teatral, uma vez que é patente a desigualdade entre eles. Na encenação da peça, sobressaíram poucos; os demais estiveram apenas em plano satisfatório. Muito valeram, contudo, seus esforços. Numa terra em que o teatro progride tão desalentadamente, não é razoável que esperemos legítima perfeição no que interpretam seus atores. Só dos consagrados artistas do Teatro Nacional podemos esperar interpretações perfeitas. Apesar de nosso baixo nível cultural, temos artistas como Salviano Saraiva, que pela sua originalidade e seu dom artístico logrou proporcionar ao público de Crato as mais felizes interpretações cômicas e dramáticas. Em *O Diabo Enlouqueceu* ajuntara-se-lhe Correia Filho e Helder França, formando uma trindade valiosa em todo correr da peça. O *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* merece aplausos de nossa crítica e de nosso povo, porque é ele uma esperança de nosso elevamento cultural (TEIXEIRA, N. 1950a, p. 1).

Observamos que, mesmo já morando em Recife, Salviano Saraiva veio ao Crato para fazer parte do elenco da peça *O Diabo Enlouqueceu*. Acreditamos que a sua ausência, assim como a de Waldemar Garcia, contribuiu para que o *GRUTAC* passasse por algumas dificuldades em relação ao elenco e organização do grupo, pois na ausência de Waldemar Garcia, Salviano organizava o elenco juntamente com José Correia Filho:

O *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* vive, atualmente, em plena obscuridade. Depois de encenar *O Diabo Enlouqueceu*, o Grupo prometeu levar à cena em dias que já se foram, *A Pupila dos Meus Olhos*, de Joracy Camargo. Mas, bem não havia ensaiado o primeiro ato desta peça, desvaneceu-lhe o ânimo. À incompetência de certos amadores deveu-se a frustrada tentativa do Grupo Teatral. *A Vida Brigou Comigo* foi a segunda tentativa do *Grupo Teatral de Amadores Cratenses*; também frustrada. Os amadores, em sua maior parte, não correspondiam às exigências da peça, e isso foi o suficiente para frustrarem-se-lhe novos esforços. O Marido da Deputada veio arrefecer, completamente, o ânimo dos moços do Grupo Teatral. A incompatibilidade dos amadores em seus papéis foi a causa de mais uma de suas tentativas sem resultado plausível. De então para cá, têm vivido em plena obscuridade (TEIXEIRA, N. 1950c, p. 1).

Um dos motivos apontados para a “frustrada tentativa” na montagem de um novo espetáculo foi a “incompetência” de “certos amadores”. A escolha do elenco, geralmente, era feita com pessoas próximas ao grupo. Amarílio Carvalho descreve como eram escolhidas as pessoas e sua adequação aos papéis:

Eu, Salviano e Zé Correia, os três combinavam qual é a peça que vamos levar, como é que se faz, vamos convidar fulano, e assim por diante [...] via a pessoa passar assim e dizia: rapaz quer fazer teatro? Vamos fazer teatro? Rapaz eu não dou pra essas coisas não, mas vamos ensaiar, e dava certo [...] (Informação verbal)³⁵.

Em alguns momentos essas escolhas davam certo, em outros não, como fala Salete Libório:

E tinha umas moças aqui no Crato, moças até bonitas bem tiponas assim, que José dizia: olhe eu vou botar aquela menina, mas não dava certo. Zé passava uma semana dando a entonação certa de uma frase duas, e ela não atingia. [...] Muitas ele dizia mesmo, José era muito franco: olhe você não dá, não está dando certo. Às vezes a pessoa mesmo desistia. Teve o caso mesmo de uma menina que era muito bonita, acho que ela não mora por aqui não. Ela era bonita, tinha uma presença muito imponente. Mas não dava nada na fala, na entonação, Aí José dizia: olhe minha filha eu gostaria muito que você participasse e tudo, mas não dá pra gente chegar até lá não. Ele era muito franco, sabe? (Informação verbal)³⁶.

Percebemos uma rotatividade muito grande de atores no período que estudamos. Isso acontecia porque nem todos os que eram convidados para participar da peça se identificavam com o teatro, e acabavam saindo. Outra questão importante para a montagem da peça seria o texto: “Aí um pegava uma peça e lia, aí dizia essa daqui tá boa? Não, vamos ler essa aqui? Vamos ver essa aqui se tá boa?” (Informação verbal)³⁷. A maioria das peças encenadas pelo grupo eram comédias, por ser mais agradável para o público:

O *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* encenou, na semana finda, a comédia de Paulo de Magalhães AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO. A interpretação dos

³⁵ Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 05 de abril de 2012.

³⁶ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

³⁷ Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 05 de abril de 2012.

rapazes do Grupo Teatral agradou plenamente. O teor mesmo da peça influenciou no agrado geral do público cratense, por ser de uma argumentação diferente e de passagens surpreendentes e agradáveis. A encenação de *AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO* foi mais uma vitória do *Grupo Teatral de Amadores Cratenses*, no ambiente cultural de nossa terra (A CLASSE, 1950, p. 1).

Observamos que estes jornalistas buscavam valorizar a atuação deste grupo dentro da sociedade cratense. Sobre a visita da *Companhia de Teatro Pozzoli*, que apresentou a comédia *Marido Custa Dinheiro*, do autor José Vanderley, o responsável pela matéria se coloca a favor de um teatro local apresentando-o como “teatro superior” e contra um teatro que vem de fora, por conta da atuação e conteúdo do espetáculo, apresentando-o como “humorismo chulo”:

Estreou Segunda-feira última, em nossa cidade, a Companhia Pozzoli. A comédia *Marido Custa Dinheiro*, da autoria de José Vanderley, foi a peça de sua estreia. Esperava da Companhia Pozzoli uma representação artística, original e fielmente teatral. Mas os seus atores me decepcionaram, procurando impingir ao público cratense uma verdadeira farsa. José Pozzoli, diretor e ator da companhia, desviou a essência da peça para um humorismo chulo. Mesmo nas cenas de notado sentimentalismo êle se valeu de sua arte burlesca, contrariando dêsse modo os mais sérios transes da comédia. José Pozzoli não é desses atores que os cratenses já tiveram oportunidade de conhecer. Ele, lamentável é dizer, não é capaz de representar comédias, senão farsas.

[...]

Companhias como a Pozzoli, devem rarear, aqui em Crato. Não é porque não gostem os cratenses de teatro; é porque já possuem um teatro superior ao que representam essas companhias de farsalhões (TEIXEIRA, N. 1950b, p. 1).

Ao observarmos os temas que aparecem com mais frequência nas matérias apresentadas acima, podemos traçar um perfil de como o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses* era visto pelos jornalistas dos periódicos *Ecos da Semana* e *A Classe* e qual a imagem que se queria construir sobre o grupo e a cidade no período estudado.

As apresentações do *GRUTAC* “agradavam plenamente”, deixando a plateia “extática”, “deslumbrada” e “feliz”. Esta seria levada durante as apresentações ao “paraíso sublime da emotividade”. De acordo com os jornalistas, esses jovens eram “esforçados”, tinham “dedicação ardente e fecundo entendimento artístico”, merecendo “elogios” e “aplausos” da “crítica” cratense. Os nomes colocados como destaque nos espetáculos foram o de: José Correia Filho, Salviano Saraiva, Helder França, Noca Barros e Waldemar Garcia.

Ao tentarem atuar como críticos teatrais, esses jornalistas reconheciam que havia “desigualdade” entre os intérpretes, mas devido ao “esforço” e “dedicação”, esses jovens mereciam “admiração profunda” por parte da sociedade cratense, já que estavam contribuindo para o “elevamento cultural” da cidade. Não temos como medir a recepção por parte da plateia em relação às apresentações do grupo, mas observamos que estes jornalistas buscavam, através de seus argumentos, convencer seus leitores de que na cidade do Crato

existia um grupo de teatro tão bom quanto o das grandes companhias teatrais brasileiras e que deveria ser valorizado.

3 UMA ANÁLISE SOBRE A DRAMATURGIA E SEUS PRODUTORES

Durante a trajetória do *GRUTAC*, contabilizamos ao todo 23 textos representados, entre 1942 e 1992. Foram eles: *Amor e Pátria* (Joaquim Manuel de Macedo), *Yayá Boneca* (Ernani Fornari), *Amor e Ciúme* (Segundo Wanderley), *Maria Cachucha* (Juracy Camargo), *A Cigana me Enganou* (Paulo de Magalhães), *O Interventor* (Paulo de Magalhães), *Pertinho do Céu* (José Wanderley e Mário Lago), *Vila Rica* (Raimundo Magalhães Junior), *A Felicidade Pode Esperar* (Eurico Silva), *A Paixão de Cristo* (Eduardo Garrido), *O Mártir do Calvário* (Eduardo Garrido), *O Diabo Enlouqueceu* (Paulo de Magalhães), *Joaninha Buscapé* (Luiz Iglesias), *As Aventuras de um Rapaz Feio* (Paulo de Magalhães), *Morre um Gato na China* (Pedro Bloch), *O Beijo Que Era Meu* (José Wanderley e Daniel Rocha), *A Força do Perdão* (versão da *Paixão de Cristo*) (Castro Viana), *Odorico: O Bem Amado* (Dias Gomes), *A Raposa e as Uvas* (Guilherme Figueiredo), *Bombonzinho* (Viriato Correia), *Deus lhe Pague* (Juracy Camargo), *Amo Todas as Mulheres* (José Wanderley e Mario Lago), *Ópera do Malandro* (Chico Buarque) e *Dona Bárbara* (José Carvalho).

Dentre esses textos representados pelo *GRUTAC*, buscaremos analisar três deles que foram encenados entre 1942 e 1950, tentando relacionar o conteúdo desses espetáculos aos valores existentes na cidade do Crato no período estudado. O primeiro texto a ser analisado será *Amor e Pátria*, de Joaquim Manuel de Macedo, apresentado na estreia do *GRUTAC* em 1942. O segundo texto será o *Vila Rica*, de Raimundo Magalhães Junior, apresentado em 1947 e o terceiro texto que pretendemos analisar será *O Diabo Enlouqueceu*, de Paulo de Magalhães, apresentado em 1950.

Escolhemos estes textos para análise de seu conteúdo por terem sido apresentados em momentos significativos do *GRUTAC*. O texto *Amor e Pátria* foi apresentado na estreia do grupo em 1942 e, em nosso entendimento, muito representativo, já que o grupo queria impressionar seus espectadores com uma peça histórica. O segundo texto escolhido foi a peça *Vila Rica*, apresentada no aniversário de cinco anos do *GRUTAC*. Vemos como fundamental a análise de seu conteúdo, pois essa montagem deu origem a um momento de impasse dentro do grupo, porque alguns membros tinham receio que a população cratense não gostasse do conteúdo da peça. Assim como no texto de estreia, o grupo queria comemorar os cinco anos de fundação do *GRUTAC* com uma peça histórica. Por último, iremos analisar a peça *O Diabo Enlouqueceu*, apresentada em 1950, marco temporal final da nossa pesquisa. Diferentemente das duas peças anteriores, esta peça não é histórica e apresenta valores contemporâneos, mas é

fundamental para compreender possíveis contradições em relação à temática de textos escolhidos para encenação.

Para tanto, utilizaremos a metodologia de análise de narrativas apresentada por Gancho (2002), que busca a compreensão do texto através dos aspectos referentes ao tema da peça, ao desenvolvimento do enredo, personagens, o tempo e o ambiente em que se passa a história. Em complemento à análise de narrativas, faremos no capítulo seguinte a análise temática do conteúdo desses textos, relacionando-o ao conteúdo de jornais de época e programas das peças apresentadas pelo *GRUTAC*.

3.1 *Amor e Pátria*

A peça *Amor e Pátria*, escrita por Joaquim Manuel de Macedo em 1859, foi a escolhida para a estreia do *GRUTAC*. Ela é composta por um único ato e 16 cenas, em um texto definido pelo autor como um drama histórico³⁸. Foi apresentada pela primeira vez no Teatro São Pedro em 7 de setembro de 1859, na cidade do Rio de Janeiro. A peça, escrita para as comemorações do aniversário de Independência do Brasil, insere-se na primeira década do movimento romântico teatral brasileiro, movimento no qual se destacaram Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Paulo Antonio do Valle. Após a Independência do Brasil, o teatro foi diretamente atingido: houve um aumento do sentimento nativista e este tipo de teatro foi se adequando ao momento político em que o Brasil passava. Os valores estavam voltados para a afirmação do sentimento de nação que estava se formando:

O ideário romântico adequava-se à expressão do sentimento nacionalista e libertário, principalmente no período de formação e afirmação da nacionalidade brasileira e, em seguida, na longa luta pelo fim da escravidão. Autores que se dedicaram a discutir através do teatro as grandes questões nacionais lançaram mão seguidamente dos procedimentos românticos (ELIZABETH, 2013, p. 94).

De acordo com Bosisio (2007), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) foi um romancista do Segundo Reinado e o primeiro autor brasileiro desse gênero a alcançar grande repercussão. Apesar de uma extensa obra, Manuel de Macedo ficou popular pelo seu romance *A Moreninha*. Seus textos de caráter romântico trazem a sensibilidade, fantasia e nacionalidade em seu conteúdo. Este autor teria visto na literatura “uma via de execução do projeto de construção da nação brasileira”:

³⁸ No Brasil, a palavra drama é utilizada para referir-se ao gênero oposto à comédia (PAVIS, 2015, p. 109). “O drama histórico desenvolveu-se em torno de histórias verídicas que são buscadas no passado [...]. A seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar aos fatos um caso amoroso fictício” (KIST, 2013, p. 77).

Sua obra foi escrita no momento em que a elite imperial estava preocupada com a construção de um projeto civilizatório com bases na civilização da corte francesa de Napoleão III, ou seja, a obra de Macedo, que era membro dessa elite, inscrevia-se nesse projeto. Assim, a principal preocupação naquele momento era saber como implementar esse projeto, que tinha como objetivo inserir a nação brasileira no rol dos países civilizados (BOSISIO, 2007, p. 130).

Além de romancista, Manoel de Macedo trabalhou em diversos jornais, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e político. Isso teria tornado possível a sua circulação por diversos espaços da corte. Durante o período em que trabalhou no IHGB, Macedo buscava “salvar do esquecimento o passado brasileiro” apresentando aos sócios do Instituto os exemplos que deveriam ser seguidos para a construção de uma nação brasileira forte.

A obra ficcional de Macedo se divide em duas fases distintas: a primeira, de 1844 até 1867, é dedicada às “mocinhas”; a segunda, de 1867 até 1882, é dedicada aos “adultos”. A partir dessa segunda fase, Macedo aprofunda suas críticas sociais, apresentando aspectos mais realistas a sua obra. Com isso, Macedo perdeu compradores dos seus romances que estavam acostumados a sua antiga forma de escrever. A peça *Amor e Pátria* está inserida na primeira fase do autor. Nesta obra, são apresentados aspectos da classe média e burguesa ascendente no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Durante essa fase, o romance de Macedo caracteriza-se pela “fidelidade ao público, o bom humor, a adequação do escritor ao meio, o casamento como tema central dos romances, as pequenas intrigas” (BOSISIO, 2007, p. 101).

Na peça *Amor e Pátria*, Joaquim Manuel de Macedo se utiliza de um romance para exaltar o passado brasileiro no momento da chegada de D. Pedro I ao Rio de Janeiro, após o grito de Independência. Percebemos neste texto o enaltecimento da figura do Imperador. A ação da peça se passa no dia 15 de setembro de 1822 e aborda o tema da Independência do Brasil, que serve de pano de fundo para o romance entre Afonsina e Luciano. O cenário em que a peça se desenvolve é uma sala de visitas, mas ao longo do espetáculo é possível compreender o que está acontecendo na rua através do diálogo dos atores e da sonoplastia. Segundo o próprio texto: “O teatro representa uma sala ornada com luxo e esmero em relação à época. Duas portas ao fundo, uma dando saída para rua, e outra comunicando com uma sala; portas à direita, janelas à esquerda” (MACEDO, 1979, p. 3).

Na primeira cena, a jovem aniversariante Afonsina se mostra curiosa, devido a uma caixa que se encontra fechada em cima de uma cadeira, e uma porta que geralmente

encontrava-se aberta e que neste momento está fechada. Seu pai Plácido, seu tio Prudêncio e sua mãe Leonídia conversam sobre a cena:

Plácido - Ela já nem pode disfarçar a curiosidade que a atormenta; tem andado em volta da caixa mais de quatro vezes.

Leonídia - Coitadinha! Aquilo é tão natural na sua idade...

Prudêncio - Acrescente-lhe: e no seu sexo... Nunca vi pais tão desfrutáveis!

Plácido - Agora lá vai ela direitinha olhar pelo buraco da fechadura da porta: então que disse eu?...

Leonídia - Faz-me pena vê-la assim martirizando-se.

Plácido - É para que no fim ainda mais agradável e completa lhe seja a surpresa.

Prudêncio - E vocês acham muito bonito o que está fazendo minha sobrinha?...

Prudêncio - Nada: apenas uma comédia em que uma sala trancada e uma caixa fechada fazem lembrar o pomo vedado, e em que Afonsina representa o papel de Eva e minha irmã e meu cunhado o da serpente tentadora ou do diabo, que é a mesma coisa (MACEDO, 1979, p. 4-5).

Nesta cena, Prudêncio critica a educação dada a Afonsina e um defeito que a jovem tem, geralmente feminino, a “curiosidade”. Prudêncio é o personagem que não é levado a sério pelos demais; em alguns momentos, dá um toque de humor à peça. É também o personagem escolhido para carregar um defeito imperdoável para os demais, a falta de “coragem”, pois não foi lutar pela causa da Independência do Brasil. Ao contrário de Prudêncio, Luciano, o noivo de Afonsina, representa os corajosos que lutaram a favor da pátria. Neste diálogo, após Prudêncio nomear Luciano como “doido de pedras” por estar lutando por uma causa desnecessária, Plácido e Afonsina defendem Luciano e valorizam a sua atitude:

Plácido - Luciano cumpre o seu dever: a causa que adotou é a de sua pátria, e se morrer por ela será um mártir, um herói; nunca, porém, um louco.

Prudêncio - Pode-se bem servir à pátria sem fazer traquinadas.

Afonsina - É verdade; meu tio tem razão: Luciano é um louco, e ele um homem de muito juízo, de uma bravura e de um patriotismo como nunca vi!

Prudêncio - A senhora parece que quer divertir-se comigo?

Afonsina - Eu quero somente recordar agora alguns fatos. A nove de janeiro deste ano, o senado da câmara foi, em nome do povo, representar ao príncipe contra a sua retirada do Brasil; não houve um só patriota que não corresse ao largo do Paço; meu tio, o momento era supremo e quando se ouviu repetir o glorioso - Fico - do Príncipe, o primeiro que o saudou com um viva entusiástico foi Luciano, e entre aqueles que responderam a esse brado patriótico, ouvi dizer que não se achava meu tio.

Prudêncio - Estava retido em casa com um ataque de maleitas (MACEDO, 1979, p. 8-9).

Podemos perceber, neste diálogo, que Afonsina é uma jovem inteligente e curiosa que compreende a situação política do momento e defende seu noivo Luciano por seu amor à Pátria. O jovem Luciano é quem luta pela pátria e que tem um bom relacionamento com figuras importantes ligadas à D. Pedro I, o que causa divergência de opiniões entre os personagens. Na cena II, ao entrar na sala, o jovem justifica sua ausência por “motivos da

mais grave importância”. Prudêncio, tio de Afonsina, critica-o por sua ausência e descreve-o como aquele que está em todos os espaços destinados aos revolucionários: “frequenta a casa do advogado Rocha, já é maçom, e ainda ontem foi duas vezes à casa do ministro José Bonifácio”. Já seu sogro, Plácido, elogia-o por isto, valorizando sua postura: “Muito bem, Luciano! Muito bem! Estas amizades fazem tua glória: vai meu filho, e continua a proceder como até aqui. (Tocam cornetas)” (MACEDO, 1979, p. 13). Durante o desenvolvimento da cena, os ecos das cornetas e o rufar dos tambores dão notícias de algo importante que está para acontecer, e Luciano é quem noticia a chegada de D. Pedro I: “Creio que hoje deve ter lugar algum acontecimento importante; o nosso magnânimo Príncipe está a chegar de S. Paulo” (MACEDO, 1979, p. 13).

Na cena seguinte, Luciano questiona Plácido, querendo saber se em algum momento este “se pronunciou contra o Príncipe e contra a causa do Brasil?” Plácido estranha a pergunta de Luciano e nega qualquer atitude contra a Independência do Brasil, pois se diz apaixonado pela Pátria: “Eu amo o Brasil, como o mais patriota dos seus filhos!”

Ao aproximar-se a chegada de D. Pedro I, Luciano expressa o que para ele significa este momento para o Brasil:

Tocamos a hora suprema, meu pai! O Príncipe chegará de São Paulo talvez hoje mesmo; a última carta vai ser jogada, e o Brasil será contado entre as nações do mundo. Oh! Sinto abrasar-me a chama do patriotismo! O Grito de liberdade e da independência soa já em meus ouvidos e em meu coração! Meu pai, um dia de glória vai brilhar para a minha pátria, e se combate houver, e se nele sucumbir teu filho, não o lamentos, porque morrerei a morte dos bravos, defendendo a mais santa das causas e mais bela das pátrias! (MACEDO, 1979, p. 15).

Tomando como ponto de partida o cenário de um evento histórico, Joaquim Manuel de Macedo apresenta no enredo, como fez em outros de seus romances, o casamento como um importante elemento desta peça. Com o desenrolar da peça, é revelado o segredo existente dentro da caixa e atrás da porta, que deixou Afonsina curiosa na primeira cena desta peça: na caixa existe um vestido, um véu e uma coroa de noiva e dentro do quarto um altar. Seu pai resolveu presentear-lá em seu aniversário com o seu casamento:

Plácido - Afonsina, minha Afonsina: não te lembras que ao receber cheio de júbilo o pedido de tua mão, que nos fez Luciano, eu exigi que o dia do casamento fosse marcado por mim?... Pois esse dia feliz é hoje, hoje, que também é o dia dos teus anos e que será o mais belo da minha vida!
 Afonsina - Meu pai!... minha mãe!...
 Leonídia - Estás contente, Afonsina?... Oh! Mas a tua alegria não excede a que enche o coração de tua mãe!... (MACEDO, 1979, p. 16-17).

Plácido representa o modelo de pai presente naquele período, um homem responsável pela família e que devia amá-la como à sua pátria. Nesse período, os pais tinham autonomia para escolher o noivo das filhas, assim como a data para o casamento. Isso revela a submissão das mulheres numa sociedade em que o casamento era motivo de orgulho para a família. A fala de Prudêncio, tio de Afonsina, representa a visão salvadora que o casamento poderia ter na vida de uma jovem: “Muito bem! Excelentemente; e agora queira Deus que o encanto do casamento, que põe a cabeça à roda a todas as moças, queira pelo contrário dar à minha sobrinha a única coisa que lhe falta, isto é, o juízo no seu lugar” (MACEDO, 1979, p. 17).

Um dos momentos de tensão nesta peça acontece quando o casamento entre Afonsina e Luciano fica ameaçado, pois o pai da moça é acusado de “inimigo do Príncipe e da causa do Brasil”. A notícia chega através de uma carta endereçada a Leonídia, mãe de Afonsina:

Cumpro um dever de amizade e prevenindo-te de que teu marido foi denunciado como inimigo do Príncipe e da causa do Brasil; o governo toma medidas a esse respeito; o denunciante, cujo nome não te posso confiar, é um moço ingrato e perverso, que deve tudo a teu marido, que o acolheu em seu seio e tem sido o seu constante protetor. Vês bem que este aviso, que te dou, pode, se chegar ao conhecimento do governo, comprometer ao intendente. Fala-se na deportação do senhor Plácido; mas há quem trabalhe em seu favor. Adeus Infâmia! (MACEDO, 1979, p. 19).

Na cena seguinte, Plácido conversa com Velasco, um português que foi acolhido em sua casa após sua vinda ao Brasil. Nesta conversa, este jovem diz à Plácido que foi Luciano quem o denunciou, pois se este fosse deportado, Luciano ficaria com a sua riqueza e assim consegue convencer Plácido de que Luciano é um traidor. Como resposta a esta revelação, Plácido dá a mão de sua filha Afonsina a Velasco, e este seria o castigo que ele daria a Luciano. Esta atitude demonstra que o casamento era visto como um negócio, onde o amor pelo noivo é colocado em segundo plano:

[...] o seu castigo há de ser exemplar: juro, que um ingrato não será o esposo de minha filha; o demônio não se há de unir a um anjo de virtudes: oh! O céu me inspira ao mesmo tempo o castigo do crime e o prêmio do mérito. Senhor Velasco, há dois meses pedi-me o senhor a mão de minha filha, e eu lhe recusei, dizendo que Afonsina estava prometida em casamento a Luciano; pois bem, o motivo da recusa desapareceu: minha filha será sua esposa (MACEDO, 1979, p. 22).

Na próxima cena, os jovens Luciano e Afonsina, alheios ao que estava por vir, fazem juras de amor um ao outro. Para Afonsina, o momento é de extrema felicidade: “[...] é impossível mais felicidade do que a nossa”. Para Luciano, o momento é de felicidade dupla, pelo seu casamento e pelo grito de Independência:

E ainda é maior do que pensas; errarei muito se não é verdade que saudaremos hoje a um só tempo o triunfo sincero do amor e o triunfo heróico³⁹ da pátria: Afonsina, os cantos de amor vão misturar-se com os hinos da liberdade...

Afonsina - Como?

Luciano - Creio que um acontecimento grandioso teve lugar. O ministro José Bonifácio acaba de receber despachos e notícias do Príncipe; oh! o meu coração transborda de entusiasmo, e eu espero saudar hoje a pátria da minha Afonsina, como nação livre e independente (MACEDO, 1979, p. 24).

A cena seguinte é de tensão, pois o pai de Afonsina releva que esta não casará mais com Luciano, pois este jovem seria um “infame”. Neste momento, Luciano discute com Plácido e Afonsina tenta defendê-lo: “Meu pai, caluniaram a Luciano”. Plácido chama os demais para a sala a fim de revelar o que estava acontecendo:

Esse mancebo, a quem sempre servi de pai desvelado, atraçou-me, feriu-me com a mais perversa calúnia. Esperando, sem dúvida, ficar de posse dos meus bens e riqueza, denunciou-me ao governo como inimigo do Príncipe e da causa do Brasil, e pediu a minha imediata deportação (MACEDO, 1979, p. 26).

Neste momento, Plácido revela um segredo de família: Luciano é seu sobrinho, fruto de um amor “ilegítimo” de seu pai que no leito de morte pediu que Plácido o educasse, cuidasse de sua herança e o fizesse um homem honrado. Plácido diz que criou Luciano como a um filho, mas que agora se vê como vítima “de sua ingratidão” e que poderia agir com o sobrinho de forma desonesta, guardando para si a herança deixada por seu pai, mas que quer “dar-lhe um último e inútil exemplo de probidade”. Plácido entrega a Luciano os papéis que comprovam os quinhentos mil cruzados de herança deixada por seu pai. Luciano recusa a herança e diz que foi “condenado sem ser ouvido”, mas que descobriria quem o denunciou: “[...] esse miserável que se esconde nas trevas, esse... hei de conhecê-lo e curvá-lo de joelhos a meus pés [...]” (MACEDO, 1979, p. 29).

O desfecho desse impasse acontece na cena seguinte, quando Leonídia revela a Plácido que Luciano havia lutado nos últimos dois dias para salvá-lo da deportação, e conseguiu através do pagamento de uma fiança. Neste momento, Luciano e Plácido se abraçam fazendo as pazes. Leonídia traz para Luciano uma carta, cujo conteúdo revela que o verdadeiro denunciante de Plácido é Velasco, o jovem que foi acolhido pela família de Afonsina como a um filho, e que neste momento também está na sala. Plácido entrega novamente a mão de sua filha a Luciano e os dois casam-se seguidos de um coro:

É tua, meu filho... o altar vos espera... não nos demorem... vamos.

Leonídia - Vai, minha filha, vai e sê feliz! (Abre-se a porta da sala do fundo; os noivos e a companhia vão para o altar: Leonídia só, fica na cena, ajoelha-se e ora).

Coro - Nas asas brancas o anjo da virtude

³⁹ Mantivemos a grafia original do ano de publicação desta peça.

Os puros votos leve deste amor,
E aos pés de Deus depositando-os, volte
E aos noivos traga a bênção do Senhor (MACEDO, 1979, p. 31).

Ao aproximar-se o fim do casamento, “ouve-se música e gritos de alegria” que anunciam a chegada de D. Pedro I. Este momento da peça mostra exaltação através dos gritos dos personagens e que se misturam com o ambiente das ruas:

Luciano - Salve! Salve! o Príncipe imortal, o paladim da liberdade chegou de S. Paulo, onde a 7 deste mês, nas margens do Ipiranga, soltou o grito "Independência ou Morte! "Grito heroico, que será doravante a divisa de todos os Brasileiros... ouvi! ouvi! (Aclamações dentro) Sim! "Independência ou Morte" (MACEDO, 1979, p. 28).

A última cena traz características de uma peça centrada na valorização do Brasil enquanto nação que se pretendia formar com a proclamação da Independência. Observamos elementos que contribuíram para o enriquecimento da cena narrada pelos personagens, como a bandeira nacional:

Cena XIV
Os precedentes e a multidão-homens ornados de flores e folhas; um trás a bandeira nacional. Entusiasmo e alegria. Vivas à independência.
Luciano (Tomando a Bandeira) - Eis o estandarte nacional, viva a nação Brasileira!
Afoncina - Dá-me essa nobre e generosa bandeira - (Toma-a) Meu pai: eis o estandarte da pátria de teus filhos! Abraça-te com ele, e adota por tua pátria a nação brasileira, que vai engrandecer-se aos olhos do mundo!
Plácido - Terra de amor, terra de liberdade, terra de futuro e de glória! Brasil querido! Aceita em mim um filho dedicado!...
(Aclamações, vivas e o Hino da Independência) (MACEDO, 1979, p. 32).

De acordo com Bosisio (2007), o Segundo Reinado, período em que o trabalho de Joaquim Manuel de Macedo está inserido, caracteriza-se pela instabilidade após o golpe da maioria de D. Pedro II. Buscava-se reestabelecer a ordem, e o romantismo contribuiu para a construção de uma identidade nacional, através de textos que valorizassem a liberdade, o sentimento de nação e as tradições. Podemos observar que este texto termina com elementos que fizeram parte do imaginário ligado à formação da nação brasileira, através da exaltação da bandeira, um dos símbolos nacionais. Os pontos de exclamação mostram que o momento é de exaltação, alegria e confraternização.

3.2 Vila Rica

Esta peça é um drama histórico baseado em fatos reais ocorridos na cidade de Vila Rica de Ouro Preto. Conta a história dos amores clandestinos de Emerenciana Joana

Evangelista de Seixas, uma jovem que viveu em Vila Rica durante o Brasil Colonial. A peça é composta de quatro atos e foi escrita por Raimundo Magalhães Junior, em 1945. No texto, são abordados dois momentos da vida de Emerenciana: aos 24 anos, em 1799, apresentados no primeiro e segundo atos, e aos 41 anos, em 1816, no terceiro e quarto atos (MAGALHÃES JUNIOR, 1945).

Raimundo Magalhães Junior era cearense e nasceu na cidade de Ubajara em 1902. Aos 16 anos, após a morte de sua mãe, foi morar com um tio no Rio de Janeiro. Lá começou a trabalhar na imprensa e, como jornalista, atuou em vários jornais e revistas nacionais e internacionais. Ao viajar para os Estados Unidos pela primeira vez, em 1940, trabalhou como tradutor, fazendo legendas para filmes americanos. Em sua segunda viagem aos Estados Unidos, entre 1942 e 1944, colaborou com os jornais *The New York Times*, *Pan-American Magazine*, *American Mercury* e *Theatre Arts*. Ao retornar ao Brasil, trabalhou como censor cinematográfico, técnico de educação, professor de cultura histórica e sociológica, diretor do departamento de história e documentação da Prefeitura do antigo Distrito Federal. Sua trajetória teria contribuído para sua inserção no teatro como dramaturgo (NOBRE, 1996).

Assim como Joaquim Manuel de Macedo, Raimundo Magalhães Junior foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e da Academia Brasileira de Letras. Posteriormente, tornou-se presidente da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT). Traduziu peças estrangeiras e escreveu roteiros para o cinema com algumas adaptações de suas próprias peças. Escreveu mais de trinta textos teatrais entre revistas, comédias e peças dramáticas (NOBRE, 1996). Nesse período, era comum a presença de intelectuais em mais de um espaço de produção literária.

As peças *Vila Rica* e *Amor e Pátria* abordam temas referentes à história do Brasil, porém observamos diferenças entre estes dois espetáculos. Enquanto *Amor e Pátria* foi escrita com um objetivo específico de comemorar o aniversário de Independência do Brasil, não havendo muita distância entre o ano em que a peça foi escrita e o acontecimento que motivou este espetáculo, *Vila Rica* foi escrita muito depois do período que é retratado na peça. Porém, os dois textos apresentam aspectos referentes à proximidade desses dois autores com o trabalho de pesquisa histórica, pois os dois fizeram parte do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

O instituto foi responsável pela “coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudos de natureza histórica” (GUIMARÃES, 1988, p. 8). Tendo uma formação elitista, a produção do Instituto pretendia “dar conta de uma gênese da nação brasileira, inserindo-a, contudo, numa tradição de

civilização e progresso, ideias tão caras ao iluminismo” (GUIMARÃES, 1988, p. 8). Em 1889, com a Proclamação da República, os intelectuais que faziam parte do Instituto tiveram um grande desafio: conseguir sobreviver à junção de membros monarquistas e republicanos. Para tanto, esses intelectuais buscaram negociações entre essas duas correntes políticas. O novo plano de produção histórica traçado pelo IHGB buscou mesclar antigas e novas concepções de história. Diante disto, episódios e figuras importantes para a História do Brasil foram resgatados e ressignificados para servir de exemplo ao presente, ajudando na construção de uma identidade nacional que precisava ser construída nos primeiros anos da República e que teve a escrita de história como suporte: “O conhecimento histórico era exaltado pelos sócios do Instituto como elemento fundamental na constituição da Nação em formação” (HRUBY, 2008, p. 10).

O texto *Vila Rica*, além de refletir a experiência de Raimundo Magalhães Junior no IHGB, insere-se em uma tendência teatral ocorrida após 1930, que procurava valorizar o passado da história do Brasil a fim de manter-se sob à proteção do Serviço Nacional do Teatro⁴⁰ durante o Estado Novo. Buscava-se criar peças que revisassem aspectos da história do Brasil, “de maneira a reconciliar a população com seu passado, refazendo positivamente o imaginário de crença nos governantes brasileiros e nos seus heróis principais” (WERNECK, 2013, p. 427). Estes fatos históricos muitas vezes eram utilizados como pano de fundo para uma peça que se desenvolvia na “sala de visitas”:

Se procedermos a um recorte no gênero histórico entre os anos de 1930 e 1940 poderíamos dizer que se trata de uma tendência forte, sucedânea do drama histórico romântico. Irresistível como espetáculo que supõe cenários e figurinos de época, caracterização caprichada dos atores, enredo moldado ao gosto melodramático, o teatro histórico esteve vivamente interessado em contribuir para a construção imaginária de um passado heroico, que fortalecesse os laços da identidade nacional, destacando-se como uma das formas de adesão mais produtivas das artes às políticas do Estado Novo (WERNECK, 2013, p. 425).

A peça *Vila Rica* tem início na residência da família de Emerenciana. Na primeira cena, a jovem Emerenciana, que neste momento tem 24 anos e sua irmã Ana Ricarda, com 33 anos, estão na sala bordando. Logo em seguida entra Dona Teresa, tia das jovens. As três conversam sobre Janico, menino negro e escravo, que Emerenciana se importa em proteger. Após a saída de Dona Teresa, para verificar como está o pai das jovens que espera o Vigário da cidade para jogar gamão, as duas jovens conversam sobre Janico. Emerenciana é criticada por sua irmã pela atenção que dá a este jovem escravo. Ana Ricarda insinua que Janico pode

⁴⁰ A partir de 1930, com o surgimento do Estado Novo, observa-se uma política de incentivo à cultura que serviria de propaganda para o governo de Getúlio Vargas. Em 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT) (CAFEZEIRO, 1996, p. 428; MENDONÇA, 1990, p. 316-325).

estar servindo de “mensageiro amoroso” para Emerenciana, que nega tudo: “Que tolice! Como podeis pensar tal coisa, mana?” Mas Ana Ricarda continua com suas suspeitas e lembra Emerenciana de acontecimentos que a levam a acreditar que ela está com a razão e que a irmã não está em um bom caminho, por isso não deve “cair em tentação”, como fez no passado:

Ana Ricarda - [...] O que acho que é do meu dever é chamar a vossa atenção para os perigos que correis. Não vos lembrais dos vossos amores com o tenente coronel Teixeira de Queiroga? Do vosso retiro precipitado em Itaverava? Como entreteis agora novos casos de amor? Não vos passa pela cabeça quão louca seria a vossa conduta se tal coisa ousasseis?

Emerenciana - Calai-vos mana, não passa pela minha cabeça coisa alguma. O moleque não é mensageiro meu, nem tampouco tenho nada de particular com o senhor alferes Carlos José de Melo...

Ana Ricarda - Na vossa defesa, vós mesma vos acusais. Eu não aludi a nome algum, e vós mesma espontaneamente o vindes declinar. Dou-vos um aviso, mana. A muito vos arriscais. Será melhor que fiquéis em guarda contra o demônio da tentação... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 14).

Neste momento, Ana Ricarda apresenta elementos que compõem um segredo existente entre as duas e que posteriormente será revelado ao público: Emerenciana teve um filho clandestinamente após um caso amoroso com um tenente quando tinha dezenove anos. Para esconder a gravidez e o filho que nasceu, Emerenciana e sua irmã foram passar um período na cidade de Itaverava. Lá, Emerenciana abandonou seu filho na porta de uma casa e voltou para Vila Rica.

Na cena seguinte, após a chegada do Padre Ferreira, Ana Ricarda sai da sala para avisar ao pai sobre a chegada do vigário. Neste momento, Emerenciana conversa com o padre, que chama a sua atenção pelo fato da jovem não estar frequentando a missa⁴¹:

Padre Ferreira - Estou muito zangado com a senhora dona Emerenciana...

Emerenciana - Comigo, senhor vigário? Vossa mercê está realmente zangado comigo?

Padre Ferreira - Sim, senhora. Estou muito zangado. Tenho corrido a vista pela igreja, tôdas as manhãs, para ver quem veio à missa e quem não veio...Vejo a senhora dona Teresa, a senhora dona Ana, o senhor capitão Valério quando chega das cobranças dos dízimos, a senhora dona Dorotéia quando vem de visita, o moleque Janico, o negro Pedro D'Angola, o negro Manuel Benguela, todos os desta casa e todas as crias da família, só não vejo a senhora dona Emerenciana, que não é por falar mal, precisa muito de missa, como aliás toda gente católica (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 16-17).

Neste diálogo, podemos perceber valores da época referentes à estrutura social com a presença de escravos apresentados no texto como “crias” da casa e que acompanhavam seus

⁴¹ As mulheres da elite colonial, em geral, viviam confinadas em suas residências, só saindo para a missa e sempre acompanhadas por mucamas ou parentes do sexo masculino. A missa era fundamental para apresentar às mulheres os valores cristãos que deveriam ser cultivados (ALGRANTI, 1997).

senhores na missa. As missas, procissões e festas religiosas eram os principais espaços de sociabilidade da população neste período (ALGRANTI, 1997).

Ao falar que Emerenciana necessitava de missa, o Padre Ferreira apresenta suas suspeitas de que a jovem está tendo um caso com o alferes Carlos José de Melo. O vigário descobriu este fato através da confissão de Janico: “Bastou falar-lhe no espeto de três dentes em que êle seria fisdado pelo tinhoso se me pregasse mentira para que o moleque me contasse que não só lhe tem trazido recadinhos, como os tem levado de volta...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 18).

Emerenciana não nega ao padre que está tendo um envolvimento amoroso com Carlos e diz que o ama, mas que este amor está ameaçado devido ao segredo que ela guarda sobre o fato de não ser mais virgem e ter tido um filho sem se casar. Após saber que o vigário já tem conhecimento do que está acontecendo entre ela e Carlos, a jovem passa a utilizar o vigário como confidente e conselheiro. São apresentados novos elementos ao público sobre a vida amorosa da jovem:

Emerenciana - Sinto-me tão confusa, tão envergonhada... Como é que hei de chegar junto dele e dizer-lhe isso? “Senhor alferes Carlos José de Melo, não sou a moça que vossa mercê supõe... Minha inocência foi manchada. Quando saí de Vila Rica para Itaverava, a pretexto de mudar de ares, não estava fraca do peito. Na verdade, ia ter um filho, fruto de uma levianidade que muita lágrima amarga me tem feito carpir. Êsse filho é hoje um rejeitado, uma criança exposta, e o pai...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 22).

O Padre Ferreira aconselha Emerenciana a contar toda a verdade a Carlos: “A honestidade é sempre a melhor forma de proceder... mesmo quando não se tem bom resultado...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 21). Neste momento, Janico anuncia a chegada de Carlos na casa de Emerenciana, o Padre Ferreira sai pela porta lateral para que Emerenciana possa ter uma conversa com Carlos e encoraja a jovem: “Receba-o e diga-lhe tudo de uma vez. Coragem” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 22). Ao entrar na sala, Carlos diz a Emerenciana que está disposto a conversar com o pai da jovem sobre o relacionamento dos dois, e que pretende casar-se com ela, mas Emerenciana o detém: “Não... É cedo ainda... Espera! Quem sabe se não vos engana o coração? Carlos: Tenho segurança mais completa... Sei que vos amo e que a ninguém mais amarei” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 23). O jovem não compreende o motivo de Emerenciana estar tão hesitante, e acha que a jovem está entrando em contradição, pois diz amá-lo, mas, não quer unir-se a ele:

Carlos - E então? Como podeis justificar vossa atitude? Não vos parece contraditória?

Emerenciana - Senhor alferes, o meu coração tem um doloroso segredo... e vós me obrigais a confessá-lo, ainda que eu não o queira...

Carlos - Eu vos exijo uma explicação, porque quanto mais vos ouço, menos vos entendo...

Emerenciana - Envergonha-me ter de confessá-lo. Sirva esta confissão como prova de que realmente vos amo. Podia enganar-vos, mas preferi a sinceridade, embora cada palavra desta confissão seja como uma punhalada desferida em meu próprio peito, Senhor alferes, não sou a moça que julgais.

Carlos - Como?

Emerenciana - Não sou a moça que julgais... a grinalda de noiva, símbolo de inocência, já não pode adornar a minha fronte... Cometi um erro, aos dezenove anos. Fui iludida por um homem, que descobri mais tarde ser casado. Quis matar-me, para ocultar minha desgraça... Mas tive covardia... Fui para Itaverava, com minha irmã Ana Ricarda, a pretexto de mudar de ares e lá... foi que tive um filho (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 25-26).

Após esta revelação, Carlos se mostra surpreso e decepcionado, e Emerenciana justifica sua atitude em abandonar seu filho na porta de um orfanato: “[...] Tive de o fazer, para evitar a degradação da minha família e o escândalo público...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 26). Carlos diz compreender o motivo que levou Emerenciana a abandonar seu filho, mas que por motivo semelhante torna-se impossível a união matrimonial entre os dois:

Carlos - Compadeço-me da vossa infelicidade... Bem razão tiveis vós... O nosso casamento é impossível... Sou um moço de brio... e pertenço a uma família de honradez inatacável. Dadas as condições que me revelastes, realmente seria absurdo o pensamento de uma união matrimonial entre nós... Como poderia na verdade, dar-vos o meu nome, se entre nós permaneceria para sempre essa sombra do passado (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 26-27).

Segundo Emerenciana, o que teria contribuído para a violação das “leis sociais” foi a “loucura da mocidade”. Diante disto, prefere sofrer silenciosamente a ser “apontada à maledicência pública”, e diz achar “justa” a decisão tomada por Carlos em não querer mais casar-se com ela após saber do seu passado. Mas, surpreende-se com a proposta de Carlos, que é de continuarem se encontrando as escondidas:

Emerenciana - Falais em um tom que me desagrada, por desrespeito, que é. Então, era esta a espécie de amor que me dedicáveis? Oh, senhor alferes! Oh!

Carlos - Esse vosso pudor tem muito de afetado. Eu bem vejo! Não sei se é amor, se é paixão que vos tenho. Mas o certo é que, amor ou paixão, tereis de ser minha! Eu vos emprazo a um encontro na noite de primeira novena. Fingireis uma enxaqueca e ficareis em casa...

Emerenciana - Não podeis dispor de mim como pensais, como se eu fosse coisa vossa!

Carlos - Pois sois! (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 28).

A partir desse momento, o tom de amor que estava presente no início da conversa entre Emerenciana e Carlos é trocado por ameaças e ódio entre os dois jovens. Carlos insinua que pode revelar o segredo de Emerenciana para a sociedade se ela não ceder às investidas dele:

Emerenciana - Que dizeis? Insolente! Fora daqui, já! Fora daqui, alferes!

Carlos (rindo) - Convém que não levanteis o tom de voz. Poderão ouvir-nos... e não deve ser isso, precisamente o que desejais... Se tendes um filho e o escondes é porque achais que isso melhor vos convém... Decerto não quereis repelir-me, com tanta violência e audácia, para que toda a Vila Rica de Ouro Preto fique sabendo que...

Emerenciana - Seria muita infâmia, a vossa, se o fizésseis!

Carlos - Sereis minha a qualquer preço. Ainda que esse preço seja o que qualificais de infâmia... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 30-31).

Após ameaças à Emerenciana, Carlos se retira e deixa a jovem em prantos pela situação em que se envolveu. Logo em seguida, o Padre Ferreira retorna à sala, os dois dialogam sobre o que aconteceu e Emerenciana é aconselhada a rezar em busca de um “milagre”. O padre se retira e deixa a jovem ajoelhada no oratório de sua casa rezando para Nossa Senhora. Janico chega e, ao ver Emerenciana ajoelhada no oratório, pede para que “sinhazinha” também reze para ele: “Mecê pede p’ra nós preto virá branco... Branco fôro, sinhazinha [...]” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 34). A jovem atende ao pedido do “moleque” e reza: “Emerenciana (com toda unção) - Minha Nossa Senhora, fazei um grande milagre... Fazei com que...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 35). Entre um ato e outro, o autor descreve como a cortina deverá ser fechada: “Pano rápido”. Isso deixa explícito o clima de tensão que deve envolver a peça.

O ato seguinte começa no mesmo ambiente que o anterior, a sala da casa de Emerenciana. Estão sentados Janico, Emerenciana e Ana Ricarda. Emerenciana pede a Janico que chame o Padre Ferreira e Carlos até a sua casa. Sem entender a situação, Ana Ricarda indaga à irmã sobre sua atitude em relação a Carlos: “[...] Onde já se viu semelhante coisa? As moças a mandar recados aos alferes? E o que tem o Padre Ferreira que ver com esta história?” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 42). Emerenciana confessa a irmã que Carlos foi transferido para a corte e que ela precisa conversar com ele antes que ele vá embora, pois ela se rendeu às investidas dele e que precisa que ele não a deixe desamparada. Ana Ricarda chama a atenção de Emerenciana por ela não ter resistido: “Não devíeis ter cedido... Devíeis ter lutado. Devíeis ter reagido contra a tentação do demônio. Devíeis ter sido forte...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 44).

Com a chegada do padre, Ana Ricarda se retira, Emerenciana e o Padre Ferreira conversam sobre a ida de Carlos para a corte e o padre se surpreende ao saber que Emerenciana se rendeu às investidas de Carlos: “O moleque me disse que ia levar um recado ao alferes... Ligando uma coisa a outra... mas... será possível, minha filha? Então, Deus não vos deu forças para reagir?” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 50). A jovem justifica sua

atitude dizendo que não reagiu às investidas de Carlos com medo de ter seu segredo revelado para toda a sociedade, que sentia-se humilhada e envergonhada, mas não sabia o que fazer, pois o alferes Carlos estava indo embora. Padre Ferreira não entende o motivo de tal inquietação com a ida de Carlos para a corte, pois esta seria a oportunidade para Emerenciana esquecer tudo o que aconteceu, mas a jovem surpreende o Padre Ferreira com uma nova revelação:

Emerenciana - Como posso esquecê-lo, se ele deixará comigo um prolongamento do seu ser, um retrato vivo, alguma coisa que me lembrará eternamente sua figura, o seu nome, o seu odioso cinismo, a brutalidade com que esmagou a minha resistência e com que destruiu o amor que cheguei a lhe dedicar...?

Padre Ferreira - um filho?

Emerenciana - Mais um filho... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 50-51).

Emerenciana diz ao padre que pretende contar tudo a Carlos na esperança que o mesmo não lhe abandone e a salve “da vergonha de ter de deixar outro enjeitado à porta de alguém...”, pois se sua família descobrir o que aconteceu irá humilhá-la. O Padre Ferreira aconselha a jovem a contar tudo para Carlos, na esperança de que ela toque em sua consciência e o mesmo resolva ampará-la. Ao chegar à casa de Emerenciana, Carlos é parabenizado pelo Padre Ferreira que tenta elevar seu ego para que o mesmo aceite casar-se com Emerenciana:

Padre Ferreira - Dou-lhe os meus parabéns, senhor alferes... Com esta promoção, vossa senhoria demonstra ter muito prestígio... É isso o sonho de todos quantos servem por estas bandas... É preciso ter valimento militar, conduta sem jaça, caráter, em suma, para se subir assim no conceito dos superiores... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 53).

Emerenciana também elogia o heroísmo de Carlos: “Não há dúvida que a merecis... tendes dado grandes provas de valor, tendes demonstrado um heroísmo de que poucos soldados de el-rei seriam capazes” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 54). Ao mesmo tempo em que é parabenizado, por Emerenciana e o Padre Ferreira, Carlos é cobrado para que conduza sua vida pessoal com uma postura de soldado condizente com o cargo que ocupa. Padre Ferreira chama sua atenção em relação a sua postura diante de Emerenciana e revela que ela está grávida dele:

Padre Ferreira - Senhor alferes, “Beati mundo corde”. Basta de fingimentos... Um soldado não deve andar com a máscara da hipocrisia afivelada à cara... Um soldado deve proceder com lisura e honestidade...

Emerenciana - O senhor vigário está a par de tudo... Senhor alferes, não tendes necessidade de dissimular diante dêle.

Carlos - Mas esta situação me surpreende... e me embaraça... eu afinal...

Padre Ferreira - o vosso embaraço, senhor alferes, não pode ser maior do que o da senhora dona Emerenciana...
 Carlos - ora, não lhe devo nada... Deixo-a como a encontrei...
 Padre Ferreira - Engano vosso, senhor alferes... Não a deixareis como a encontrastes... na verdade, vós a deixais em situação muito delicada... Vós a deixais na perspectiva de vir a ser mãe... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 55-56).

Mesmo diante da pressão para casar-se com Emerenciana, Carlos se nega, dizendo ter uma carreira pela frente, não querendo arruiná-la unindo-se à Emerenciana. Neste momento, o Padre Ferreira revela que lhe fez elogios tentando tirar um pouco de “consciência”, mas que na verdade é um “canalha”. Após este momento, Carlos vai embora e deixa Emerenciana desesperada chorando no ombro do vigário:

Emerenciana - E eu, que esperei tanto por um milagre... E eu que esperei tanto por um milagre... (Chora, a cabeça no ombro do padre)
 Padre Ferreira - Um milagre? Qual, minha filha! Milagre, como esse só mesmo Moisés... Mas, ainda assim, tenho minhas dúvidas... Moisés tirou água das rochas. Mas do coração dêste homem, tirava lá nada!... (Choro mais forte de Emerenciana, enquanto o padre lhe bate levemente nas costas, encorajando-a. Cai o pano rápido).
 FIM DO SEGUNDO ATO (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 58).

No cenário do terceiro ato estão presentes elementos cênicos que apresentam ao espectador a passagem de dezessete anos. Algumas mudanças no mobiliário, e nos aspectos físicos e psicológicos dos personagens também são inseridos na peça para fortalecer esta ideia:

CENÁRIO - A mesma sala do ato anterior, modificação no mobiliário. São passados quase dezesseis anos. O padre está com a cabeça totalmente encanecida, o andar mais trôpego. Emerenciana tem agora 41 anos de idade. Uma mecha de cabelos brancos marca-lhe a testa. No rosto, fundos sulcos provocados por desgostos íntimos. Quando o pano sobe, Ana Ricarda vem entrando, como que à procura de alguém (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 61).

No início deste ato, Emerenciana aparenta estar mais devotada à Igreja e chama a atenção de Ana Ricarda, porque essa não foi para a missa. E elogia o sermão do Padre Ferreira que, em sua opinião foi um “belo sermão”, pois falava sobre a vinda de Dom João VI para o Brasil, em 1808, e a transformação da colônia em reino. Se, no início do texto, Emerenciana não frequentava a missa, agora mais velha e madura, tornou-se mais devotada à fé católica:

Emerenciana - [...] o Padre Ferreira fêz um belo sermão, saudando o senhor Dom João VI...
 Ana Ricarda - O senhor Dom João VI... O filho da rainha que mandou enforcar e prender a nossa gente...
 Emerenciana - Pois o Padre Ferreira o que disse foi que a providência tinha ajudado os nossos revolucionários... Que eles tiveram um grande e belo sonho, que a mão de Deus está ajudando a realizar... A guerra na Europa, a vinda da corte para o Rio de

Janeiro, a morte da rainha Dona Maria I, tudo isso, para o senhor vigário, é obra da graça divina... O Brasil foi feito reino e um rei foi coroado no Brasil. Disse o Padre Ferreira que, de agora em diante, o Brasil será uma nação, com o seu governo próprio, sem depender da metrópole... Os portugueses que estavam na igreja é claro que ficaram ralados. Mas os nossos, os brasileiros, êsses até bateram palmas... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 62-63).

Podemos perceber que são apresentados no texto aspectos referentes à história do Brasil Colonial, e algumas mudanças ocorridas com a chegada de Dom João ao Brasil. Enquanto Emerenciana e Ana Ricarda conversam, ouve-se um som na rua que avisa a chegada do novo batalhão real: “Ouve-se fora um toque marcial de clarins e rufar de tambores. O ruído vai esmorecendo, aos poucos, na distância [...]” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 65). Ao mesmo tempo, Ana Ricarda procura seus óculos, pois quer ler um bilhete enviado pelo Padre Ferreira, e que acredita ser endereçado a ela. Mas descobre que o bilhete é destinado a Emerenciana. Neste bilhete, o padre manda avisar que quer falar com Emerenciana após a missa.

Com a chegada do Padre Ferreira em sua casa, Emerenciana demonstra preocupação com o assunto que trouxe o padre até ali e se antecipa na conversa, demonstrando sua preocupação em relação a duas pessoas: Anacleto e Carlota. Esses são os nomes dos dois filhos de Emerenciana que ela mantém em segredo. Emerenciana revela ao padre que colocou os dois em seu testamento como pessoas de sua especial estima e afilhados de amigos seus, pois não quer que seu segredo seja revelado, mas quer contemplar os dois com sua herança quando ela falecer.

Através do diálogo entre Emerenciana e Padre Ferreira, o espectador fica sabendo sobre o paradeiro dos dois filhos de Emerenciana, o que era mistério até então. Anacleto se tornou funcionário real e Carlota mora com o Padre Ferreira e é sua afilhada. Segundo o padre, a atitude de Emerenciana em incluir os dois em seu testamento é precipitada, pois seus dois filhos tem como se sustentar.

O Padre Ferreira avisa Emerenciana da chegada de Carlos, que saiu da cidade como alferes e agora retorna como comandante do batalhão real e é capitão. O padre diz que encontrou Carlos e apresentou-lhe Carlota como sua afilhada, mas ele estranhou o nome da jovem relacionando-o ao seu próprio nome: “Carlos, Carlota”. Emerenciana indaga-o sobre a motivação de tal fala e fica inquieta ao saber da possibilidade de Carlos descobrir que Carlota é sua filha:

Emerenciana - Carlos, Carlota? Mas... por que?

Padre Ferreira - Não sei... Talvez dissesse por dizer, talvez por achar o nome parecido com o dela... Disse-me que a minha afilhada era um encanto e que teria

sempre muito prazer em conversar com ela... Tem me visitado todos os dias. Está cativo, inteiramente cativo. Acho que têm suspeitas, mas falta-lhe a certeza... Se me autorizasse a dizer-lhe...

Emerenciana - Não, padre! Nunca! (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 73-74).

Mas o principal motivo da ida do padre à casa de Emerenciana é para pedir-lhe que aconselhe a jovem Carlota, pois acredita que ela está se envolvendo com o Ouvidor Geral da cidade: Antonio de Araújo Gondin. Segundo o Padre Ferreira, este homem, que tem duas vezes a idade de Carlota, faz visitas constantes a jovem e sempre troca olhares com ela. Diante disso, o padre pediu que Carlota fosse até a casa de Emerenciana para ser aconselhada, pois preocupa-se que isto não acabe bem, já que o ouvidor é muito mais experiente que a jovem e está em uma posição social superior a sua.

Após o padre retirar-se, Carlota chega para conversar com Emerenciana. Aparentemente emocionada, Emerenciana pede que Carlota sente-se perto dela, buscando conseguir a confiança da jovem: “Sente-se aqui... Não, perto de mim... Assim... Somos ou não somos duas boas amigas?” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 80). Carlota confirma que sim, Emerenciana então pergunta se ela está apaixonada. Carlota nega, e justifica sua resposta dizendo ser ainda uma criança. Mesmo assim, Emerenciana continua a conversa com Carlota como se a aconselhasse: “Sim, é ainda uma criança... mas já é quase uma moça... O amor às vezes entra sorrateiramente, por portas falsas, no coração da gente... Não quero que fique constrangida... Confidências dessa natureza não se podem forçar” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 82).

Em meio a conversa, Carlota fala sobre o amor que sente por Emerenciana e o desejo que ela fosse sua mãe. Porém, volta atrás e pede desculpas por sua colocação, pois acredita que a mesma ainda é uma “moça” e que sua mãe seria uma “desgraçada”, não cabendo comparação entre as duas. Carlota continua seu desabafo e diz que a mãe que abandona seus filhos é uma “covarde”. Emocionada, Carlota revela a Emerenciana que está realmente apaixonada pelo ouvidor Gondim, mas está aflita, pois “êle tem um alto nascimento” enquanto ela é “filha de ninguém”. Nessa época existia uma lei em que os magistrados só podiam se casar com a autorização de D. João VI: “Sem a licença real, nenhuma união é possível”. Era preciso investigar a família da noiva para evitar exploração: “É preciso que seja família de haveres e não uma malta de exploradores que não tenham outro fito senão viver a custa dos magistrados” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 85). Para Carlota, com esta lei, ela ficaria solteira, pois a identidade dos seus pais nunca foi revelada.

Diante de sua situação, Carlota diz ser capaz de matar-se, pois não aguentaria ficar sem o amor do ouvidor. Emerenciana pede calma à jovem em nome do sofrimento de sua

mãe. Carlota não entende o posicionamento de Emerenciana e, sem saber da verdade, insulta a figura materna:

Carlota - Por tudo que minha mãe sofreu! Minha mãe não sofreu coisa alguma. Ao contrário! Teve seus amores, secretos, ilícitos, e arranjou a mais cômoda de todas as soluções. Desembaraçou-se de mim, cortou todos os laços que a prendiam a mim... mas eu não posso ter a mesma felicidade, a de romper, de uma vez por todas, os laços que me prendem a ela! (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 87).

Envolvida pela emoção do momento e o desejo de defender-se, Emerenciana revela à Carlota que conheceu a sua mãe e sabe o quanto ela sofreu, pois elas tinham sido amigas: “Sofreu muito, foi definhando até que morreu, e no último momento de vida foi o nome da filha que ela pronunciou” e que, por isso, Carlota devia perdoá-la. Carlota diz que, diferentemente da mãe, não negará o seu amor ao ouvidor para a sociedade, e que entregará a ele o direito a sua vida e a sua morte. Emerenciana se desespera com a fala de Carlota e revela que é sua mãe:

Emerenciana - Louca! Não permitirei que faça isso!
 Carlota (rindo) - Com que direito? A senhora não tem o direito de fazer isso!
 (Emerenciana olha-a fixamente, com dureza, enquanto ela ri) Não me olhe assim!
 Não me olhe assim... Oh, será que... então a senhora é ela? A senhora é ela?
 Emerenciana - Sim, sou ela (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 89).

Nesse momento, a jovem sai, e diz que fará o que quiser com a própria vida. Emerenciana deixa-a ir embora, mas pede que use-a como exemplo: “Emerenciana - Está bem. Vá. Cumpra o seu destino. Mas fixe bem o meu exemplo. Lembre-se de como tenho sofrido e imagine quanto não há de sofrer também...Vá (Carlota dirige-se à porta. Pano rápido)” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 90). Encerra-se o terceiro ato.

O quarto e último ato é o desfecho da história. A cena se passa na “sala de despachos do Governador Geral da Capitania das Minas Gerais em Vila Rica Ouro Preto”. No local, encontra-se o Padre Ferreira para falar com o Governador Geral da Capitania Dom Manuel de Portugal e Castro. Enquanto espera, o padre conversa com o jovem Anacleto, filho de Emerenciana, que trabalha para o governo. Segundo Anacleto, o momento para tentar falar com o Governador Geral não é o ideal, pois o mesmo está de partida para a corte do Rio de Janeiro. Logo em seguida, o padre é chamado para entrar na sala de Dom Manoel. O Padre Ferreira está inquieto com o que aconteceu em sua casa: o Ouvidor Gondim levou Carlota de seu lar sem sua autorização:

Padre Ferreira - [...] Venho pedir justiça contra uma autoridade do reino. Venho pedir justiça, contra o ouvidor geral Araujo Gondim!

D. Manuel - Vossa reverendíssima deve estar enganado... Que lhe fêz o senhor ouvidor? De que crime o senhor vigário o acusa?
 Padre Ferreira - De rapto e sedução, senhor Governador Geral. Rapto e sedução. O senhor ouvidor geral, a pretexto de visitar-me, a pretexto de falar latim comigo, teve acesso em meu modesto lar e armou uma trama diabólica, para arrebatá-me minha filha, minha querida Carlota... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 95-96).

Diferentemente do que imaginou o Padre Ferreira, Dom Manoel disse que não podia fazer nada contra o ouvidor, pois a própria Carlota se queixou ao Ouvidor sobre estar sendo abusada no lar do Padre Ferreira, por ter que trabalhar demais nos afazeres domésticos. Então, sendo a jovem menor de idade, o Governador autorizou o Ouvidor Gondim a ficar com a sua tutela.

O vigário se mostra surpreso com a atitude de sua afilhada, pois não acreditava que ela fosse capaz de tal atitude sem a influência do Ouvidor Gondim: “Se ela se queixou, foi porque aquele biltre a instruiu! Carlota seria incapaz de engendrar, por si mesma, uma coisa tão infame. Está bem, senhor Governador Geral... Eu me enganei... Vim com o endereço errado... Hum, eu vim aqui para pedir justiça!” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 99). Após discutir com Dom Manoel, o padre se retira.

Na cena seguinte, encontram-se na mesma sala o Ouvidor Gondim e Dom Manoel. Os dois conversam sobre a visita do vigário. Gondim deixa claro que tem poderes jurídicos sobre Carlota e que não irá ceder às ameaças do Padre Ferreira. Em seguida, entra na sala o Brigadeiro Ferrão, substituto de Dom Manoel. Ferrão se mostra avesso à postura do Ouvidor Gondim em relação à Carlota e ao Padre Ferreira:

Ouvidor Gondim - Pensei que vossa mercê, senhor brigadeiro quisesse a minha assistência legal. Mas vejo que vossa mercê me trata com desprezo e com prevenção... atitude contra a qual lanço o meu veemente protesto!
 Ferrão - E eu estou aqui para dar ouvidos a melindres dessa ordem? Ouça senhor ouvidor... Não quero associar meu nome honrado de militar ao nome jurídico de vossa mercê por muito boas razões. E eu nunca tirei afilhada de padre para viver comigo (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 105).

Em meio ao clima de tensão, Anacleto anuncia a chegada de Emerenciana. Nesse momento, Dom Manoel parte para a corte deixando o brigadeiro João Carlos Ferrão como Governador Geral da capitania e responsável pelo caso de Carlota. Dom Manoel sai por uma porta enquanto Emerenciana entra por outra. Ela veio se queixar do tratamento que o Padre Ferreira recebeu de Dom Manoel e pede que seja feito algo em relação à Carlota. Mas segundo Ferrão, legalmente, como não se sabe quem é a família de Carlota, ele não pode fazer nada neste caso, pois somente se os pais da moça aparecessem e fizessem uma denúncia por escrito é que ele poderia tomar alguma atitude.

O Ouvidor Gondim afirma que isso é impossível, pois, se os pais “quisessem que a sua identidade fosse conhecida, não a teriam enfeitado à porta do Padre Ferreira”. Diante da situação Emerenciana resolve revelar que é mãe de Carlota: “Engana-se, senhor ouvidor! Sou eu a mãe de Carlota! Sou eu a mãe dessa moça que o senhor roubou miseravelmente de um lar honrado! Senhor brigadeiro, eu apresentarei a denúncia por escrito contra o raptor de minha filha!” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 109).

Segundo Ferrão, para que juridicamente Emerenciana pudesse denunciar o ouvidor, seria necessário ela legitimar Carlota como sua filha, mas para tanto, deveria revelar o nome do pai da jovem. Emerenciana diz que o pai de Carlota faleceu e demonstra toda a sua raiva em relação a Carlos: “O pai de Carlota é morto... Além disso, não quero nem sequer aludir-lhe o nome...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 110).

Em seguida, Anacleto entra na sala para anunciar a chegada de Carlos, que está disposto a denunciar o Ouvidor, pois diz ser Carlota uma moça “desvalida” que precisa de ajuda e que toda a cidade já está sabendo do que aconteceu. Ferrão avisa a Carlos que a única pessoa que poderia fazer essa denúncia seria quem a legitimasse, no caso seu pai. Mas a mãe da jovem, que lá estava, disse que o pai de Carlota teria morrido. Emerenciana, que está com o rosto encoberto por uma manta, revela-se e diz não conhecer Carlos: “Não tenho a honra de conhecer o senhor capitão”. Mesmo diante da postura ríspida de Emerenciana, Carlos revela ser o pai de Carlota: “Senhor brigadeiro... eu... eu tenho também uma confissão a fazer... O pai... de Carlota não morreu... O pai de Carlota sou eu!” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 113). Diante desta revelação, Ferrão pede que o ouvidor Gondim vá buscar Carlota para que esta conheça seus pais.

Emerenciana tenta negar a confissão de Carlos e diz que “tudo que êle afirma não passa de uma alucinação”. Ferrão chama a atenção para atitude de Carlos ao abandonar Emerenciana grávida: “[...] senhor capitão, custo a crêr que vossa mercê fosse capaz de uma coisa dessas...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 114). Neste momento, Carlos se mostra arrependido e envergonhado pela atitude que tomou na juventude:

Carlos (De cabeça baixa, sob o peso da culpa) - Não direi que vossa mercê não tenha, em parte, razão de dizer o que diz... senhor brigadeiro... Mas, sabe vossa mercê, muito bem, como a mocidade é irrefletida... Confesso que fui egoísta e que fiz o que não devia... Mas quando cheguei aqui, para comandar um dos batalhões do regimento de vossa mercê, e quando conheci minha filha, tão linda, tão meiga, tão doce, o arrependimento começou a roer-me. Vossa mercê não sabe o que seja ser pai e não ter o direito de proferir estas duas palavras que encerram um mundo: “Minha filha!” Já estava decidido a legitimá-la quando subitamente, este escândalo aconteceu... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 115).

Ferrão aconselha Carlos a reparar seu erro e casar-se com Emerenciana, que ressentida se nega: “Senhor brigadeiro insisto em ser ouvida. Vossa mercê não pode fazer pouco caso dos meus sentimentos... porque eu...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 115). Diante do posicionamento de Emerenciana, Ferrão que está representando o governo e quer resolver a situação, chama a atenção dela e de Carlos para a necessidade de casarem-se:

Agora falo eu e vossa mercê me fará o favor de calar-se. O senhor capitão vai fazer a única coisa acertada e digna! Vai casar-se hoje mesmo com a senhora Dona Emerenciana Joana Evangelista de Seixas. Eu dispenso as licenças e arranjaré com o Padre Ferreira para dispensar os proclamas [...]. Quanto ao senhor capitão, tudo isto que está agora acontecendo, se na verdade acontece, é por culpa exclusiva sua... Se sua filha tivesse um nome, a licença real não seria negada ao ouvidor... Quanto a senhora dona Emerenciana já tem condescendido antes... Pode agora condescender mais uma vez... (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 115-117).

Após ser pressionada pelo Brigadeiro e, com o arrependimento de Carlos, Emerenciana resolve ceder: “Senhor capitão, estais agora afetando nobreza... uma nobreza que contrasta com o vosso proceder anterior... Mas eu também sei ser nobre... Por minha filha, por nossa filha; e só por ela... notai bem... é que poderia vir a aceitar esta união fora de tempo...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 118).

Em seguida, chega o Padre Ferreira. Após pedir desculpas pelo tratamento que este recebeu de Dom Manoel, Ferrão solicita que o padre faça o casamento de Emerenciana e Carlos. O padre se mostra surpreso e feliz com o acontecimento: “Deus seja louvado! Já era tempo! Só queria saber como conseguiu êsse milagre!” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 120). A próxima a entrar na sala é Carlota, que abraça o padre e pede perdão pelo que disse. A jovem é apresentada aos seus pais e se emociona: “Minha mãe! (Atira-se aos braços de Emerenciana. Estreitam-se as duas) Meu pai! (Atira-se nos de Carlos repetindo a mesma cena)”.

Após a resolução deste impasse, Ferrão exige que o Ouvidor Gondim se case com Carlota para reparar o erro de tê-la raptado da casa do Padre Ferreira:

Está solvido o problema, senhor ouvidor geral. A menina Carlota será legitimada pelos noivos, logo depois do casamento. Terá um nome. Não se lhe pode negar o nascimento fidalgo. Pela licença real, respondo eu (Ao ouvidor) E vossa mercê terá de casar-se amanhã, porque eu não permito que pessoa alguma, mesmo que seja um ouvidor geral, tenha o atrevimento de raptar a filha de um oficial do meu regimento! (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 121).

Ao aproximar-se o final da peça, Emerenciana se aproxima de Anacleto, que chegou na sala, e revela que é sua mãe. O clima que envolve a todos no local é de emoção, assim como descreve o Padre Ferreira e Ferrão: “Isto é emoção demais para um homem de minha

idade...” Ferrão: “E da minha... mesmo que eu seja um empedernido e rude brigadeiro” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 124). Esta peça se encerra com a mensagem de que o amor vence tudo, inclusive o “erro cometido” por Emerenciana no passado. Porém, esse erro só foi contornado pela inserção do casamento na trama.

3.3 *O Diabo Enlouqueceu*

A peça *O Diabo Enlouqueceu*, de Paulo de Magalhães, foi escrita em 1945 e caracteriza-se como uma comédia de costumes⁴². Magalhães nasceu no Rio de Janeiro em 1900, trabalhou como jornalista e escreveu em torno de 105 peças de teatro. A maioria de suas histórias utilizava como pano de fundo a vida urbana no Rio de Janeiro. Este autor fez parte do “Movimento Trianon”, que teve início em 1921, quando os dramaturgos Oduvaldo Viana, Viriato Correia e o empresário Nicola Viggiani, responsáveis pela *Companhia Abigail Maia* (estrela da companhia), passaram a administrar o *Teatro Trianon*⁴³. Uma das principais características desse movimento é que a produção e encenação de peças tinham como principal objetivo agradar ao público, para que este lotasse o teatro e gerasse renda. Fizeram parte dessa geração: Viriato Correia, Oduvaldo Vianna, Paulo de Magalhães, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga e Joracy Camargo (CAFEZEIRO, 1996; COSTA, E. 2010; ROCHA, 2007).

A maioria dos textos encenados pelo *GRUTAC*, entre 1942 e 1950, foram escritos por autores dessa geração. As exceções foram *Amor e Pátria* (Joaquim Manuel de Macedo), *O Mártir do Calvário* (Eduardo Garrido) e *Amor e Ciúme* (Segundo Vanderley). De Paulo de Magalhães, o *GRUTAC* encenou os seguintes textos: *A Cigana me Enganou*, *O Interventor*, *As Aventuras de um Rapaz Feio* e *O Diabo Enlouqueceu*. Parece que esse autor caiu no gosto do público cratense.

A peça *O Diabo Enlouqueceu* reflete o momento de confronto de valores existentes no Brasil na década de 1940. Segundo Braga (2013), nas primeiras décadas do século XX, é

⁴² A comédia de costumes é um gênero dramático que apresenta o “comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter” em que este homem vive, utilizando procedimentos cômicos (PAVIS, 2015, p. 52-60).

⁴³ O teatro Trianon foi inaugurado em 1915, no Rio de Janeiro. Situava-se na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), era frequentado pela “classe média” carioca e alugado pelas melhores companhias teatrais da época.

possível observar no Brasil o confronto entre os valores ligados à tradição agrária e o desejo de se modernizar⁴⁴:

A par da certeza da necessidade de valorização da nação como um todo, a questão nacionalista traz em seu bojo, todavia, uma ambiguidade que vai se refletir no “espelho” dramático: a polarização, aparentemente incontornável, entre a visão estabelecida que se tinha do Brasil como um país inarredavelmente associado à tradição agrária, e o anseio por um país moderno, cujo processo de industrialização se avolumava, impondo novos padrões de comportamento e relacionamento (BRAGA, 2013, p. 412).

A peça fala da jovem Lavínia, que é obrigada a se casar com um desconhecido para ter direito a uma herança deixada pelo seu tio Eduardo. Toda a peça se passa em um mesmo cenário, embora os personagens em alguns momentos dialoguem com outros espaços através da entrada e saída de cena e da sonoplastia que apresenta sons externos.

A primeira cena da peça é em uma “Sala de estar de casa elegante. 17 horas”. Estão sentados no sofá: Lucas e Marócas, marido e mulher. Marócas está lendo um livro com o título *O Diabo Enlouqueceu* e refletindo sobre o seu conteúdo. Em voz alta, ela dá a sua conclusão sobre a história: “O diabo enlouqueceu... Grande título e grande verdade...”. Lucas e Marócas, então, começam a dialogar sobre o título do livro e a sociedade moderna que deixou o mundo “fora de eixos”:

Marócas - [...] Quando o autor deste livro intitulou-o “O diabo enlouqueceu”, quis aludir ao próprio mundo que está sofrendo todas as provações e tragédias, porque há um diabo maluco, furiosamente insano, à solta, desenfreado, manobrando tudo, desvairadamente... Porque, “seu” Lucas, a maldade, como a bondade, é preciso ter uma lógica, um sentido, uma diretriz. Antes Deus dirigia a bondade e o diabo a maldade do mundo...

Lucas - maldade dirigida... é bôa! A expressão é atualíssima... Economia dirigida, bondade dirigida, amor dirigido...

Marócas - A sua chalaça, sem querer, vem ao encontro da teoria do livro. Quando o autor diz que “o diabo enlouqueceu”, quer provar que está tudo fora de eixos... (MAGALHÃES, 1945, p. 6).

Em seguida, Lucas chama a atenção de Marócas em relação à data em que estão: 22 de setembro de 1943, data do aniversário de sua filha Lavínia, que está completando vinte e sete anos. A data não é importante apenas por ser o aniversário de Lavínia, mas por ser a data definida por seu tio Eduardo para que ela receba uma herança deixada por ele. Porém, para que Lavínia receba esta herança, além de ter completado os vinte e sete anos, também é

⁴⁴ Entre fins do século XIX até meados do século XX, o Brasil passou por significativas mudanças, influenciadas por um “novo dinamismo no contexto da economia internacional” que teve suas raízes na Primeira e Segunda Revolução Industrial. Essas revoluções ocorreram entre os séculos XVIII e XIX. Um de seus desdobramentos foi a inserção de descobertas técnico-científicas na sociedade através do processo industrial, como a iluminação elétrica, automóveis, rádio, fotografia, cinema, eletrodomésticos e etc. Essas transformações passaram a fazer parte da forma de ver e perceber o mundo, influenciando, inclusive, os hábitos cotidianos dos brasileiros (SEVCENKO, 1998).

preciso que ela esteja casada, esta foi uma das condições apresentadas por seu tio em seu testamento. É justamente essa condição que está deixando os pais de Lavínia inquietos, pois eles sabem que a filha não pretende se casar.

Marócas chama a atenção de Lucas para o fato de que ele deveria tê-la lembrado desta data antes. Lucas afirma que se lembrara da data, mas não teve coragem de falar com Lavínia sobre o assunto, pois conhece o temperamento de sua filha e o seu posicionamento em relação ao casamento:

Lucas - [...] Mas hoje temos de enfrentá-la, custe o que custar...

Marócas - Custe o que custar... mas vai custar muito, "seu" Lucas... Lavínia sempre viveu sob a influência do diabo, dêsse diabo que enlouqueceu...

Lucas - Uns dizem-na excêntrica; outros, tirânica; outros mal educada... O meu diagnóstico é mais simples: nossa filha é maluquinha, dona Marócas (MAGALHÃES, 1945, p. 8).

Mesmo preocupados com a reação de Lavínia, seus pais resolvem contar o que está acontecendo. Podemos observar que Lavínia é uma mulher muito diferente das apresentadas anteriormente nas peças *Amor e Pátria* e *Vila Rica*. Até o início do século XX, a imagem de mulher ideal era a de mãe, esposa e dona de casa, que se dedicava integralmente às tarefas do lar. Os papéis eram bem definidos: os homens eram os "provedores" e as mulheres responsáveis pela "honra familiar".

O desenvolvimento industrial e urbano, uma melhor escolaridade, uma maior participação no espaço público, o avanço do feminismo e as reivindicações por oportunidades de trabalho contribuíram para que ocorressem transformações no comportamento das mulheres. No Brasil, o Rio de Janeiro era o "eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo" e passava "a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida" para outros lugares do Brasil (SEVCENKO, 1998, p. 522). Lavínia representa essa mulher que está inserida nessa sociedade em transformação:

Lavínia - (Mulher elegante, agitada, entrando da rua): Boa tarde. Estou irritadíssima, enervadíssima, revoltadíssima!

Marócas (beijando-a) - Boa tarde, minha filha. E por que estás irritadíssima, enervadíssima, revoltadíssima?

Lavínia (eloquente) - Porque o mundo de hoje transformou-se numa fila! Ou melhor, o mundo, hoje, é uma série de filas! Há filas de tudo e para tudo! Desde a fila heróica dos soldados que caminham para a glória, para a vitória ou para a morte, até a fila burguesa e incômoda dos que caminham para um ônibus sacolejante e infame, passando por outras filas piores como as do açúcar, da manteiga, do querosene, dos elevadores, do diabo! (MAGALHÃES, 1945, p. 9).

A fala de Lavínia descreve o período conturbado pelo qual a sociedade brasileira passou durante a Segunda Guerra Mundial (1938-1945). A dependência externa de outros países para o suprimento de itens de necessidade básica fez com que houvesse no Brasil um racionamento. Este racionamento também contribuiu para uma especulação e conseqüentemente aumento nos preços. As filas para se conseguir comprar alimentos, por exemplo, eram comuns nesse período. O transporte público também piorou, pois os empresários não reinvestiam seus lucros devido à crise (BARONE, 2013; CYTRYNOWICZ, 2000).

Após o diálogo sobre o que está acontecendo na rua, Lavínia resolve descansar em seu quarto, mas é chamada pelos pais para uma conversa. Os dois decidem que chegou a hora de revelar a Lavínia que existe um testamento feito pelo seu tio Eduardo, morto há sete anos: ela é colocada como herdeira de cinco milhões de cruzeiros. Lavínia se mostra surpresa e feliz com a revelação. Por estar inserida em uma sociedade consumista, a jovem já sonha em comprar um automóvel com o dinheiro da herança de seu tio:

Lavínia (abraçando Marócas) - Mas não é uma maravilha? Cinco milhões! Eu, herdeira de cinco milhões de cruzeiros! Parece um sonho! Vou comprar três automóveis a gasogênio⁴⁵, do melhor e nunca mais entrarei numa fila nem que seja para comprar a própria felicidade em pessoa!... (abraça Lucas) Não parece um sonho, papai? (MAGALHÃES, 1945, p. 15).

Mas ao saber da condição para o recebimento da herança, Lavínia se mostra revoltada contra seu tio e começa a insultá-lo, já que se casar não estava em seus planos. Ela se considera uma mulher independente e livre. Para ela, casar-se significa passar por um “vexame” que não condiz com a sua personalidade:

Marócas - O diabo é que não há sonhos sem pesadelos, Lavínia...
 Lavínia - Êle que sabia muito bem da minha ogerisa ao casamento, êle que tanto discutiu comigo para vencer as minhas convicções a respeito dos homens, êle que sabia perfeitamente da devoção que eu tenho pela minha liberdade individual, fazer, ou melhor, tentar fazer comigo uma “falseta” dessas! Despudorado! Canalha! Como não conseguiu vencer-me em vida, pensou que, depois de morto, compraria a minha adesão com o peso nojento do seu dinheiro, quebraria minha vontade e o meu ideal celibatário com o aceno de uma fortuna tentadora. Harpagão! Usurário! Agiota que pretendeu negociar com o meu coração, com os meus sentimentos, pondo a juros a minha própria dignidade pessoal, condicionando a minha rendição a um preço mercantil! Cretino! [...] Eu, a propaganda da superioridade feminina, eu, cuja vida tem sido um apostolado dignificante pela liberdade e autonomia das mulheres, eu que, quanto mais conheço os homens... mais aprecio os animais, sujeita, de repente, a um vexame desses! (MAGALHÃES, 1945, p. 16).

⁴⁵ Durante a Segunda Guerra Mundial, devido às restrições nas importações, os brasileiros tiveram problema para conseguir gasolina, pois a prioridade para seu uso era militar. Diante disso, o governo regulamentou o uso do gasogênio automotivo. Esse recurso, além de agredir o meio ambiente tinha um alto custo, mas driblava o racionamento de gasolina no país (BARONE, 2013; CYTRYNOWICZ, 2000).

A jovem se nega a casar, mesmo que perca toda a herança que seu tio Eduardo deixou. Mas, uma revelação feita por Marócas faz Lavínia mudar de ideia: “[...] Estamos completamente falidos. Teu pai, com a ingenuidade - para não dizer outra coisa mais contundente... - que todos conhecem, fêz negócios tão notáveis que consegui este resultado [...] Estamos sem nada. Até esta casa está hipotecada...” (MAGALHÃES, 1945, p. 18).

Lavínia se mostra surpresa com a revelação de sua mãe e se dispõe a casar, porém com a condição de que seu marido “pró fórmula” será apenas para que consiga ter acesso a herança que seu tio deixou sem que precise envolver-se amorosamente: “Há homens capazes de tudo, há homens para tudo e para todas as circunstâncias. Arranjarei tal homem, fiquem certos...” (MAGALHÃES, 1945, p. 20). Para sua mãe, essa atitude representa o amor filial de Lavínia, pois ela aceitou passar por cima de suas convicções para ajudar seus pais: “Lavínia: não quero entrar em detalhe. Quero apenas dizer-te que estás agindo sensatamente. E quero agradecer-te, principalmente, pela grande prova de amor filial que nos estás dando...” (MAGALHÃES, 1945, p. 20).

Na próxima cena bate à porta o jovem Roberto: “rapaz elegante e simpático” que veio a mando de um dos amigos do senhor Lucas chamado Cavalhais. Em suas mãos traz uma carta do mesmo. Nesta carta, Cavalhais pede ao senhor Lucas que recomende Roberto a um amigo banqueiro chamado Cerqueira para que façam negócio, pois neste momento Roberto encontra-se em apuros financeiros. Após conversar com Roberto, Lucas sai para redigir a carta e o jovem fica na companhia de Marócas que sai logo em seguida. Enquanto espera, Roberto fica de cócoras e examina um jarro que está na estante. Neste momento, Lavínia entra na sala e não entende o que está acontecendo, mesmo assim tem início um diálogo entre os dois, que não conseguem se entender. Durante a conversa, Lavínia passa a achar que Roberto poderia ser um bom marido para que possa garantir a herança de seu tio. Após descobrir que Roberto é solteiro, a jovem propõe um casamento e deixa o jovem aparentemente atônito:

Lavínia - Não se assuste nem se retire. Procure entender apenas o seguinte: se não casar até o dia 7 de outubro próximo perderei cinco milhões de cruzeiros.

Roberto - Cinco milhões de cruzeiros? Perfeitamente. E depois?

Lavínia - Acontece que hoje é 22 de setembro, e que eu disponho apenas de 15 dias para arranjar um noivo, tratar dos papéis e realizar o casamento. Percebe?

Roberto - Muito bem. E depois?

Lavínia - Depois? O senhor está brincando ou é cretino?

Roberto - Acalme-se, senhorita. Nem estou brincando nem sou cretino. Ouço-a com a mais religiosa das atenções. E, se puder fazer alguma coisa para ajudá-la pode contar comigo. Estou às suas ordens.

Lavínia - Não diga! Está mesmo? Pois então... case-se comigo! (MAGALHÃES, 1945, p. 27).

Ao final da cena, Lavínia chama os seus pais para dar a notícia: “Papai, mamãe. Acabo de fechar o negócio. Apresento-lhes aqui o meu noivo” (MAGALHÃES, 1945, p. 29). Assim, encerra-se o primeiro ato desta peça. Percebe-se que Lavínia vê seu casamento como um negócio com dia marcado para começar e terminar, tendo como único objetivo receber a herança deixada por seu tio.

A forma como o casamento é apresentado nesta peça se diferencia das outras duas já apresentadas, visto que nelas o casamento é visto como um desejo das mulheres e de suas famílias dentro de um ideal romântico, mas, ao mesmo tempo, apresenta-se também como um negócio feito pelos pais, já que são eles quem escolham com quem suas filhas deveriam se casar. Em *Amor e Pátria*, o noivo de Afonsina é escolhido pelo seu pai. Em *Vila Rica*, mesmo sendo um costume da época os pais também escolherem os noivos de suas filhas, o casamento é apresentado na história como uma reparação aos erros cometidos pelos personagens. Em *O Diabo Enlouqueceu*, o casamento entra como um meio para se conseguir dinheiro.

O segundo ato começa com os preparativos para o casamento de Lavínia. A jovem, vestida de noiva, recebe a visita de três jovens amigos, Zezinho, “tipo de granfino e afetadíssimo, Nini, “moça chic” e Lálá, “moça bonita”. Os três querem ver a noiva; as jovens Nini e Lalá querem fazer um pedido a Lavínia:

Nini - Lavínia, eu fiz questão de falar-te antes da cerimônia para pedir-te um favor...
 Lálá - Lavínia, eu só vim aqui para isto e quero a mesma coisa que a Nini.
 [...]
 Lavínia - Mas afinal, que favor tão grande é esse?
 Nini - Eu quero que, terminada a cerimônia, atires o teu ramo de noiva para mim.
 Lálá - Eu quero a mesma coisa e não vai dizer que não... (MAGALHÃES, 1945, p. 31).

Lavínia consegue vencer esse impasse ao prometer que jogará o ramo na direção das duas jovens, “e a que for mais ágil que o pegue...”. Percebemos que a busca pelo par amoroso para se casar ainda está presente neste texto. Lavínia, a princípio, representa as mulheres que estão mais voltadas para outros objetivos sem se preocupar com o casamento em si.

Outro elemento que esse espetáculo traz é a presença de um homossexual. Este jovem chama-se Zezinho e vem com Nini e Lálá até a casa de Lavínia, também para saber se pode concorrer ao buque da noiva: “Para homens não 'regula' apanhar o ramo da noiva, 'regula'? [...] Se 'regulasse' eu bem que corria a minha 'chance'...” (MAGALHÃES, 1945, p. 31). Lucas, pai de Lavínia, observa a conversa e fica surpreso com a colocação de Zezinho: “Lucas (rindo) - Não. Eu acabo acreditando que o diabo enlouqueceu mesmo... Está tudo errado!”

(MAGALHÃES, 1945, p. 31). Percebemos que Zezinho é apresentado de forma ridícula e caricata, pois o autor o caracteriza como “afetadíssimo”.

Seguem os preparativos para o casamento. No momento em que estão todos prontos para começar a cerimônia do casamento, chega Carlos, amigo de Lavínia, que se diz apaixonado por ela, e revela que a jovem está cometendo um erro ao se casar com Roberto. Este já tinha uma mulher em sua vida, Irene, que está à porta e espera falar com ela. Lavínia se mostra surpresa, pois sempre achou que Roberto fosse solteiro, e decide autorizar a entrada de Irene para que conversem. Ao entrar na sala, Irene diz-lhe que Roberto a advertiu sobre o fato de que o casamento com Lavínia seria apenas um negócio, mas ela notou um interesse de Roberto por Lavínia. Diante disso, ela teria ficado aflita e procurou Carlos para ajudá-la:

Irene (sincera) - Confesso que temo tudo e que estou ansiosa e aflita. Roberto é o meu amor e a minha vida... Quis vir até aqui para vê-lo mais uma vez antes de casar-se e, principalmente, para conhecer a minha rival...

Lavínia (abespinhada) - Eu não sou sua rival, nunca fui, nunca o serei!

Irene - Roberto falou-me tanto em si e apesar de toda a sua dissimulação eu descobri sempre que havia, acobertada pela displicência com que se iludia do “negócio”... um exaltado interesse pela sua pessoa...

Lavínia (inadvertida) - Notou-lhe mesmo tal atitude?... Bem... Não me interessa...
[...] (MAGALHÃES, 1945, p. 40-41).

Irene pede para ver Roberto antes que se case com Lavínia: “Gostaria de ver a reação de Roberto... aqui diante de nós duas...”. Lavínia então pede que seu pai o chame no salão ao lado. Ao chegar no local, Roberto se mostra surpreso com a presença de Irene, que está receosa, pois tem medo de perder Roberto para Lavínia:

Irene (abraçada a Roberto) - Roberto... Eu sei que tudo isso é méra formalidade... mas estou num estado d’alma indescritível...

Roberto - Irene, você começa a ficar impertinente... A sua vinda a esta casa neste momento, já foi um contra-senso e um disparate... (MAGALHÃES, 1945, p. 44-45).

Mesmo diante das investidas de Irene, Lavínia se casa com Roberto, pois a jovem quer a qualquer preço garantir o recebimento da herança de seu tio. Assim tem fim o segundo ato da peça.

O terceiro e último ato acontece no mesmo cenário, três meses depois, data em que o contrato entre Lavínia e Roberto é concluído. Lucas e Marócas conversam sobre o casamento de Lavínia e Roberto, e o fato da jovem não ter se apaixonado por seu esposo e permanecer distante: “Lucas: Confesso que me equivoquei. Sempre pensei que Lavínia acabaria se interessando pelo Roberto. É um rapagão simpático, atraente...” (MAGALHÃES, 1945, p. 49). Logo em seguida entra Roberto e os três dialogam sobre a situação:

Roberto: Lavínia, desde o dia do nosso casamento, tem-se mantido sempre a mesma impassível atitude de completa indiferença a meu respeito. Vive trancada no seu quarto, quando me vê mal me cumprimenta e foge sempre, sistematicamente, a qualquer entendimento comigo. Usei de todos os processos, de todos os recursos, mas tudo foi em vão. Hoje, sinceramente, sinto-me também desiludido e cansado e é quase alegre que vejo chegar ao fim o prazo do nosso extravagante Contrato (MAGALHÃES, 1945, p. 51).

Lavínia entra na sala e, rispídamente, fala sobre o fim do prazo de seu casamento com Roberto, deixando claro que fora apenas um “contrato” temporário e que agora está na hora de encerrar essa união a fim de que cada um deles siga seu caminho. Lavínia teme que Roberto não cumpra com a sua palavra:

Lavínia (depois de pausa) - Roberto: espero que saiba cumprir a sua palavra e honrar a sua assinatura...
 Roberto (depois de raciocinar) - E se eu me negar?
 Lavínia - Há um contrato escrito.
 Roberto - Contrato inconsequente e sem senso-comum!
 Lavínia - Eu já esperava tal gésto de você... Muito bem! Se você negar-se a cumprir o Contrato que assinamos nem por isso me obriga a continuar casada contra a minha vontade. Se não concordar com o desquite amigável terá de concordar com uma separação mais vexatória ainda! Não haverá juiz que não dê ganho de causa contra um marido como você, que não teve pejo em firmar um papel como você firmou! (MAGALHÃES, 1945, p. 54).

Roberto declara não querer assinar a separação com Lavínia, pois está apaixonado por ela desde a primeira vez em que a viu no Jockey-Clube da cidade. Mesmo diante de tal revelação, Lavínia continua convicta de sua decisão e apresenta o documento do desquite já assinado por ela. Vendo que Lavínia está decidida, Roberto assina o desquite, mas chama a atenção de Lavínia, pois para completar o contrato falta algo: o cheque com sua parte da herança que Lavínia recebeu. Ao receber o cheque das mãos de Lavínia, Roberto o rasga como prova de seu amor. A jovem mostra-se desorientada: “Roberto, eu não compreendo o seu gesto”. Ela então o indaga sobre seu amor por Irene. Roberto diz que Irene foi apenas uma aventura e que não sente mais nada pela jovem. Ele decide se retirar da sala, quando é surpreendido por Irene que chega ao local para levá-lo para casa, mas o jovem se nega a ir embora, pois diz que ama Lavínia:

Roberto - Sou, simplesmente um homem apaixonado. (A Lavínia, carinhoso)
 Lavínia, tenha pena de mim! Não posso viver sem você... Permita, ao menos, que eu fique aqui... de qualquer maneira... Lavínia...
 Lavínia (Firme) - O nosso contrato está terminado, Roberto. Retire-se, por favor...
 Roberto - Muito bem. Retiro-me... para sempre! (Sae num ímpeto, para dentro de casa).
 Irene (Agressiva à Lavínia) - Ladra! Você roubou, estupidamente, a única coisa que eu amei na vida!
 (Ouve-se um tiro de revólver fora) (MAGALHÃES, 1945, p. 59).

Roberto retorna à sala carregado por Lucas, Irene [que saiu após escutar o tiro] e Marócas. Após Lucas anunciar a morte do rapaz, Lavínia “num impulso irresistível, ajoelha-se, frenética, aos pés do divan, agarra-se a Roberto, alucinada, sincera, empolgada pela dor: Roberto! Roberto! Eu te amo! Eu te amo! Sempre te amei! Sempre te amei!” (MAGALHÃES, 1945, p. 60). Nesse momento, surpreendentemente, Roberto ergue-se e risonho diz: “Não diga! Ama mesmo?”. Lavínia se mostra surpresa e tenta se esquivar: “Largue-me, farsante!” Roberto revela a Lavínia que foi tudo uma armação do seu pai, e que Irene é sua irmã e não sua amante:

Roberto (Rindo) - Não adianta... Você confessou que ama... que sempre me amou! Que bom!
 Irene (Rindo muito) - Graças a Deus! Que trabalho desgraçado... Custou, hein?
 Lavínia - O que diz a senhora? Quer ridicularizar-me também?
 Roberto - Nada disso. Lavínia: tenho o prazer a apresentar aqui, minha irmã. Irmã, entende bem? Irene Aguiar.
 Marócas (Surpresa) - Irmã? Meu Deus, eu também fui “tapeada”...
 Lucas - E o autor de toda “tapeação” fui eu!
 Lavínia - O senhor?
 Roberto - Em pessoa! O senhor Lucas foi o autor de todo o plano... (MAGALHÃES, 1945, p. 60).

Neste momento, Carlos, que é apaixonado por Lavínia, entra na sala para lembrar à todos sobre o fim do prazo do contrato de casamento entre Lavínia e Roberto, e mostra-se feliz ao ver Irene: “Pelo que vejo está tudo de acordo com as cláusulas do Contrato... D. Irene está aqui para buscar o extraviado, não?” (MAGALHÃES, 1945, p. 61). Mas surpreende-se com a revelação de que Irene é irmã de Roberto e tudo não passou de uma armação: “Irene (rindo muito) - Estou Dr. Carlos, estou... Mas com um pequeno detalhe que lhe será informação preciosa: eu sou irmã - entendeu bem? Irmã de Roberto...” (MAGALHÃES, 1945, p. 61). A peça termina com todos rindo da situação, exceto Carlos que sai revoltado:

Lucas (Que ri estrepitosamente) - Esta é bôa, não é Dr. Carlos? É muito boa não? (Ri mais).
 Carlos (Solene) - Percebo tudo! Farsantes! (Sai empertigado e imponente).
 Lucas (à porta) - Já vai? (Ri) Já vai tarde...
 Fim do ato e da peça (MAGALHÃES, 1945, p. 61).

O fim do espetáculo *O Diabo Enlouqueceu* traz algo em comum com *Vila Rica* e *Amor e Pátria*: a lição de que o amor vence tudo. Pois, mesmo Lavínia sendo apresentada como uma mulher diferente de Afonsina e Emerenciana, já que não pretendia casar-se, ao final do texto rende-se ao amor.

4 A ESCOLHA DOS TEXTOS E OS VALORES SOCIAIS

A análise dos textos apresentados pelo *GRUTAC* se constitui como uma importante metodologia de pesquisa. Ela nos possibilita compreender quais dos valores presentes entre os membros do *GRUTAC* motivaram a escolha de cada peça, em meio a outras tantas das quais tinham acesso. Mesmo sendo produzidas em outros locais e em outra época, receberam um novo significado ao serem encenadas na cidade do Crato. O *GRUTAC* se apropriou desses textos para passar aos seus espectadores valores que achavam relevantes:

A literatura dramática como documento para a construção histórica nos proporciona um estudo aprofundado sobre os imaginários sociais, através de uma releitura tanto do próprio texto e do meio social que aquele texto era encenado, quanto das formas de apropriação dessas encenações (AGUIAR, 2012, p. 11).

A peça *Amor e Pátria*, escrita em 1859 por Joaquim Manuel de Macedo durante o Segundo Reinado, momento em que se buscava a afirmação de um sentimento nacional, foi escolhida pelo *GRUTAC* para ser encenada em sua estreia por ser uma peça curta, composta por um único ato, bem como pelo seu “valor histórico”. Também foram levados em conta, para tal escolha, o impacto visual causado pelo figurino dos atores, as coreografias, a explosão de sentimentos apresentada no enredo e o momento histórico retratado neste espetáculo.

O desejo de causar um impacto positivo em seus espectadores fez com que o *GRUTAC* inserisse outras peças históricas em seu repertório, principalmente em datas marcantes para o grupo, como aconteceu na comemoração dos seus cinco anos de fundação em 1947, com a escolha do texto *Vila Rica*, de Raimundo Magalhães Junior. Este texto foi escrito em 1945, já durante a República Brasileira, mas fala sobre o Brasil Colonial. Outro momento em que o grupo escolheu textos históricos para representar foi o *Mártir do Calvário* ou *Paixão de Cristo*. Este espetáculo foi apresentado entre 1948 e 1955, sempre na Semana Santa, demonstrando uma sintonia entre este grupo e os valores cristãos.

A maioria dos textos apresentados eram comédias de costumes, o que para nós representa a forma que o grupo encontrou para apresentar textos mais modernos sem causar constrangimento em seus espectadores, por seu conteúdo ser apresentado de maneira mais leve, como aconteceu com *O Diabo Enlouqueceu*. Assim como *Vila Rica*, essa peça também foi escrita em 1945, mas se caracteriza como uma comédia de costumes que busca retratar aspectos da vida urbana brasileira e as transformações sociais deste período.

Verificamos que o conteúdo do texto era o fator determinante para a sua escolha, pois devia estar de acordo com o público que ia assistir aos espetáculos. Diante disso, propomo-

nos, neste capítulo, fazer uma análise temática dos conteúdos das peças *Amor e Pátria*, *Vila Rica* e *O Diabo Enlouqueceu*, tentando relacioná-las aos valores presentes na sociedade cratense através da análise temática de textos de jornais publicados entre 1942 e 1950.

A análise de conteúdo leva em consideração “a frequência dos temas extraídos dos discursos considerados como dados segmentários e comparáveis” (BARDIN, 1977, p. 175). Acreditamos que, ao analisar o conteúdo desses textos, poderemos identificar os valores presentes dentro do grupo, já que a escolha de cada texto estaria relacionada primeiramente ao seu conteúdo. Essa análise será feita através da frequência ou não de temas presentes nos textos, que representam valores sociais aceitos ou rejeitados dentro da sociedade cratense do período estudado.

Das três peças que aqui analisamos, tivemos acesso aos programas produzidos por Amarílio Carvalho dos espetáculos *Vila Rica* e *O Diabo Enlouqueceu*. Na peça *Vila Rica*, o grupo chama a sociedade para assistir ao espetáculo no *Cine Teatro Moderno*, caracterizando-a como “Alta comédia premiada pelo ‘Serviço Nacional de Teatro’ e traduzida para vários idiomas”⁴⁶. A valorização dessa peça continua através da descrição dos trajes a serem utilizados e do período em que a peça se passa: “Vila Rica será mais um belo espetáculo que os ‘Amadores’ proporcionarão ao público cratense; não só pela sua magnífica interpretação como pelo luxuoso guarda-roupa a estilo (época da Inconfidência). Luxo! Arte! Beleza!” (PROGRAMA DA PEÇA *VILA RICA*, 1947). Chama-nos a atenção o adjetivo de “alta comédia”, utilizado de forma equivocada para caracterizar esse espetáculo, já que “alta comédia” seria uma comédia com elementos mais sutis na linguagem, alusões e jogos de palavras, com situações mais “espirituais” relacionadas a elementos psicológicos (PAVIS, 2015, p. 54). E não são estas características que observamos nesse texto.

Através do programa deste espetáculo feito por Amarílio Carvalho, temos os nomes dos atores que interpretaram cada um dos personagens: Emerenciana (Noca Barros), Padre Ferreira (Salviano Saraiva), Alferes Carlos de Melo (José Correia Filho), Dona Teresa (Alaíde Vilar), Carlota (Luzanira Alencar), Ana Ricarda (Mundinha Macedo), Janico (Helder França), Brigadeiro Ferrão (Bolívar Macêdo), D. Manoel de Portugal e Castro (Amarílio Carvalho), Anacleto (Zelito Viana) e Ouvidor Antonio de Araujo Gondim (Joaquim Felipe) (PROGRAMA DA PEÇA *VILA RICA*, 1947).

⁴⁶ Raimundo Magalhães Junior teve algumas de suas peças traduzidas para outros idiomas: “*Vila Rica*” foi traduzida para o francês, “*Um Judeu*” foi traduzida para o francês e o espanhol. A peça “*O Homem que Fica*” foi traduzida para o espanhol (MAGALHÃES JUNIOR, 1945).

A peça *O Diabo Enlouqueceu* foi encenada em 1950 no *Cine Teatro Moderno*. O programa da peça traz informações sobre o momento em que o grupo estava passando: “O ‘*Grupo Teatral de Amadores Cratenses*’ iniciando uma nova fase de grandes realizações, apresenta *O Diabo Enlouqueceu*” (PROGRAMA DA PEÇA *O DIABO ENLOUQUECEU*, 1950). Esta peça foi apresentada em uma nova fase do *GRUTAC*, pois Waldemar Garcia já estava morando definitivamente em Fortaleza e Salviano Saraiva em Recife. Quem estava à frente deste grupo era José Correia Filho como diretor e Amarílio Carvalho que continuava como ponto e contrarregra.

Para dar visibilidade ao espetáculo, são citados no programa outros espetáculos que foram escritos pelo mesmo autor, e encenados anteriormente pelo *GRUTAC*: “Alta-comédia em 3 atos, original de Paulo de Magalhães, autor de ‘A Cigana me enganou’, ‘O Interventor’ e inúmeros outros notáveis sucessos” (PROGRAMA DA PEÇA *O DIABO ENLOUQUECEU*, 1950). Por não estar mais morando no Crato, a presença de Salviano é apresentada como especial, em letras maiúsculas e maiores que as demais: “e SALVIANO SARAIVA em ‘Seu Lucas’”. (PROGRAMA DA PEÇA *O DIABO ENLOUQUECEU*, 1950). Segundo o programa desse espetáculo, a divisão dos personagens foi a seguinte: Lavínia (Raimunda Parente), Roberto (José Correia Filho), Marócas (Aláide Vilar), Zezinho (Helder França), Carlos (Valdir de Sá), Irene (Socorro Gomes), o Maestro (Gilberto Pinheiro) e o Criado (Amarílio Carvalho).

Os três textos apresentam aspectos relevantes em relação ao papel do amor, da mulher e da sociedade que se formava entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. A análise desses temas nos ajudará a compreender como se deu a apropriação destes textos pelo *GRUTAC* para apresentar à sociedade cratense valores aceitos e que se buscavam alcançar naquele momento. O teatro servia como um espelho e vitrine dos valores sociais para o público que ia aos espetáculos. Para Chartier (1987), a realidade social se apresenta através de representações sociais, que estão em um campo de concorrência e poder:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] Por isto esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação (CHARTIER, 1987, p. 17).

Através da análise das práticas teatrais do *GRUTAC* e dos discursos apresentados nos jornais poderemos compreender mais sobre esse jogo de poder, em que se buscou difundir na

sociedade cratense uma concepção de mundo social baseada em valores cristãos. Ao mesmo tempo, poderemos perceber a existência de novos valores também presentes na sociedade cratense entre 1942 e 1950.

4.1 Amor à Pátria

Em *Amor e Pátria*, Macedo compara o amor que Luciano sente por Afonsina ao amor que o jovem sente pela pátria: “Afonsina, os cantos de amor vão misturar-se com os hinos de liberdade” (MACEDO, 1979, p. 24). Para ele, a única rival de Afonsina será a pátria: “E a pátria será tua única rival; a amada única que terei além de ti” (MACEDO, 1979, p. 24). Afonsina também exalta o seu amor pela pátria: “Mas a essa rival eu amo, eu adoro também! [...] amo-a, adoro-a tanto quanto a mim! Ainda mais do que a mim!” (MACEDO, 1979, p. 24). Nesse texto, em que o Brasil é apresentado como uma terra de “tesouros inesgotáveis”, “pátria de teus filhos”, “pátria querida”, “país abençoado”, terra de “amor”, “liberdade”, “terra de futuro e de glória”, há um sentimento de patriotismo. Em vários momentos do texto, descreve-se quais valores os “filhos” dessa pátria devem ter: “estar pronto a dar a vida pela causa do seu país”; deverá honrar o país com “prática de virtudes” e “exemplo da honestidade”. O “patriota” prova o amor a sua pátria no “campo da batalha”, nos “comícios públicos”, no “serviço regular do estado” e no “seio da família”.

Diante das inúmeras possibilidades de análise, acreditamos que a escolha desse texto pode estar relacionada à influência do movimento Integralista Brasileiro⁴⁷ na cidade do Crato no período em que o *GRUTAC* foi fundado, pois neste período, “o Cariri cearense foi mensurado nas falas de militantes de outras localidades como região atuante e de destacável representatividade” deste movimento (SOUSA, 2010, p. 85). Um documento redigido no “Congresso sem poesia”, realizado em 1942, no qual estiveram presentes Alexandre Arraes de Alencar, Quixadá Felício e Antonio José Gesteira, apontados como incentivadores do *GRUTAC*, apresentam pistas de que esses intelectuais também defendiam a causa integralista⁴⁸.

Antes mesmo do marco inicial da fundação da Ação Integralista Brasileira, através da publicação do Manifesto de Outubro de 1932, por Plínio Salgado, observa-se uma

⁴⁷ A Ação Integralista Brasileira foi fundada em São Paulo em 1932 por Plínio Salgado. Este movimento de inspiração fascista tinha por base uma política tradicionalista e defendia uma sociedade estruturada a partir da religião e da família (SOUSA, 2010).

⁴⁸ Deixamos claro de que estamos trabalhando com uma hipótese que deverá ser explorada em uma pesquisa futura.

aproximação entre a Igreja e esse movimento no Ceará através da publicação de vários textos de Plínio Salgado no jornal *O Nordeste*, fundado pela Igreja Católica em Fortaleza. Estes textos falavam sobre “o corporativismo entre as classes, o ataque ao materialismo marxista, patriotismo e a educação cívico-religiosa” (SOUSA, 2010, p. 52).

O Padre Antônio Gomes de Araújo, que em 1933 lecionava no Ginásio do Crato a disciplina de História da Civilização e do Brasil, seria um dos responsáveis pela difusão das ideias integralistas no Cariri. Um de seus alunos, José Denizard Macedo, no prefácio do livro *Povoamento do Cariri*, relata seu primeiro contato com o referido movimento através de seu professor, o Padre Gomes. Tal fato ocorreu quando ele ainda tinha 12 anos e foi apresentado a uma carta escrita por José Bonifácio de Souza e um opúsculo: “O opúsculo era um exemplar do famoso ‘Manifesto de Outubro de 1932’, com que Plínio Salgado havia fundado o Integralismo Brasileiro, tentando novos destinos a esta Pátria” (ARAÚJO, 1973, p. 8). A carta seria um “acertado de medidas para a fundação de um núcleo integralista no Crato” (ARAÚJO, 1973, p. 8). Alguns dias depois seria fundado, neste mesmo colégio, um núcleo integralista com 14 componentes, e a presença de Jeovah Mota, um dos líderes do movimento integralista no Ceará, que veio ao Crato em uma caravana de Fortaleza.

Destacamos que não encontramos nenhum documento comprovando que algum dos membros do *GRUTAC*, ou pessoas próximas ao grupo, fizesse parte deste núcleo integralista no Cariri. Entretanto, no documento elaborado por intelectuais cratenses em 1942, ano da fundação do *GRUTAC*, podemos observar a presença de valores patrióticos no meio intelectual cratense. Nas tardes dos dias 15 e 16 de agosto de 1942, ocorreu na cidade do Crato um evento chamado “Congresso **sem** Poesia”⁴⁹, em oposição ao “Congresso **de** Poesia”⁵⁰ que ocorrera em Fortaleza alguns dias antes. Entre os participantes do “Congresso sem Poesia” estavam os doutores Quixadá Felício e Antonio José Gesteira, além do Prefeito Alexandre Arraes de Alencar.

Segundo Andrade (2009), esse congresso realizado no Crato teria o objetivo de criticar o fato de se fazer um evento artístico em plena Segunda Guerra Mundial. Os intelectuais cratenses optaram por elaborar um documento que expressasse seus pontos de vista, em relação à guerra que estava acontecendo e às incertezas que tal conflito poderia trazer à população, assim como falar do receio em relação ao avanço comunista em todo o mundo:

A vida, sob suas mais impressionantes facetas, nos deslumbrados poemas de seus anseios e inquietações; a arrepiante realidade deste longo minuto de gravíssimas

⁴⁹ Grifo meu.

⁵⁰ Grifo meu.

apreensões, este conflito terrível que arrasta todas as consciências até o palco eletrizado onde se exibem inéditos cenários de acontecimentos preparatórios à alvorada de uma civilização sem o pecado de doutrinas ameaçadoras do edifício da liberdade humana; a vida moderna, em suma, com todos os dramas que caracterizam este histórico período de múltiplas transições, representa o núcleo em torno do qual vêm gravitando todos os objetivos, aqui defendidos, pelos intelectuais componentes do conclave (ITAYTERA, 1990, p. 8-9).

Podemos observar nesta mensagem a convocação para que os intelectuais brasileiros lutassem pela pátria: “Somos pela vigência do mais afetuoso e fecundo intercâmbio entre intelectuais do norte, do centro e do sul, a fim de mais e mais se confundam e elevem as tendências e os sentimentos comuns a Pátria” (ITAYTERA, 1990, p. 9).

Presidindo o conclave, estava o Prefeito Alexandre Arraes de Alencar e como conselho deliberativo são citados os nomes de Quixadá Felício, Pe. Leopoldo Fernandes, Stenio Lopes, Paulo Botelho, Lila Moreira, Luiz Maia, Antonio José Gesteira, Renato A. Braga e Aloysio Pinheiro. Não sabemos se tal documento foi enviado para outras localidades, ou qual a repercussão desse evento na sociedade cratense da época. Mesmo assim, o documento serve para compreendermos o que estes intelectuais queriam para a sociedade cratense e como isso poderia ter influenciado na escolha do primeiro espetáculo a ser encenado pelo *GRUTAC*, *Amor e Pátria*. No parágrafo final deste texto, observamos princípios que parecem estar de acordo com as ideias integralistas defendidas pelos intelectuais que estavam presentes neste congresso:

Neste momento não há lugar para recuos e traições. O homem tem que se definir, tem que romper com todos os laivos de timidez e vir a campo esclarecer a sua posição que deve ser a de um simples escravo deste augusto soberano: o regime democrático, que é, de resto, único regime político inspirado na firmeza de princípios de uma civilização cristã. A questão é abrir os olhos e lêr o manuscrito das inquietações realidades do nosso instante. A primeira legenda resume toda a essência do volumoso compendio pendurado no palco de supremas trepidações: A HORA É SOMBRIA. NELA NÃO CABE UM MINUTO DE LEVIANDADE. REFLETE NOS TEUS DEVERES DE CIDADÃO E DE PATRIOTA, DÁ AO BRASIL TODO O TEU AMÔR, TODA A TUA FIDELIDADE, TODAS AS TUAS ENERGIAS E TODO O TEU SANGUE PARA A CONSOLIDAÇÃO DOS IRREMOVIVEIS PRINCIPIOS DE RESPEITO AO LIVRE ARBITRIO DE CADA UM, DENTRO DE UMA NAÇÃO FORTE NAS SUAS TRADICIONAIS ESTRUTURAS POLÍTICAS, SOCIAIS E RELIGIOSAS. (ITAYTERA, 1990, p. 9).

No jornal *A Ação*, que pertencia à Diocese do Crato, identificamos algumas falas que mostram a visão da Igreja cratense em relação ao momento em que o Brasil estava vivendo e como a juventude é convocada para a manutenção da ordem. Estão presentes neste texto a valorização de sentimentos patrióticos, nacionalistas, de moralidade e civilidade, frente ao medo da influência dos países estrangeiros durante a Segunda Guerra Mundial:

Não é possível, diante de tamanho cataclisma, que a passos agigantados se converge para esta terra pacífica e ordeira, a mocidade brasileira fique indecisa, de braços de tiranos europeus. [...] Evidentemente, temos em mira que será a mocidade um dos sustentáculos da dignidade e da honra brasileira. O seu espírito plasmado nos mais belos princípios de formação moral, cívica e religiosa, saberá com a sua intemerata resistência com o seu valoroso espírito de bravura, reprimir com ousada firmeza de patriotismo, as afrontas mesquinhas e ridículas com que os asseclas bárbaros e sanguinários, pretendem ofuscar e desvirtualizar a grandeza do Brasil, representada pelo seu poderoso exército e pelo seu grande chefe - S. Excia. O Presidente da República - Dr. Getúlio Vargas, o maior estadista, de visão mais vasta, de inteligência mais brilhante, de maior capacidade administrativa, de coração magnânimo e pródigo, que o mundo já conheceu, através da trajetória dos séculos (A AÇÃO, 1942 *apud* ANDRADE, 2001, p. 63).

Nos textos das peças *Amor e Pátria* e *Vila Rica*, observamos que a juventude também é apresentada como responsável por cultivar esses sentimentos em relação ao Brasil. No primeiro texto, Luciano, que luta em favor da nação, é um jovem que é valorizado dentro da peça, porque cumpre seu dever: “a causa que adotou é a de sua pátria, e se morrer por ela, será um mártir, um herói” (MACEDO, 1979, p. 9). Em *Vila Rica*, “servir na corte” era motivo de orgulho para o jovem Carlos, pois esse convite serviria para atestar que ele teria “valimento militar”, “caráter” e “heroísmo”. O Padre Ferreira cobra de Carlos uma postura que esteja consoante ao cargo em que ele ocupa: “Um soldado não deve andar com a máscara da hipocrisia afivelada à cara... Um soldado deve proceder com lisura e honestidade” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 55).

4.2 A Mulher

Em *Amor e Pátria*, Afonsina representa a mulher amada e cuidada por seus pais e o casamento é visto como algo positivo e esperado com grande expectativa por todos. Seu pai diz que o dia do casamento de sua filha “será o mais belo” de sua vida. Para a mãe, saber que a filha se casará “excede e enche o coração” de “alegria”. Para Afonsina, casar-se representa encher o horizonte de sua vida com “um quadro de flores”: “amo e sou amada, meus pais abençoam o meu amor e meus votos”. E conclui dizendo que seu “coração é muito pequeno para tão grande felicidade” (MACEDO, 1979, p. 24).

A figura dos pais como responsáveis pela escolha dos destinos de seus filhos é retratada nesta peça através do pai de Afonsina, que no altar a entrega ao noivo Luciano, como um objeto: “É tua meu filho... o altar vos espera [...]” (MACEDO, 1979, p. 31). Percebemos a presença dos valores cristãos e seus símbolos inseridos nesse espetáculo através do coro formado pelos personagens que louvam a noiva: “Salve, mil vezes, noiva adorada,

abençoada, por Deus no céu” (MACEDO, 1979, p. 17). No momento do casamento de Afonsina o coro, ao cantar, relaciona a figura da mulher à de um anjo: “Nas asas brancas o anjo da virtude, os puros votos leve deste amor, e aos pés de Deus depositando-os, volte, e aos noivos traga a bênção do Senhor” (MACEDO, 1979, p. 31).

Na peça *Vila Rica*, diferentemente de Afonsina, Emerenciana se mostra mais velha e menos sonhadora, pois sua experiência de vida contribuiu para deixá-la menos romântica. Em várias passagens do texto, o casamento é apresentado como uma saída para os dramas pessoais de Emerenciana, pois ela teme ser rejeitada pela sociedade e sua família, por ter gerado dois filhos fora do casamento. Assim como na peça *Amor e Pátria*, observamos uma valorização do casamento e dos valores cristãos. A presença de um vigário retrata aspectos referentes à forma como a sociedade se relacionava com a Igreja, pois era comum as famílias irem à missa aos domingos e receberem a visita de padres em suas residências. Essa figura é representada pelo Padre Ferreira que tem um relacionamento próximo com os membros da família de Emerenciana.

Em suas visitas, o padre joga gamão com o pai de Emerenciana e aproveita para vigiar e cobrar para que todos daquela residência estejam dentro dos preceitos cristãos: “Estou muito zangado com a senhora Dona Emerenciana...” O padre chama a atenção de Emerenciana, por ela não estar frequentando a missa, como faz sua família: “[...] só não vejo a senhora Dona Emerenciana, que, não é por falar mal, precisa muito de missa, como, aliás, toda gente católica...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 16-17). Valores como “honestidade” e “resignação” são apresentados pelo padre como características que deviam ser de Emerenciana, assim como a “reza”, para se buscar um milagre através de sua devoção à Nossa Senhora da Conceição: “Reze com fé e esperança...” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 33).

Os valores cristãos presentes na sociedade colonial viam a mulher ceder às investidas de um homem como algo pecaminoso e do diabo. Podemos perceber tal visão na fala de Ana Ricarda, quando ela desconfiou que a irmã estava se envolvendo com Carlos, aconselhando-a a manter “guarda contra o demônio da tentação” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 14). Ao “cair em tentação”, Emerenciana é criticada por sua irmã, que diz que a jovem devia ter “lutado” e “reagido contra a tentação do demônio. Em outras passagens do texto, observamos a presença de valores cristãos que deveriam ser seguidos por toda a sociedade e o que sua desobediência poderia gerar. No texto, o Padre Ferreira ameaça aos fiéis com o “castigo” e o “fogo do inferno” para os “pecadores” que não seguissem os preceitos cristãos.

Emerenciana é aconselhada pelo Padre Ferreira a revelar seu “segredo” para Carlos, pois ele não poderia se casar enganado. Ela fica “envergonhada” ao ter que revelar que “sua

inocência” foi “manchada” no passado. Em conversa com Carlos, Emerenciana diz que não é a moça que ele julga e apresenta a grinalda como um símbolo de “inocência” que ela não pode mais usar, pois cometeu um “erro” no passado. Carlos entende o motivo que levou Emerenciana a abandonar seu filho na porta de uma casa desconhecida para esconder seu “segredo”, mas mostra-se decepcionado com a revelação de que Emerenciana não era mais “inocente”.

A jovem confessa o motivo que a levou a abandonar seu filho em um lar desconhecido: evitar a “degradação” de sua família e o “escândalo” público. Justifica sua atitude como uma “loucura da mocidade” e que tem sofrido por ter que pagar a “violação às leis da sociedade”. Segundo ela, “sempre é melhor sofrer silenciosamente do que ser apontada à maledicência pública como uma mulher que errou” (MAGALHÃES JUNIOR, 1945, p. 27). Emerenciana diz ser “desgraçada” e “infeliz” por sua condição.

Como falamos no primeiro capítulo, esse texto teria sido motivo de insegurança em relação a sua montagem por parte de membros do *GRUTAC* em 1947, quando decidiram comemorar os cinco anos de fundação deste grupo com a encenação dessa peça. Emerenciana não era o modelo de mulher que a elite cratense queria para suas filhas, já que, por duas vezes, esta mulher se relacionou com homens e engravidou dos dois sem se casar. Para os membros do *GRUTAC*, o conteúdo dessa peça poderia não ser aceito pelos seus espectadores, já que consideravam o fato de uma jovem se relacionar sexualmente com um homem, sem se casar, como algo pecaminoso.

Através da análise temática da coluna *Alfinetadas*, publicada no jornal *A Ação*, identificamos pontos em comum entre o conteúdo dessas peças e os conteúdos presentes nesta coluna, escrita pelo Padre Pedro Rocha de Oliveira, e que vinha sempre na primeira página deste jornal. O padre exercia o cargo de reitor do Seminário São José, além de orientador espiritual da *Liga Feminina da Ação Católica* existente no Colégio Santa Teresa de Jesus. Essa coluna era utilizada pelo padre para chamar a atenção para o comportamento da sociedade cratense, que se desviava dos valores cristãos. Seu principal alvo era o comportamento feminino.

A montagem da peça *A Paixão de Cristo*, representada pelo grupo durante cinco anos consecutivos, sempre na Semana Santa, nos dá pistas de como a atuação do grupo estava de acordo com os valores cristãos presentes em Crato no período que estudamos. Inclusive, o clero cratense também ia assistir aos espetáculos do *GRUTAC*.

Segundo Gama (2006, p. 100), entre 1940 e 1960, a cidade do Crato se tornou “palco de acontecimentos que contribuiriam para uma efervescência discursiva imbricada de códigos

de comportamento e normas de contenção da sexualidade feminina”. Isso ocorreu devido à presença de aspectos da modernidade inseridos na sociedade cratense através da música, da moda, do cinema e do carnaval. A Igreja via esses “avanços” como uma ameaça aos bons costumes que fugiam aos padrões tradicionais cristãos e, diante disso, “códigos de condutas eram sutilmente implantados nos discursos com o objetivo de assegurar a moral cristã” (GAMA, 2006, p. 101). Os jornais e instituições educacionais⁵¹ da cidade foram utilizados para apresentar à população os modelos que eram valorizados pela Igreja.

O Padre Pedro Rocha costumava chamar a atenção das próprias fiéis em relação aos costumes do mundo moderno que estavam sendo inseridos na sociedade, como aconteceu com as tendências da moda. Para ele, as mulheres que conheciam a doutrina da Igreja e preferiam cometer “faltas dessa natureza” eram “escravas do mundo e amigas das máximas de Satanás” (OLIVEIRA, 1942a, p. 1). Seu modo de se vestir revelaria sua “alma”: a mulher deveria ter “moderação na indumentária”, pois toda mulher tinha o “direito à elegância”, mas deveria agir com “razoável comedimento” e vestir-se com “decência na moda” fazia parte do “apostolado” feminino. A “lei do pudor” deveria ser vista como “divina”, pois as “modas modernas” trariam inconvenientes para as mulheres:

O mais luxuoso vestido não deve afastar-se do decôro. Quando diminue a fazenda do vestuário, diminue também a moral. Quando se encurta o vestido já o juízo está mais curto. Quando se estreitam as roupas, mais estreita a mentalidade de quem as veste. Quando a fazenda é transparente, mais transparente ainda o despudor (OLIVEIRA, 1942a, p. 4).

Podemos observar através desta coluna semanal, o desejo do controle sobre os namoros dos jovens cratenses. No texto “Embrulho dos Namorados”, o padre começa falando sobre as sensações que seu texto poderia causar nos seus leitores: “Vou tocar hoje em maribondo. Sinto, de longe, as ferroadas agudas das vespas amorosas que povoam os bêcos escuros da cidade” (OLIVEIRA, 1942b, p. 1). Segundo o padre, o número de namoros na cidade do Crato era crescente a cada dia, porém o número de casamentos não crescia com a mesma velocidade. Ele justificava essa desproporção aos “desencantos das liberdades nocivas” que estavam presentes nos “namoros modernos”: “Precisamente porque se facilita demais nos namoros, vão rareando os enlaces matrimoniais. Os rapazes criteriosos terão dificuldade em escolher a sua futura *cara-metade*, dentre as inúmeras mariposas vadias” (OLIVEIRA, 1942b, p. 4).

⁵¹ O primeiro bispo da Diocese do Crato foi o Padre Quintino Rodrigues de Oliveira e Silva que, em sua ação pastoral, “concedeu especial atenção às mulheres”. Nesse período, foi fundado, com o objetivo de instruir às mulheres, a Cruzada Carmelitana (1914) e o Colégio Santa Teresa de Jesus (1923) (CORTEZ, 2000, p. 23). Sobre este tema, ver também (GAMA, 2006; ANDRADE, 2001).

Nesse texto, a mulher é apresentada como culpada pelos homens não quererem se casar com ela: “desconfiam, com razão, daquelas que lhes dispensam tantas *finezas* no amor. Temem um golpe errado. E ficam solteirões, por embaraço de eleição de uma esposa de sua confiança” (OLIVEIRA, 1942b, p. 4). É necessário que a mulher encontre seu namorado para conversar, mas não deve dar “liberdades” ao rapaz:

A preparação ao casamento justifica o encontro e conversas entre o rapaz e a m^oça. As qualidades dos esposos se conhecem no noivado. Mas nada disso justifica o abuso que se faz dos namoros modernos, transformados antes em passa-tempo ou prazer carnal do que em escola de preparação ao matrimônio (OLIVEIRA, 1942b, p. 4).

Emerenciana representava essa mulher que não deveria ser vista como modelo para a sociedade cratense. Segundo Gama (2006), a Igreja Católica fixou modelos femininos com o objetivo de “facilitar a permanência dos velhos costumes cristãos, que os novos tempos tentavam modificar” (GAMA, 2006, p. 102). Os dois modelos apresentados para as mulheres eram Maria e Eva:

O modelo “mariano” implementado pela igreja era o perfil da mulher ideal. Através da imagem de Maria, acreditava-se na continuidade do papel tradicional atribuído ao sexo feminino: frágil, mãe, submissa, virgem e desprovida de desejos carnis. Do outro lado, as roupas consideradas indecentes, as danças, as piadas, as risadas exageradas, taxavam as mulheres como “filhas de Eva”. Esses dois modelos, bastante presentes, funcionavam para exemplificar de um lado a mulher ideal, e do outro, a mulher pecadora, mais próxima do diabo do que de Deus. Cabia à mulher escolher o seu caminho: ou ser filha de Eva, ou filha de Maria (GAMA, 2006, p. 103).

Por este motivo, a montagem do espetáculo *Vila Rica* provocou tanto desconforto entre os atores do *GRUTAC*, em 1947, principalmente entre as atrizes cratenses que não aceitaram fazer este papel. Ao mesmo tempo, chama-nos a atenção a presença de Noca Barros, atriz que fez o papel de Emerenciana ter mexido tanto com a cabeça dos homens da cidade, que guardaram esta mulher em suas memórias como um verdadeiro “meteoro”.

Indagamo-nos: quem teria escolhido esse texto para ser encenado na cidade do Crato? Acreditamos que a ideia foi de Waldemar Garcia que, após temporada em Fortaleza, retornou ao Crato e dirigiu esse espetáculo em função das comemorações dos cinco anos de fundação do *GRUTAC*. Esse texto também foi escolhido por Waldemar para a estreia do Teatro Universitário em Fortaleza, que ocorreu em 1949.

No texto de título “Passarinhos Amorosos”, o Padre Pedro Rocha previne aos pais em relação ao cuidado que devem ter com o namoro dos filhos, pois é preciso agir com “a autoridade paterna” e “andar mais vigilante” para “preservá-los de um abismo”. Nesse texto,

são indicados locais em que os pais “iludidos com a inocência de seus filhos e filhas” poderiam encontrá-los fazendo o que não deviam:

E se quiserem apanhar passarinhos amorosos na arapuca das paixões mais deprimentes, percorram os bêcos mais escuros da cidade, as avenidas menos frequentadas e não é difícil que encontrem, por aí, rapazes e môças, tidos e havidos como pérolas de família (OLIVEIRA, 1945, p. 4).

Quando relacionamos o conteúdo dessa coluna aos textos das peças analisadas anteriormente, encontramos pontos em comum em relação às seguintes questões: ao comportamento aceito ou não para as mulheres; à presença da Igreja Católica na vida das famílias; e como os pais eram orientados a cuidar da educação de seus filhos, para que estes não se desviassem dos valores cristãos.

Ao analisar tais jornais, compreendemos o porquê das atrizes do *GRUTAC* não quererem fazer o papel de Emerenciana, apresentada pelos próprios membros como “pecadora e provocante”. Compreendemos também a presença das mães das jovens nos ensaios do grupo, para terem a certeza de que nada de mal pudesse acontecer com suas filhas. Isso acontecia justamente porque essas mulheres traziam em sua conduta a disciplina social a que estavam submetidas naquele período.

4.3 Aspectos da “Modernidade”

Partiremos agora para a análise do texto *O Diabo Enlouqueceu*, de Paulo de Magalhães. Assim como *Vila Rica*, esse espetáculo também foi escrito em 1945, mas traz aspectos referentes à vida urbana no Rio de Janeiro. Assim como nos textos *Amor e Pátria* e *Vila Rica*, em *O Diabo Enlouqueceu* a mulher também se destaca, mas é retratada diferentemente das mulheres apresentadas nas peças anteriores. Lavínia é uma mulher independente e não quer se casar. Seu pai a descreve como “uma maravilha de mal criação”, “excêntrica”, “tirânica”, “mal educada”, e “maluquinha”. Como se trata de uma comédia de costumes, essas críticas são apresentadas em um tom de humor. A opinião dos pais em relação à Lavínia transita entre “descontrolada”, “prepotente”, “mal-educada” à “mulher inteligente”, “filha dedicada”, “carinhosa e bôa”.

Para a mãe de Lavínia, é difícil convencer sua filha a se casar, pois ela “sempre viveu sobre a influência do diabo, dêsse diabo que enlouqueceu”. Esse diabo seria o mundo urbano. No texto, são apresentadas características dessa sociedade: “filas” definidas como “suplício moderno” e “ônibus lotado”. Mesmo não sendo uma característica do cotidiano da sociedade

cratense na década de 1940, essa forma de viver apressadamente já fazia parte do cotidiano das capitais brasileiras.

Ao entrar na sala de sua casa, Lavínia se apresenta como “irritadíssima” “enervadíssima” e “revoltadíssima”. Sua mãe lhe dá razão, pois diz que “estes protestos fazem parte da maluqueira que o diabo espalhou pelo mundo”. Para ela, “o mundo está sofrendo todas as provocações e tragédias, porque há um diabo maluco, furiosamente insano, à solta, desenfreado, manobrando tudo, desvairadamente” (MAGALHÃES, 1945, p. 6). Na “atualidade”, tudo estaria sendo dirigido: “economia dirigida”, “bondade dirigida”, “amor dirigido”. E quem vive nesse mundo estaria “contagiado” pela modernidade. Em um mundo de desorganização: “[...] Quando eu digo que o diabo enlouqueceu... está tudo errado! A gente só vê gestos de excentricidade, de maldade, de estupidez e de maluqueira... Até a maldade está desorganizada...” (MAGALHÃES, 1945, p. 12).

Isso justifica a atitude de Lavínia em relação ao romance e ao casamento, pois a jovem inicialmente é vista como uma mulher não romântica e que vê no casamento a possibilidade de um negócio. Para Lavínia, casar não estava em seus planos, pois ela tinha “ogeriza a casamento”, já que amava a sua “liberdade individual”. Para ela, o tio tentou trocar sua vontade e o seu “ideal celibatário” por uma “fortuna tentadora”, pondo a “juros” sua “dignidade pessoal”, condicionando sua “rendição” a um “preço mercantil”. Lavínia se diz “propaganda da superioridade feminina”, pois sua vida representa “um apostolado dignificante pela liberdade e autonomia das mulheres”. Submeter-se a um casamento, para ela, seria um “vexame”, pois se casar com um homem seria como perder sua “personalidade”, “liberdade” e seus “ideais”. Isso porque nessa sociedade, ao casar-se, a mulher passa a ser “um zero a esquerda” e o marido “a cifra”, o “valor”, e a “cabeça do casal”, o “chefe a quem se deve obediência integral”.

Dentro da peça, o casamento passa a ser visto por Lavínia como um “negócio provisório”, “contrato” e “mero negócio comercial a prazo fixo”, que trará aos envolvidos “lucro monetário”, diante da necessidade em que sua família se encontra, e seu noivo seria o “sócio da Indústria”. Lavínia abriria mão de seus valores para ajudar seus pais. Para sua mãe, ela estava agindo “sensatamente” e dando uma “grande prova de amor filial”.

Ao aproximar-se o final da peça, porém, os pais de Lavínia apresentam a decepção em não ver sua filha se render ao amor. Dessa forma, para os pais de Lavínia, esse casamento em matéria de amor foi um “fracasso integral”, já que a filha agiu com “completa indiferença”. Mesmo tendo certeza de que Roberto estava apaixonado por ela, Lavínia se mostrava indiferente ao amor, e só mudou de ideia quando se viu envolvida pelo sentimento do medo

da perda de Roberto na cena final da peça: “Eu te amo! Eu te amo! Sempre te amei! Sempre te amei!”. Aqui temos uma jovem que se rendeu ao amor, mas não ao casamento. A declaração de amor que Lavínia fez para Roberto aparece como um elemento surpresa no desfecho da história, assim como o casamento de Afonsina com Luciano em *Amor e Pátria* e o de Emerenciana e Carlos em *Vila Rica*.

Lavínia representa uma contradição em relação às características que eram valorizadas na mulher cratense de acordo com o jornal *A Ação*. No texto da coluna *Alfinetadas*, com o título de “Filhas e Economia”, observamos como o Padre Pedro Rocha tenta adequar a mulher à modernidade: “Do mesmo modo que o mais moderno produtor necessita de ser ensinado a produzir, também assim a dona de casa precisa de um aprendizado” (OLIVEIRA, 1943a, p. 1). Para ele, o trabalho doméstico das mulheres seria “integrante do dote não escriturado da donzela”, devendo fazer parte do aprendizado de todas as mulheres. E a principal responsável por ensinar esta tarefa para essas jovens seria a mãe:

Tal aprendizado começará, desde cedo, dentro do próprio lar, estimulando-se as moças aos trabalhos domésticos. O aprendizado de uma gestão doméstica deve fazer parte integrante do dote não escriturado da donzela. Rica ou pobre, não se deve eximir das atividades de casa. Ao lado de sua genitora, vá aprendendo a gerir o governo de uma casa (OLIVEIRA, 1943a, p. 1).

O padre também responsabiliza a escola por esta tarefa, mas coloca em primeiro plano a educação no lar: “[...] os educadores bem intencionados não podem suprir aquilo que falta à educação doméstica, viciada e deformada no próprio ambiente familiar” (OLIVEIRA, 1943a, p. 1). Para o padre, com a modernidade, os valores estariam se perdendo, tanto no lar como na escola: “Nem em casa, nem nos colégios, colhem as donzelas conhecimentos práticos e eficientes de modo a se tornarem boas esposas, boas mães, boas donas de casa, autênticas gerentes da administração doméstica” (OLIVEIRA, 1943a, p. 1).

Com a modernidade, os planos para a vida doméstica das jovens “vão emudecendo, na medida em que se multiplicam os aparelhos de rádio”. As reuniões familiares são trocadas pelo “êxodo para as avenidas”, os trabalhos domésticos trocados pelos “empregos de balcão”. As moças que se rendem a esses valores são tratadas como “mariposas vadias que vagueiam, noite e dia, pelas ruas”. As mães, mais uma vez, são responsabilizadas pela postura das filhas:

A boa mãe de família há de incutir, nas filhas, o hábito e o gosto pelo trabalho. Em vez das horas perdidas nas avenidas, nos namoros de esquina, nos passeios ilícitos, façam-se da moças aprendizes domésticas, servindo a sua mãe nos encargos de casa, ao seu alcance (OLIVEIRA, 1943a, p. 1).

O trabalho doméstico contribuiria para ajudar na economia da casa: “A dona de casa economiza, portanto, fazendo com que suas filhas trabalhem e sejam, por isso mesmo, menos pesadas às reservas econômicas dos pais” (OLIVEIRA, 1943a, p. 1).

O papel da mulher cratense desse período, assim como ainda acontecia em outras regiões brasileiras, estava relacionado a sua funcionalidade no âmbito familiar: “a mulher para a família, longe do mercado de trabalho, sem participação nos espaços públicos” (ANDRADE, 2001, p. 22-23). Era responsabilidade da família e da escola educar essas jovens para exercer esse papel dentro do lar. Na cidade do Crato, o Colégio Santa Teresa de Jesus era voltado para a educação das moças através dos padrões estabelecidos pela Igreja. Geralmente frequentavam esse colégio as moças das famílias mais abastadas da região. Lá, funcionava o regime de externato, semi-internato e internato, com aulas de ensino primário, ginásial, normal e técnico. Entre as disciplinas estavam aulas de datilografia, administração do lar, arte culinária e costura. Algumas vagas também eram destinadas às moças mais pobres da cidade. Outro espaço destinado à educação de mulheres pobres era a Casa de Caridade do Crato, também pertencente à Igreja Católica (GOMES, 2006; ANDRADE, 2001; CORTEZ, 2000).

Em relação à influência negativa dos valores modernos para a juventude cratense, no texto “O Recato Feminino”, os pais são criticados por não darem atenção à educação de suas filhas permitindo que deixem de lado sua feminilidade. Percebe-se aqui a divergência entre os valores cristãos⁵² e as doutrinas liberais que vinham sendo inseridas na sociedade:

Cresce dia a dia, na ala feminina a tendência para a masculinização da mulher. Nas famílias mais acatadas, já se sente a influência perniciosa de doutrinas liberais, destruindo o espírito tradicional da família cristã. A geração mossa das Filhas de Eva não quer se conformar mais sem o recato e a austeridade dos mais respeitáveis e edificantes costumes de seus maiores. E os genitores, por força de repetidas capitulações aos princípios de bôa moral familiar, vão se acostumando com as novidades do século e permitindo que se introduzam, na família, abusos anteriormente condenados e combatidos. Os filhos vencem a energia dos pais e jogam com eles calculadamente, para todos os efeitos do seu libetarismo (OLIVEIRA, 1943b, p. 1).

Por ser um texto que trata dos problemas trazidos pela inserção de valores modernos na sociedade, podemos observar que, além das filhas, chama-se a atenção à educação dos homens, já que “pouco a pouco, os pais vão cedendo aos caprichos de seus filhos, fazendo

⁵² A Revolução Industrial ocorrida entre os séculos XVIII e XIX contribuiu para a inserção de ideias de modernidade na sociedade. Para a Igreja Católica, essa influência significava a “decadência de princípios morais, éticos e culturais inquestionáveis”. Na defesa de um modelo tradicional de sociedade, o papa Leão XIII lançou em 1891 a bula papal *Rerum Novarum*. Nesta bula, a Igreja apresentava sua preocupação com “os destinos da humanidade submetida à dinâmica da modernidade industrial”. Esse documento marcou a entrada da Igreja Católica nos debates sobre a influência dos valores da modernidade na sociedade (CORDEIRO JR, 2007, p. 319).

concessões temerárias a juventude”, muitas vezes para evitar que seus filhos sofram “censura” e “constrangimento” de seus amigos. Com isso, “o recato cristão vai desaparecendo: Os clubes de dansas sorvem paulatinamente as melhores energias espirituais dos jovens e das donzelas” (OLIVEIRA, 1943b, p. 1). O cinema também havia contribuído para a troca de comportamento entre homens e mulheres:

Em matéria de namoro, o progresso andou de avião. O cinema ensinou a amar, sem preconceito, criou o amor dos *pombinhos inocentes* dos eternos quasi noivos, das liberdades exageradas, dos namorados de esquina e de becos escuros. Entre nós, se não vai a tanto a *evolução*, vai a quanto. Já se vêem môças modernas, ciclistas, frequentando habitualmente os Cafés, tomando o seu “*tira-gosto*” à mesa do bar, versadas em anedotas picantes, fans do álcool em época de festa. Com o racionamento da gasolina, surgiram os passeios equestres tão a gosto de *cavaleiras americanas*. Oxalá não venha também o racionamento de juízo... Há um ditado muito expressivo e digno de reflexão: “Homem sem barba E Mulher barbuda de longe se sauda”. É o caso de interpretá-lo: Detestamos os homens afeminados e as mulheres masculinizadas (OLIVEIRA, 1943b, p. 1).

Diante dessa ameaça, é necessário que os pais cuidem em preservar a educação cristã em seus lares: “Que os pais se compenetrem mais de sua alta missão, procurando inculcar na família, a tradição de recato, de pureza, de modéstia e de distinção da educação cristã, sob cujos moldes se plasmaram as honradas e beneméritas gerações passadas” (OLIVEIRA, 1943b, p. 1).

O jornal *Ecos da Semana* também trouxe em suas páginas reportagens que denunciava os comportamentos inadequados para as jovens da época. No primeiro texto de nome “Escola de Prostituição”, os pais eram apontados como culpados por não cuidarem de suas filhas:

Não há moralista que não tema diante da marcha iníqua da prostituição. Aqui em Crato, esta depravação tem tomado um caráter lamurioso e comiserativo. Com tristeza, vemos nos bares e cafés da cidade, adolescentes afeitas ao despudor físico - modêlos impudicos das cortesãs parisienses. E quantas jovens que poderiam garantir o seu futuro com um esposo à sua altura, ou nível social, se entregam à perversão da sua castidade, sem visar um porvir regular e probo! Coitadas, elas procuram viver na frescura dos seus anos, amando o presente e alheias aos dissabores do amanhã. E saber que todo este desdomínio moral tem fonte na ignorância dos pais que, boquiabertos, entregam suas jovens filhas ao mundo, ao juízo dos homens egoístas, deshumanos e sequiosos! (NASCIMENTO, 1948, p. 3).

O texto de título “*Os Vampiros nas Portas da Igreja*” fala sobre um casal que foi encontrado namorando de forma escandalosa na porta da Sé Catedral, pela reportagem do jornal *Ecos da Semana*. O trecho a seguir demonstra que o discurso cristão estava presente em outros meios de divulgação da cidade:

O movimento do namoro relaxado toma cada dia expansão no domínio da imoralidade. Em Crato está sendo muitíssimo comum. Não estão os casais escolhendo nem local nem muito menos hora, para a prática dos seus idílios amorosos. Ultimamente um destes “ninhos de serpente humana” foi flagrançado por nossa reportagem quando estava encenando uns dos mais porcos atos, em uma das portas da Sé Catedral [...]. O policial que foi destacado a vigiar a praça da Sé deverá dora em diante, sondar as portas da Igreja e desencoitar estes farelos morais que desejam quebrar com afranzines de sua imoralidade a harmonia do sentimento cristão e moral do povo Cratense (CAMPOS, 1948, p. 6).

Essa crítica em relação aos comportamentos que não estavam de acordo com os valores cristãos nos fazem refletir sobre a presença, na sociedade cratense, de outros valores e comportamentos que fugiam a tais preceitos. O que demonstra a multiplicidade de valores, práticas e representações existentes na cidade do Crato no período em que o *GRUTAC* esteve atuante.

4.4 O Cinema *versus* o Teatro

Em alguns momentos, a relação entre a Igreja Católica da cidade do Crato e as exhibições dos filmes nos cinemas da cidade foi conflituosa, em virtude do conteúdo dos filmes apresentados. Também percebemos uma tensão entre o *GRUTAC* e o dono do *Cine Teatro Moderno*, principal cinema da cidade na década de 1940. Isso porque o *Cine Teatro* servia tanto para as apresentações fílmicas, como também era palco para apresentações teatrais. Em alguns momentos, o espaço não era cedido ao *GRUTAC*.

Crato ganhou seu primeiro cinema no início do século XX. Tratava-se de um aparelho de projeção chamado de Bioscópio: “Na primeira década deste século, aqui aportou uma família de artistas italianos, fragmento duma companhia teatral, condenada à falência pelas exigências das plateias das capitais, que à falta de dotes artísticos ou atributos físicos a exhibir, explorava o cinema” (MATOS, 1955, p. 148). Porém, logo depois, essa família foi embora. Após um intervalo de seis a oito anos, apareceu em Crato seu segundo cinema, o *Lanterna Mágica*. O aparelho de projeção, comprado em Fortaleza pelo fotógrafo Luiz Gonzaga (Gonzaguinha), foi instalado na sede do *Clube Romeiros do Porvir*:

Êsse clube reunia o que a cidade possuía de mais expressivo, quer nas letras, quer em artes, uma coisa porém, diria cá fora sua pobreza material; o fato de famílias mandarem suas cadeiras nas noites de encenação de algum drama ou exhibição de alguma fita pelo “Lanterna Mágica” (MATOS, 1955, p. 149).

Em 1911, foi fundado o *Cinema Paraíso*, o primeiro na cidade com prédio próprio, com dia e horário determinado para cada sessão:

Êsse avanço social devem os cratenses a monsieur Dimaio, velhote baixo, gordo, corado e risonho, simpática figura de francês, que, após montar em Fortaleza o Politheama, vem ao Cariri, e aqui, por compra adquiriu o prédio onde tempos atrás, funcionava a casa de negócios do Coronel Juvenal de Alcantara Pedroso, adaptando-o para o fim em vista, tornando-se afinal, capaz de servir, como serviu, por muitos anos, de salão de projeção (MATOS, 1955, p. 149).

Os cinemas que se seguiram ao *Paraiso* foram o *Cassino Sul Americano*, fundado em 1920, e o *Cine Teatro Moderno* fundado em 1935. Observamos críticas nas páginas do jornal *A Ação*, na década de 1940, em relação a estes dois últimos cinemas. A Igreja reprovava a exibição de alguns filmes, por considerarem impróprios para a sociedade local. Foi o que aconteceu, por exemplo, com os filmes *Pervertida e Gilda*. Através de textos publicados na coluna *Alfinetadas*, o Padre Pedro Rocha buscou convencer seus leitores a não irem para a exibição desses filmes.

No primeiro texto intitulado “Um apelo desatendido”, o padre tentava sensibilizar os donos dos cinemas e as famílias em relação ao aspecto negativo desses filmes, pois eles contribuiriam para ferir o “pudor”, a “honra” e a “moral”, constituindo-se como “pedra de tropeço para a sanidade do espírito”. O “mau cinema” tinha como um dos seus “efeitos desastrosos” dissolver “os bons costumes”. Os membros da Diocese do Crato se dirigiram à empresa cinematográfica local, com o pedido de que se evitasse a “encenação” desses dois filmes, por julgar “um desrespeito aos sentimentos morais” das famílias da cidade. Segundo o Padre Pedro Rocha, esse pedido não foi atendido por motivos econômicos:

Acontece, porém, que os empresários preferem o econômico ao moral. Querem satisfazer, por questão da maldita mamona, aos ávidos de paixões desordenadas, aos que rastejam nos instintos da luxúria, antes que respeitem os sentimentos de dignidade da pessoa humana, sensivelmente aviltada pela cinematografia, imoral e luxuriosa. Entre o apelo pastoral e amigo da Autoridade Diocesana e a presa econômica que reputam valiosa, optaram por esta, mesmo querendo conciliar a claridade da fé com a cegueira da cobiça (OLIVEIRA, 1948a, p. 1).

Através destes filmes, os empresários buscariam conseguir “rendas avultadas com o sucesso da carne”. Como a Diocese não conseguiu barrar a exibição dos filmes, Padre Pedro Rocha utilizou sua coluna semanal para evitar que os cratenses fossem ao cinema. Em sua opinião, os filmes eram “impróprios para qualquer público”.

A *Pervertida* é um filme mexicano produzido em 1946. Seu diretor, José Díaz Morales, era um especialista em filmes “imorais”, produzindo entre 3 e 4 filmes por ano. Através dos nomes de alguns dos filmes, podemos identificar a especialidade do diretor: *Uma Cigana no México* (1945), *Adulterio* (1945), *Amores de um Toureiro* (1945), *La culpable* (1946), *Palavras de Mulher* (1946), *Extraña obsesión* (1947), *Pecadora* (1947), *Una gitana*

em *Jalisco* (1947), *Rostinho de Anjo* (1947), *La edad peligrosa* (1950), *A Malcasada* (1950), *Noite de Perdição* (1951).

A *Pervertida*, inspirada em um bolero homônimo de Agustín Lara, teve a estreia da famosa rumbera Amalia Aguilar. Basta ver a cena que Amalia faz um solo coreográfico chamado *¿Donde va María?* para ver que o Padre Rocha já tinha perdido essa “guerra”⁵³. A outra personagem principal deste filme é Emilia Guiú, que disputa Ramón Armengod (cantor popular mexicano) com a rumbera. Por fatalidade do destino, Elena (Emilia Guiú), uma jovem do interior, termina caindo na perdição e na prostituição, na cidade do México. Lá, ela reencontra seu verdadeiro amor, um músico, Fernando (Ramón Armengod). Elena terá que disputar Fernando com a rumbera Esmeralda (Amalia Aguilar).

Na opinião do Padre Pedro Rocha, o filme *A Pervertida*, “apesar de medíocre quanto ao desempenho, é uma mistura de romance folhetim, de tango, de novela de rádio, muito apimentado e com danças obscenas” (OLIVEIRA, 1948a, p. 1). Esse filme seria excelente “para os escravos da lubricidade”, mas não para as famílias cratenses. Após observar a descrição das cenas desses filmes feitas pelo Padre Rocha, ficamos nos perguntando como o padre saberia do seu conteúdo se não os assistisse.

O outro filme criticado pelo padre é *Gilda* (1946), que tinha como frase promocional “NUNCA houve uma mulher como Gilda”. Este filme provocou escândalo mesmo nos Estados Unidos. Gilda (Rita Hayworth) e Johnny Farrell (Glenn Ford) são protagonistas de uma aventura erótica-amorosa que é narrada em *off* por Farrell, que se torna gerente de um cassino clandestino em Buenos Aires após ter sua vida salva pelo dono. A relação entre Farrell e o Mundson (o dono do cassino), baseada na falta de escrúpulo de ambos, fica abalada quando Mundson volta de uma viagem casado com Gilda, mulher com a qual Farrell tinha tido um caso no passado. É quando o antigo amor existente entre os dois é reaceso. Rita Hayworth, belíssima e sedutora, provoca Farrell o tempo todo: canta e dança mostrando as belas pernas, além da barriga de fora, e ainda simula um strip-tease. Tudo isso no palco do *Cassino* (para desespero do padre).

Em relação ao filme *Gilda*, o padre faz a seguinte descrição: “GILDA [...] traz cenas da alcova. De tão inconveniente que é, foi censurado pela própria polícia do Rio de Janeiro”. Observamos que o Rio de Janeiro é utilizado como lugar de referência para os valores locais. O Padre apresenta a fala de um jovem que assistiu a este filme como tentativa de convencimento para que a população cratense não fosse ao cinema: “A classificação moral do

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v4d_iFWNfWs>. Acesso em: 03 mai. 2015.

referido filme, fê-la nessa linguagem, um jovem estudante local que o conhece: ‘De todos os filmes imorais a que assisti, este é o pior’” (OLIVEIRA, 1948a, p. 1). Ao dar sua opinião, o jovem confessou, sem perceber, ter assistido outros filmes “imorais” além de *Gilda*.

O Padre encerra sua coluna falando sobre seu dever de avisar a todos sobre o “perigo moral” desses dois filmes, e diz que não se importa se o chamarem de “provocador” ou “imprudente”, pois cumpre com o seu dever de acordo com os preceitos bíblicos: “Diante do Céu e em consciência, a quem será justo obedecer: a vós ou a Deus? Julga-o vós. Não podemos deixar de dizer o que vimos e ouvimos” (OLIVEIRA, 1948a, p. 1).

Na semana seguinte, o padre apresenta na coluna *Alfinetadas* o texto “Insensibilidade moral”, com as impressões de espectadores que foram ver a “encenação” do filme *A Pervertida* nos cinemas locais:

O enredo de “Pervertida” gira em torno da perversão moral de uma môça que teria sido lançada na perdição, por força de uma forte paixão carnal a determinado sedutor. Para avivar o quadro realista da escabrosa tragédia passionnal, aparecem danças lúbricas, francamente desonestas. Aí, a impressão que me foi fornecida por alguns espectadores da tela da semana (OLIVEIRA, 1948b, p. 1).

Esse texto, diferentemente do anterior que tinha o objetivo de alertar a população, trata de reprovar a postura dos que foram ao cinema, pois existiam “moças e senhoras, devidamente instruídas por amigos da luxúria”, que tentaram justificar “a moralidade deste filme”. Em sua opinião, essas mulheres apresentaram “cegueira de espírito”, como resultante dos “castigos da sensualidade” por entrar em contato constantemente com cenas impróprias: “De muito familiarizar-se com cenas desse jaez, na vida cotidiana, de muito faltar-se com o respeito à honra alheia, chega-se ao estado moral de não se distinguir entre o puro e o impuro” (OLIVEIRA, 1948b, p. 1). A personagem Emerenciana, interpretada por Noca Barros na peça *Vila Rica* em 1947, seria um exemplo de mulher impura a que o Padre Pedro Rocha se refere em sua coluna, pois se rendeu às paixões carnisais.

A censura dos filmes que passavam nos cinemas locais estava presente em outros espaços do jornal *A Ação*, que apresentavam uma lista de filmes censurados pela Diocese do Crato, chamando a atenção da população em relação aos filmes próprios ou impróprios para as famílias cratenses:

CINEMAS

Filmes censurados

CINE-MODERNO

Cartaz da Semana:

A CAVALARIA DO OURO – da Warner Bros, na interpretação de Errol Flynn e Mirian Hopkins. Filme em côr sépia. Assunto do tempo da guerra do Norte contra o

Sul nos Estados Unidos. Violências e cenas de cafés-concerto. Cotação: Para adultos.

QUANDO ELAS TEIMAM - da R.K.O. com Bárbara Stanwyck e Henry Fonda. Desempenho ótimo. Cenas emocionantes umas e outras cômicas. Violências, assassinatos etc tornam o filme inconveniente para menores de 13 anos e pessoas nervosas.

A TORRE DE LONDRES - da Universal com Basil Rathbone e Boris Karloff. Fundo histórico. Direção e desempenho excelentes. Emocionante. Cotação: Só para adultos não facilmente impressionáveis.

O TESOURO DE BULLDOG DRUMMOND – da Paramount com John Howard. Ambiente de crimes. Não convém a crianças e adolescentes.

VOANDO PARA O RIO - da R.K.O.- Para adultos.

CINE-CASSINO

Cartaz da semana:

TRÊS HORAS DE AMOR - com Franchot Tone e Lynn Bari. Bom desempenho. Moralmente o filme é para adultos.

BANDOLEIROS DO ARIZONA - da Columbia com Charles Starrett e Iris Meredith. Filme far-west. Lutas, crimes etc. Aceitável para os acostumados ao gênero.

CHERI-BIBI - distribuído pela Fox com Pierre Fresnay. Baseado numa obra de Gaston Leroux. A penitenciária da Ilha do Diabo, na Guiana Francêsa. Ambiente de crimes. Apresentação simpática de personagens sem educação moral. Cotação: Reservado a adultos capazes de refletir (A AÇÃO, 1942, p. 1).

Diferentemente do cinema, de acordo com Salete Libório, no teatro cratense não existia censura de idade. Talvez por tal motivo, os membros do *GRUTAC* tinham tanto cuidado com a escolha das peças para serem apresentadas ao público:

[...] não tinha esse negócio de que mocinha não pode, menino jovem não pode, não tinha essa censura. Eram peças também que não exploravam muito sexo, que não exploravam muito, esses assuntos modernos demais que, chocam às vezes até a gente que é mais velho (Informação verbal)⁵⁴.

Como citamos anteriormente, através da narrativa de Salviano, as cenas picantes e os beijos eram suprimidos pelo grupo na hora da encenação das peças.

José Correia Filho, que esteve na direção do *GRUTAC* após a saída de Waldemar Garcia, fala sobre a relação entre as escolhas das peças e os valores sociais cratenses. Quando perguntado se o grupo chegou a cogitar a possibilidade de encenar algum espetáculo de Nelson Rodrigues na cidade do Crato, disse o seguinte:

Não tinha por que. Eu inclusive adquiri uma peça do Nelson Rodrigues. Mas não tive condições de encenar, primeiro porque a época não admitia. Era uma peça num sistema muito avançado e não dava pra gente fazer naquela época. Nós tínhamos muito critério neste ponto aí. Era a coisa que a gente respeitava muito. Hoje não, hoje pornografia é só o que tem por aí nessa coisa toda. Naquela época, Nelson Rodrigues era muito avançado. E por exemplo, uma peça que estive com ela em mãos pra encenar, mas não tive condições foi o *Álbum de Família* [1945]. Era uma peça muito avançada, aí não deu pra gente. Mas as peças que nós mais encenávamos eram de Paulo Magalhães (Informação verbal)⁵⁵.

⁵⁴ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

⁵⁵ Informação verbal fornecida por José Correia Filho, em entrevista realizada dia 31 de janeiro de 2007.

Percebemos a diferença de opiniões em relação à visão que o Jornal *A Ação* tinha das apresentações do *GRUTAC* e das exposições do cinema. Em um texto publicado nesse jornal sobre a apresentação da peça *O Interventor*, de Paulo de Magalhães, em 1947, este espetáculo recebe vários elogios. A peça *O Interventor* é apresentada como uma “comédia deslumbrante e arrebatadora da autoria do expoente máximo dos escritores teatrais” (A AÇÃO, 1947, p. 2). Essa apresentação confirmou “o valor” do teatro na cidade que estava “evoluindo consideravelmente”. O *GRUTAC* é descrito como um grupo de amadores de jovens que sonhavam com “a glória do teatro” e que eram “admiradores desta belíssima arte instrutiva”. O teatro feito pelo *GRUTAC* iria contribuir “para a possibilidade do elevamento total do teatro Cratense”.

A “coragem” dos jovens do *GRUTAC* para montagem dos espetáculos também é elogiada pelo jornal: “Admirei-me, sobretudo, da coragem impávida e triunfante desta organização de jovens esforçados, somente com o interesse de elevar ao mais alto, o valor do teatro no nosso meio” (A AÇÃO, 1947, p. 2). Diferentemente do cinema, render-se à modernidade não representava um problema para o teatro:

Uma das coisas que mais prenderam a atenção dos espectadores foi a armação da cena, adequada e moderna, feita com o grande esforço pelos rapazes do teatro. O ponto Amarílio Carvalho [...] ofereceu o seu esforço procurando sempre ajustar em cada amador a coragem e impulsando-lhe a prosseguir na ardua profissão que elevará o nome do Crato e dos seus filhos (A AÇÃO, 1947, p. 2).

Segundo Salete Libório, o teatro era encarado como um acontecimento na cidade, já que o grupo não se apresentava regularmente, limitando-se a um ou dois espetáculos por ano. Assim, como dissemos anteriormente, assistir ao teatro feito por jovens da cidade era algo muito familiar: o público tinha a possibilidade de ver no palco seus próprios valores sendo representados, seus móveis de casa no palco compondo a cena, sua juventude. O que não acontecia com o cinema que já chegava pronto, sem a possibilidade de adequações. No teatro, poderia haver alterações no texto, na encenação e ênfase em algum momento da peça. As mudanças ocorreriam de acordo com o público que ia aos espetáculos. Salete Libório fala sobre a relação ente o clero e o *GRUTAC*:

Elogiavam porque nós sempre nos mantivemos no limite do que a sociedade permitia. A gente não ultrapassava aquilo ali. Se fosse um texto mais escrachado, a gente já não fazia. O próprio Zé Correia dizia: Não, isso aqui não dá certo, primeiro porque os pais não vão deixar as filhas ir, mas o povo ia e José estimulava muito isso (Informação verbal)⁵⁶.

⁵⁶ Informação verbal fornecida por Salete Libório, em entrevista realizada dia 28 de julho de 2015.

Nas páginas do jornal *Ecos da Semana*, percebemos uma visão diferenciada em relação ao cinema da cidade, já que semanalmente era publicada a programação dos filmes nas páginas desse jornal, que era escrita por Amarílio Carvalho. Observamos que existia um público cativo para o cinema da cidade. Porém, existiam problemas nesses locais que precisavam ser solucionados. É o que vemos na fala de um dos leitores deste periódico:

Senhor redator do *Ecos da Semana*. V.S. gosta de cinema? Pergunto-lhe isso, porque acho que todo mundo é como eu que sou louco por cinema. Fumo diariamente duas carteiras de cigarros. Pois tenho varias vezes, me privado desse prazer, para não faltarem os 3 ou 4,00 para o ingresso. Acontece porém, que, com muita tristeza para mim, estou quase impossibilitado de ir ao cinema, não é por doença ou por falta de dinheiro e sim devido aos percevejos e pulgas que perambulam nas cadeiras e no piso dos cinemas locais, cujo bichinhos atacam a gente sem dó nem piedade. [...] isso não pode continuar, senhor redator! Então os proprietários querem somente que o povo lhe encham os bolsões! [...] Felizmente já se fala em montar outro cinema no Crato e talvez esteja bem próximo (ROQUE, 1948, p. 3).

Mesmo com as críticas e censuras da Igreja local, o cinema continuava dando lucro, a ponto do palco do *Moderno* ser demolido para ceder espaço para o cinema, em 1950. A falta de disponibilidade de palco por parte do dono do *Cine Moderno* é apontada pelos membros do GRUTAC como motivo que levou o grupo a não apresentar suas peças em alguns momentos.

Desde o início do século XX, era comum existir na cidade um palco nos cinemas destinado a receber companhias que vinham de fora. Essas companhias passavam alguns dias se apresentando e traziam vários espetáculos prontos para serem encenados. Isso aconteceu no *Cinema Paraíso* (1911), *Cinema Cassino* (1920) e, posteriormente, no *Cinema Moderno* (1935):

[...] começou com o *Paraíso*, depois veio o *Cassino*, mudo, e como as companhias, o costume era ter um teatro de repertório, trazia cinco, seis, oito peças já prontas e ficavam quinze, vinte dias numa cidade representando. Como acontecia com os circos... também era assim. Então as companhias tinham por hábito visitar o Crato. Que naquela época já era um polo de cultura no estado do Ceará. Então quem vinha pra Fortaleza, fazia uma viagem de trem até o Crato e trazia uma companhia pro Crato, foi o caso de Barreto Junior e inúmeras companhias que vieram pra cá. Então o cinema fazia também um palco pra receber naquela época Marquise Branca e outras companhias que marcaram época. E o *Cassino* que era de Moises Teixeira, foi o primeiro cinema falado daqui, começou mudo, o *Cassino* tinha palco também, então Moises fez um palco, e lá como garoto, eu assisti várias companhias de teatro aqui. Marquise Branca, Companhias de Variedades, acrobatas, até espetáculo de trapézio eu assisti no *Cassino*, em cima do palco. Então tinha cinema mudo e quando tinha uma companhia ele passava oito dias sem passar cinema. Era só teatro (Informação verbal)⁵⁷.

⁵⁷ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

O primeiro espetáculo do *GRUTAC* foi apresentado no palco do *Cine Moderno*. Esse palco foi construído com fundos arrecadados pelas apresentações de um grupo de teatro fundado pelo cratense Manoel Bandeira Campos. O grupo se chamava *Grêmio Soriano Albuquerque* (TEMÓTEO *apud* GRUTAC 50 ANOS, 1992, p. 10). O *GRUTAC* utilizava esse palco para seus ensaios, mas com a ida definitiva de Waldemar Garcia para Fortaleza, o grupo formado na época por adolescentes encontrou dificuldade em conseguir esse espaço para seus ensaios. Isso ocorreu pela falta de alguém com “certo gabarito” no grupo e pela disputa com as exhibições dos filmes no cinema:

[...] a gente dispunha na época de um palco no Cine Moderno. Mas, o Moderno existia pra faturar através do cinema, né? Tinha um palco e a gente tinha dificuldade às vezes pra encontrar a chave: cadê a chave do Moderno? Quem tem a chave do Moderno? A gente precisa do Moderno hoje de tarde, o Moderno tava fechado, que funcionava como cinema de noite. E não havia um grande interesse de ceder o palco por vinte, trinta, quarenta, sessenta dias, pra gente ficar todo dia ensaiando. Então a gente às vezes não contava com o Moderno. E então a gente apelava pra Associação Comercial que tinha um palco. Mas aí tinha que pedir a chave lá pra o seu presidente, tava com o secretário, então já tinha que adiar o ensaio e às vezes conseguia-se o Grupo Escolar do Crato que também tinha um palco, mas era também serviço público, então a gente tava com aquilo fechado, não tinha. Às vezes não tinha uma pessoa com certo gabarito pra ficar encarregado da chave, isso depois da fase de Waldemar, né? Quando nós ficamos sozinhos, então nós havíamos chegado a ensaiar até na Siqueira Campos. Dez, onze horas, dez horas da noite, depois que acabava o cinema, reunia o grupo e ia fazer leitura de peça na Siqueira Campos com todo o silêncio. A gente fazia leitura de peça. E fizemos inúmeros ensaios em casa de família, a gente ia pra casa de uma daquelas atrizes, de um ator, essa coisa toda. Falava com a mãe da moça, e tal. Vamos fazer os ensaios aqui, e ia se ensaiar de noite. Às vezes a tarde, quando a gente tinha tempo, entre o almoço e a hora do trabalho (Informação verbal)⁵⁸.

Como o faturamento com as exhibições dos filmes era maior, o dono do *Moderno* não cedia o espaço ao grupo quando tinha algum filme para ser exibido. Desse modo, as apresentações eram feitas em palcos menores existentes na cidade. O dono desse cinema se preocupava mais com o faturamento do cinema do que em apoiar o grupo, como fazia parte da intelectualidade cratense. Essa atitude do proprietário do cinema demonstra uma incoerência dentro do discurso do *GRUTAC* e de seus apoiadores:

Quando o Moderno não tinha condições, tinha, vamos dizer, uma programação de um filme muito bom. Eles não alugavam o teatro. Então a gente tinha que recorrer ao Grupo Escolar, um teatrinho muito menor. Tinha que ir pra Associação Comercial, tinha que ir pra o auditório de um ginásio, de uma coisa, sem ter condições, sem ter boas cadeiras, então a gente não tinha onde trabalhar. Só vivia na dependência do Moderno, quando o Moderno não podia nos alugar. E chegou ao ponto de lá ter um arrendatário, que disse: Não eu não vou alugar isso aqui pra teatro, porque o teatro não rende muito e o filme dá mais dinheiro, como o arrendatário tinha de faturar, disse: não eu não pago o aluguel eu não vou mais

⁵⁸ Idem.

alugar pra teatro, foi nessa fase que nós levamos dois espetáculos importantíssimos no Grupo Escolar do Crato [...] As peças foram “Amor e Ciúme” e depois de “Amor e Ciúme” levamos uma grande peça do teatro brasileiro que é “Maria Cachucha” que eu tenho uma grande vontade de remontar em Crato, e que essa peça foi levada lá num palco diminuto, pequeno, que pouca gente assistiu, porque era um lugar onde ninguém frequentava, porque o Moderno não nos ofereceu condições. Num alugava por preço nenhum e a gente não tinha a quem recorrer, depois é que o Moderno enxergou que tava fazendo isso errado, o próprio arrendatário nos cedeu o Moderno definitivamente, enquanto o Moderno esteve na mão de Miguel Siebra de Brito, que foi o sucessor de Almino de Brito, seu fundador. Depois que ele voltou pra mão de Miguel Siebra aí nós fizemos uma série de espetáculos, muitos deles já sem meu concurso, eu já tava em Recife. Sob a direção de Zé Correia (Informação verbal)⁵⁹.

Vemos Amarílio Carvalho como a ponte entre o *GRUTAC*, a imprensa local e os cinemas da cidade. Amarílio começou a trabalhar aos dez anos de idade no *Cassino Sul Americano* e depois no *Cine Teatro Moderno*, quando ainda pequeno ficava observando o Sr. Celso pintando os cartazes do cinema. Com a aposentadoria do Sr. Celso, Amarílio foi contratado para essa função. Às vezes, passava as fitas dos filmes quando o responsável faltava. Outra função cumprida por ele era a de receber as caixas com os filmes quando estas chegavam ao Crato de trem. Em sua fala, Amarílio justifica o motivo pelo qual o cinema em alguns momentos era negado para o *GRUTAC*:

Foi quando Miguel de Brito assumiu. Então ele achava que o teatro não dava muito lucro, e prejudicava o cinema dele. O cinema era alugado, se não passasse os filmes o cinema não tinha dinheiro pra pagar o aluguel, então eu não quero mais vocês não, eu quero cinema porque o cinema dá lucro (Informação verbal)⁶⁰.

Mesmo com esta justificativa por parte dos amadores, não podemos comparar o teatro e o cinema em termos de lucratividade, visto que todas as semanas eram exibidos filmes nos cinemas locais, o que não acontecia com o teatro, pois as encenações do *GRUTAC* eram esporádicas. Um dos momentos representativos em relação ao impasse entre o teatro e o cinema foi na Semana Santa, quando o *GRUTAC* estava ensaiando a peça *a Paixão de Cristo*:

[...] nós estávamos com uma peça marcada, não podia ser adiada, porque era uma peça da Semana Santa. Tinha que ser encenada naquela semana. E o moderno era o cinema. Ele recebia um filme sobre a Paixão de Cristo. Esse filme eles tinham que exibir por imposição lá do proprietário, essa coisa toda, então [o responsável] não nos cedeu o teatro. Nós ficamos no meio da rua, sem ter condições. Aí arranjamos um palco lá no Auditório Menezes Pimentel, só que era um salão. Só tinha um salão, não tinha cadeira, nem nada. Então exatamente foi aí que o público comprava o ingresso e levava a cadeira. Era uma coisa engraçada. E tivemos casa cheia, então o povo gostava de teatro (Informação verbal)⁶¹.

⁵⁹ Informação verbal fornecida por Salviano Saraiva ao jornalista Jurandy Temóteo, em entrevista realizada dia 26 de abril de 1990.

⁶⁰ Informação verbal fornecida por Amarílio Carvalho, em entrevista realizada dia 05 de abril de 2012.

⁶¹ Informação verbal fornecida por José Correia Filho, em entrevista realizada dia 31 de janeiro de 2007.

Podemos observar nesta fala o desejo desse ator em apresentar a valorização do grupo pela sociedade cratense, pois muitas pessoas foram assistir à peça de teatro sobre a *Paixão de Cristo* representada pelo *GRUTAC*, mesmo tendo como opção o filme sobre o mesmo tema exibido no *Cine Teatro Moderno* e tendo que levar cadeiras para assistir ao grupo em um espaço menor.

Em 1950, quando o palco do *Cine Moderno* foi demolido para ceder espaço para o cinema, o grupo passou a se apresentar no palco da *Rádio Araripe* ou no da *Rádio Educadora do Cariri*, pertencente à Diocese do Crato (CORTEZ, 2000, p. 189). As dificuldades que o grupo passou para conseguir montar seus espetáculos foram utilizadas como justificativa de uma campanha para a construção de um Teatro Municipal no local onde funcionou o antigo *Cine Moderno*, durante a década de 1990, quando o grupo estava se reorganizando para comemoração dos seus cinquenta anos de fundação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa pesquisa, percebemos que o *GRUTAC* tinha restrições em relação à encenação de alguns espetáculos, pois temiam não serem bem vistos pela sociedade cratense. Mesmo tendo acesso às peças e ao teatro feito nas capitais, o *GRUTAC* buscava uma adequação e não uma modificação da realidade social em que estava inserido, pois os componentes do grupo estavam em comum acordo com as ideias pertencentes a esta sociedade no período estudado. A escolha das peças refletia, ao mesmo tempo, uma afinidade e uma cumplicidade com o público, já que o teatro feito na cidade do Crato estava inserido num âmbito de relacionamento mais íntimo entre os componentes do grupo e os espectadores que também indicavam textos para serem encenados e eram incentivadores do grupo. As relações entre o *GRUTAC* e seus espectadores eram de conhecidos e familiares.

Em um primeiro momento, o *GRUTAC* era liderado por Waldemar Garcia, por ser mais velho, experiente e ter uma boa relação com a elite local. Com a sua saída, Amarílio Carvalho, Salviano Saraiva e José Correia Filho tomaram a frente do grupo. Mesmo assim, esses jovens tinham o acompanhamento de pessoas mais velhas e influentes na cidade. Os membros desse grupo também interagiam em outros espaços da cidade e traziam em sua prática teatral aspectos de suas experiências pessoais.

Observamos que o modelo de teatro adotado pelo *GRUTAC* era o do Rio de Janeiro, pois os textos escolhidos pelos membros do referido grupo e/ou pela elite cratense para as encenações eram oriundos da capital do país. Essas peças passavam por uma leitura cuidadosa, em que se analisava seu enredo e conteúdo. Somente após concluírem se tais textos estavam ou não em consonância aos valores da sociedade cratense, os membros do grupo começavam a ensaiar. Tais ensaios duravam em média dois meses e eram acompanhados pelo olhar atento das mães de algumas atrizes do grupo. É importante ressaltar que o *GRUTAC* representa uma parcela dessa população e a escolha de determinado texto para encenar, em meio a tantos outros, apresenta-nos aspectos relevantes para a compreensão dos valores dessa sociedade, entre 1942 e 1950.

Os três textos analisados nos ajudaram a comprovar a relação entre a sua escolha e os valores sociais no período estudado. No texto *Amor e Pátria*, o amor entre Afonsina e Luciano deveria ser na mesma medida do amor pela pátria. Há uma exaltação do casamento, da Igreja, e do patriotismo. Levantamos a hipótese de que estes valores estavam de acordo com o movimento integralista presente na Região do Cariri durante a década de 1940. Na peça, os personagens amam sua pátria e respeitam o poder instituído.

No texto *Vila Rica*, a personagem principal Emerenciana representava um modelo de mulher que não era bem visto na sociedade colonial. Este modelo também não era bem visto na sociedade cratense no período em que se realizou a sua encenação. Prova disso é que a atriz Icléia Teixeira não aceitou interpretar a personagem e, por essa razão, o papel teve que ser encenado por Noca Barros de Recife, apresentada como de um meio mais “adiantado” pelos narradores da história desse grupo. Revela-se aqui algo em comum com o texto *Amor e Pátria*, onde surge a ideia de que o amor sempre vence, e que o casamento “conserta” os erros cometidos no passado.

O terceiro e último espetáculo analisado, *O Diabo Enlouqueceu*, que assim como *Vila Rica* também foi escrito em 1945, trata-se de uma comédia. O perfil da personagem principal é completamente diferente da jovem Afonsina, curiosa e romântica de *Amor e Pátria*, e também de Emerenciana: bondosa, perdida em alguns momentos, séria e apaixonada em outros, de *Vila Rica*. Lavínia é o modelo da mulher moderna que anda de ônibus, pega fila, e que não quer se casar. Mas a jovem também tem seu lado amoroso em relação aos pais, tanto é que se submete a um casamento que vai contra seus princípios, para tirar sua família das dívidas. Assim como nas duas peças anteriores, neste espetáculo também ocorre um casamento, mas não por amor e sim por interesse em receber uma herança deixada pelo tio de Lavínia. Ao final do espetáculo, o amor mais uma vez vence, pois Lavínia revela estar apaixonada por Roberto. Mesmo se tratando de uma comédia, o texto nos apresenta características que também estavam presentes na cidade do Crato.

Mas, o que dizer do *GRUTAC* ter montado este texto, mesmo com características tão diferentes dos outros textos analisados? Entre a montagem de *Vila Rica* e *O Diabo Enlouqueceu* temos apenas três anos. Ao analisar essa última peça nos perguntamos como os valores sociais cratenses poderiam ter mudado tão rápido. Aqui teríamos uma contradição em relação ao conteúdo dos espetáculos anteriores. Essa contradição nos faz acreditar que, mesmo com características tradicionais, esses valores modernos também estavam presentes na sociedade cratense, como fica exposto através da análise dos jornais e das memórias a que tivemos acesso. A população podia frequentar a missa, mas também ia aos cinemas, praças e cafés da cidade. Nesses espaços, discutiam-se outros conteúdos que eram considerados impróprios pela Igreja. As críticas da Igreja em relação ao conteúdo de alguns filmes exibidos e o comportamento feminino mostram a multiplicidade de valores presentes na sociedade da época.

A imprensa, composta pela elite intelectual cratense e parte pela juventude, também apoiava as montagens dos espetáculos do *GRUTAC*. Observa-se em alguns momentos a ajuda

financeira de pessoas que compunham essa elite. Verificamos uma incoerência entre o discurso dos jornais e dos atores desse grupo em relação ao apoio recebido, pois em diversos momentos o grupo tinha dificuldade em encenar alguns espetáculos pela falta de espaço, já que o principal palco utilizado pelo grupo, o do *Cine Teatro Moderno*, também exibia os filmes e, por essa razão, em alguns momentos o proprietário do cinema não demonstrava tanto interesse em apoiar o *GRUTAC*. Prova disso é que, em 1950, o palco do *Cine Teatro Moderno* foi destruído para ceder espaço ao cinema, a fim de que se obtivesse mais lucro.

Outra incoerência encontrada é que, mesmo existindo uma possível rivalidade entre Crato e Juazeiro do Norte, o *GRUTAC* também se apresentou nesta cidade e apoiou a criação do *Teatro Escola* em Juazeiro. Se inicialmente acreditamos que a construção da ideia de Crato como uma “cidade da cultura” teria influenciado na criação do *GRUTAC*, agora percebemos que a criação desse grupo, assim como o *Teatro Escola* em Juazeiro, estaria mais relacionada à influência de outras localidades, já que neste período era comum a presença de grupos amadores em outros estados brasileiros.

Através deste estudo compreendemos como o *GRUTAC* percebia os valores sociais presentes na cidade do Crato e reproduzia tais valores através de seus espetáculos, pois estes serviam como uma vitrine dos valores sociais de seus atores e espectadores. Também conseguimos analisar como ocorreu a apropriação de textos produzidos em outros contextos, mas que foram escolhidos para serem encenados por representarem aspectos referentes aos valores sociais presentes na cidade do Crato no período estudado.

Por último, chamamos a atenção para as relações de poder existentes dentro do *GRUTAC*, que podem indicar questões a serem aprofundadas em futuras pesquisas. Através das memórias de seus membros e publicações de jornais, observamos que existia uma hierarquia dentro do *GRUTAC* em relação à montagem de espetáculos, escolhas de textos e de elenco. Alguns receberam destaque por terem sido diretores do conjunto. Seriam eles: Waldemar Garcia, Salviano Saraiva e José Correia Filho. Ficamos no desejo de conhecer mais sobre Waldemar Garcia, que é apresentado nas fontes como uma figura central nos primeiros anos de existência deste grupo. Waldemar é descrito como um artista autodidata que dirigiu um teatro conservador na cidade do Crato e, ao seguir para a capital do Estado, dirigiu um grupo de Teatro Universitário com características que o levaram a ser apontado como responsável pela modernização do teatro cearense.

REFERÊNCIAS

A AÇÃO. Cinema, Crato, 25 out. 1942. n. 109, p. 1.

A AÇÃO. O Grupo Teatral de Amadores Cratenses, Crato, 09 mar. 1947. n. 330, p. 2.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Biografia**: Raimundo Magalhães Junior. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/raimundo-magalhaes-junior/biografia>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

A CLASSE. Teatro, Crato, 26 set. 1950. n. 29, p. 1.

AGUIAR, Maria de Araújo. A produção do Teatro de Revista no início do Século XX: O texto teatral e seu uso para a historiografia. In: VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 2012, Teresina. **Anais...** Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mariana%20de%20Araujo%20Aguiar.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

ALENCAR, Edigar de. O teatro amadorístico em Fortaleza. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: UFC, 1985. p. 62-79.

ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello (Org.). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 83-154.

ANDRADE, Iarê Lucas de. **Da linha do trem pra lá**: o discurso sobre a prostituição na cidade de Crato (1940/1960). 2001. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ANDRADE, Lia Raquel Vieira de. **O clã de Moreira Campos**: aspectos sociais dos contos publicados em revista. 2009. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

AQUINO, J. Lindemberg de. O teatro no Crato. **A Província**, Crato, n. 21, p. 92-95, jul. 2005.

_____. Lindemberg de. **Roteiro biográfico das ruas do Crato**. 2 ed. Fortaleza: UFC - Casa de José de Alencar, 1999.

ARAÚJO, Antonio Gomes de. **Povoamento do Cariri**. Crato: Faculdade de Filosofia do Crato, 1973. v. 2. (Coleção Estudos e Pesquisas).

BARBOSA FILHO, Antonio Luiz. 30 anos sem Dr. Gesteira. **Itaytera**, Crato, n. 32, p. 168, 1988.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70 Persona, 1977.

BARONE, João. **1942: O Brasil e sua guerra quase desconhecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BORGES, Raimundo de Oliveira. **O Crato intelectual: dados bio-bibliográficos**. Crato: Tipografia e Papelaria do Cariri, 1995. (Coleção Itaytera).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSISIO, Rafael de Almeida. **A história do Brasil imperial na pena de Joaquim Manuel de Macedo**. 2007. 150f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013. v. 1, p. 403-416.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013. v.1, p. 219-232.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CAMPOS, José Ramiro. Os vampiros nas portas da Igreja. **Ecos da Semana**, Crato, 14 nov. 1948. n. 38, p. 6.

CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. História e Análise de Textos. In: _____. (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 536-567.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1987.

CORDEIRO JR., Raimundo Barroso. A Legião Cearense do Trabalho. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2007. p. 317- 344.

CORREIO de Juazeiro. Teatro, Juazeiro do Norte, 29 mai. 1949. n. 20, p. 2.

CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. **A construção da “cidade da cultura”**: Crato (1889-1960). 2000. 210f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

COSTA, Eliene Benicio Amâncio. **O trânsito entre o circo e o teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro - uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira**. 2010. 245f. Relatório Final (Pós-Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2010.

COSTA, Marcelo Farias. **Panorama do teatro Cearense**. Fortaleza: Multigraf, 1994.

_____. **Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense**. 2014. 282f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra Sem Guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Edusp, 2000.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

DIAS, Carlos Rafael. **Da flor da terra aos guerreiros cariris: representações e identidades do Cariri cearense (1855-1980)**. 2014. 169f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2014.

ECOS da Semana. Ao Rotary Club do Crato, Crato, 26 set. 1948a. n. 30, p. 6.

ECOS da Semana. Aviso. Crato, 19 dez. 1948c. n.43, p. 1.

ECOS da Semana. Começará terça-feira a grande Semana de Festa da Imprensa, Crato, 17 abr. 1949. n. 60, p. 1.

ECOS da Semana. Resultado da Festa de São Francisco, Crato, 14 nov. 1948b. n. 38, p. 1.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. v.1.

ELIZABETH, R. Azevedo. O Drama. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013. v.1. p. 94-118.

FELÍCIO, Quixadá. “Ecos da Semana” na opinião do jornalista Quixadá Felício. **Ecos da Semana**, Crato, 12 dez. 1948. n. 42, p. 1.

FERNANDES. Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013. v.2. p. 57-79.

GAMA, Cícera Antonia Cordeiro Brito. Flores de Lisieux: A construção da sexualidade feminina nas instituições educacionais da cidade do Crato, entre as décadas de 40 e 60 dos séculos XX. In: MARQUES, Roberto (Org.). **Os limites do gênero estudos transdisciplinares**. Fortaleza: Expressão, 2006. p. 99-114.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GRUTAC 50 ANOS. Crato, 1992. Edição Especial.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27. 1988.

HRUBY, Hugo. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no limiar da República (1889-1912): momentos decisivos. In: IX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. 2008. Anpuh – RS. **Anais...** Disponível em <http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212158581_ARQUIVO_HugoHruby.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ITAYTERA. Mensagem do Congresso Sem Poesia aos intelectuais do Brasil, Crato, n. 34, p. 8-9, 1990.

JOLI-COEUR, Sophie. **Définition des termes et des concepts**: lexique et bibliographie. Groupe de recherche sur la médiation culturelle, Montréal-Qc, 2007. Disponível em: <http://montreal.mediationculturelle.org/wp-content/uploads/2010/04/lexique_biblio_2007-2008.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2016.

KIST, Ivete Susana. A tragédia e o melodrama. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013, v.1. p. 75-93.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Amor e pátria**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo Magalhães. **Vila Rica**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.

MAGALHÃES, Paulo de. **O diabo enlouqueceu**. Rio de Janeiro: Soc. Brasileira de autores teatrais, 1945.

MATOS, Florival. O Crato e seu primeiro cinema. **Itaytera**, Crato, n. 1, p. 148-149, 1955.

MENDONÇA, Sônia Regina de. Da República Velha ao Estado Novo: o estado e sociedade: A consolidação da república oligárquica. In: LINHARES, Maria Yedda (Org.). **História geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p. 316-325.

NASCIMENTO. Escola de prostituição. **Ecoss da Semana**, Crato, 25 jun. 1948. n. 18, p. 3.

NASCIMENTO, F. S. O teatro no Crato no alvorecer do século XX. In: COSTA, Marcelo Farias (Org.). **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: UFC, 1985.

NOBRE, Francisco da Silva. **1001 Cearenses Notáveis**. Rio de Janeiro: Casa do Ceará, 1996.

NOGUEIRA, A. Taumaturgo. Teatro escola de um sonho a uma realidade. **Ecos da Semana**, Crato, 25 jul. 1948. n. 22, p. 2.

ODILIO. Eduque-se lendo. **Correio do Juazeiro**, Juazeiro do Norte, 13 fev. 1949. n. 5, p. 7.

OLIVEIRA, Pedro Rocha. Entre o encanto e o pecado. **A Ação**, Crato, 18 out. 1942a. n. 108, p. 1-4.

_____. Embrulho dos namorados. **A Ação**, Crato, 25 out. 1942b. n. 109, p. 1-4.

_____. Filhas e economia. **A Ação**, Crato, 06 jun. 1943a. p. 1-4.

_____. Recato Feminino. **A Ação**, Crato, 19 set. 1943b. p. 1-4.

_____. Passarinhos amorosos. **A Ação**, Crato, 24 jun. 1945. n. 247, p. 1-4.

_____. Um apelo desatendido. **A Ação**, Crato, 18 abr. 1948a. n. 389, p. 1-4.

_____. Insensibilidade Moral. **A Ação**, Crato, 25 abr. 1948b. n. 390, p. 1-4.

O POVO. Waldemar Garcia, um patrimônio teatral, Fortaleza, 24 fev. 1991, p. 1.

PAIVA, Audir de Araújo. **História do Rotary Club de Crato**. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/17MqBsLyNAdzVv7LrtmiIRoRIf7FcizrI0QjVziBKc50E/edit?hl=pt_BR>. Acesso em: 09 jan. 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERVERTIDA. Direção: José Díaz Morales. Interpretes: Ramón Armengod; Emilia Guiú; Víctor Manuel Mendonza; Amalia Aguilar. Mexico: Cine Azteca Film Studiostudio, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v4d_iFWNfWs>. Acesso em 03 mai. 2015.

PESAVENTO, Sandra. **História e história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINHEIRO, Irineu. **O Cariri**: seu descobrimento, povoamento, costumes. Fortaleza: UFC, 2010.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**, São Paulo, n.14, fev. 1997.

PROGRAMA da peça **A Cigana me enganou**, set. 1946a.

PROGRAMA da peça **A Cigana me enganou**, out. 1946b.

PROGRAMA da peça **Maria Cachucha**, mar. 1945.

PROGRAMA da peça **O Diabo Enlouqueceu**, mar. 1950.

PROGRAMA da peça **Pertinho do Céu**, mai. 1947.

PROGRAMA da peça **Vila Rica**, set. 1947.

ROCHA, Fabrizzi Matos. **A dramaturgia de Anamaria Nunes**: Geração Trianon. 2007. 101f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

ROQUE. **Ecos da Semana**, Crato, 19 mai. 1948. n. 11, p. 3.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-620.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: REMOND, René (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-270.

SOUSA, Samuel Pereira. **Soldados de Deus e da pátria**: entre práticas cotidianas e a construção da memória integralista em Barbalha-Ce (1933-1950). 2010. 168f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

SOUZA, Oswaldo Alves de. O Grupo Teatral de Amadores Cratenses. **Ecos da Semana**, Crato, 4 abr. 1948. n. 6, p. 2.

SOUZA, Simone de. Da “Revolução de 30” ao Estado Novo. In: _____ (Org). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2007. p. 287-316.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-50): o teatro. Clio. **Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 20, p. 249-273, 2002.

TEIXEIRA, Nunes. O diabo enlouqueceu. **A Classe**, Crato, 12 fev. 1950a. n. 19, p. 1.

_____. Teatro. **A Classe**, Crato, 26 mar. 1950b. n. 22, p. 1.

_____. Teatro. **A Classe**, Crato, 16 abr. 1950c. n. 23, p. 1.

TEMÓTEO, Jurandy, Entrevista realizada em 15 de setembro de 1990 com Salviano Saraiva e Amarílio Carvalho. In: **Grutac 50 Anos**, Crato, CE, p. 1-24, 1992. Edição Especial.

VIANA, José Ítalo Bezerra. **O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato**: memória, escrita da história e representações da cidade. 2011. 183f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

VIANA, Ulysses. O Poeta Anderson Siebra. **Itaytera**, Crato, n. 4, p. 99-100, 1958.

WERNECK, Maria Helena. A dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013. v.1. p. 417- 435.