

KARINA ANDRÉA DA SILVA FARIA

**O SUCESSO E O SUSTENTO:
A TRAJETÓRIA DA ATRIZ BONFINENSE CELINA FERREIRA (1902-2001)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela de Castro Reis.

Salvador
2013

A vida, que insiste em ir, vir e devir,
Deixando a ausência de meu pai, *Marçal*,
que viabilizou meu percurso acadêmico.
E a presença, ora dentro em mim,
de minha filha *Sophia*,
a quem aguardo feliz e ansiosa.

AGRADECIMENTOS

A Renée, Renildo e Relma, filhos de Celina Ferreira e Ferreira da Silva, pela confiança que depositaram em mim, ao fornecerem os papéis, fotos e documentos que formam o acervo da família, sem o qual essa pesquisa não teria sido possível. E é claro, por consentirem que a história de sua mãe e, de modo indireto, de seu pai, pudesse ser registrada e divulgada. Agradeço em especial a fabulosa memória de Renildo Ferreira da Silva.

A minha mãe, Nini, pelo eterno apoio e estímulo à minha formação intelectual e, no que se refere a essa pesquisa, ao empenho em me ajudar diretamente na articulação com a família e na busca por pistas e documentos.

A meu companheiro, Deco Simões, pela presença constante e tantas vezes bem humorada. Também pela tolerância com livros e papéis espalhados pela casa e pela compreensão diante das horas não compartilhadas em casa ou em ocasiões sociais e festivas.

A Ângela Reis minha querida orientadora, por confiar e apostar na minha capacidade de reflexão e realização e pelo acompanhamento sempre positivo e estimulante.

A meus irmãos e suas famílias, pelos momentos de comunhão de alegrias.

A Tia Naná, pela acolhida em momento de deslocamentos improdutivos e custosos.

A Tia Mari, pelo contato com a arte, dado desde a infância.

A minha sogra (D. Nicinha) e cunhados (Sandra Simões, Luca Simões e Sônia Simões) – pelo acolhimento amoroso e pelo quintal delicioso onde tive o privilégio de ler textos de diversas disciplinas sob a maravilhosa sombra de lindas mangueiras!

A Iara Villaça, minha comadre, amiga e sócia. Atriz, autora e cidadã que muito me inspira e orgulha. Também por participar de cena com trechos da carreira de Celina, em disciplinas. E por me ajudar nas *manobras* eletrônicas, textuais e internéticas, com as quais nem sempre me afino.

A Reginaldo Carvalho, irmão do astral, figura brilhante, pelo apoio acadêmico e porque me fez admirar ainda mais a Senhor do Bonfim dos meus antepassados.

A Janaína Carvalho (Azevedo), artista admirável, figura inspiradora e espirituosa, também pela disponibilidade de participar de cena com trechos da carreira de Celina, em disciplinas.

A Rui Manthur, meu compadre, pela disponibilidade em participar de cena com trechos da carreira de Celina em disciplinas.

E a Adriana Amorim, pelo mesmo motivo.

A Antônia Pereira (querida Dinah), seja pela prontidão e gentileza como coordenadora do PPGAC na ocasião do meu ingresso, seja pela amizade e companheirismo na turnê de

Memórias, que me propiciou a valiosa coleta de referências bibliográficas nas cidades nordestinas visitadas (Recife, Aracaju e Fortaleza), além de contatos muito importantes.

Aos professores doutores Sérgio Sobreira e Eliene Benício pela participação na banca de qualificação e na defesa.

Aos professores doutores Vera Collaço e Carmélia Miranda pela participação na banca da defesa.

A FAPESB, pelo apoio financeiro.

AO PPGAC, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, nas pessoas de seus funcionários, pela disponibilidade de sempre em atender as demandas dos estudantes.

A Viviane Laerte, amiga de sempre, porque me fez começar.

A Carol Vieira e Pedro Henriques pela preciosa assistência em Fortaleza.

A Rodrigo Dourado pela preciosa assistência em Recife.

A minha prima Marília, pela preciosa assistência em Aracaju.

A minha prima Maria Clara, por me tirar de pequeno sufoco.

A amiga Cida Teixeira, pelo apoio em momento de grande dificuldade.

A Gilmário Celso, pela força com as partituras.

A Ney Wendell, por suas palavras e atitudes de positividade e seu olhar premonitório.

A Cissa Guimarães, pelo trabalho realizado.

Aos colegas da Cooperativa Baiana de Teatro, cuja convivência e ações coletivas muito me ensinaram sobre solidariedade e sobre a importância de entender o fazer teatral pela ótica de sua manutenção.

A todos os entrevistados, incluindo os não citados, pela disponibilidade e interesse em ajudar.

A todos que indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, marco fundamental na minha carreira de atriz e pesquisadora.

RESUMO

O presente trabalho trata da carreira da atriz baiana Celina Ferreira que nasceu na cidade de Senhor do Bonfim no ano de 1902. Sua trajetória perpassa diversos gêneros teatrais, aqui batizados de *arranjos artístico-produtivos*, que fizeram parte do cenário cultural da primeira metade do século XX no Brasil, especialmente no nordeste. Celina Ferreira iniciou sua carreira integrando companhias itinerantes ou *mambembes* que circularam pelo Nordeste (interior e capitais) entre os anos 20 e 30, tendo casado com o ator cômico pernambucano Ferreira da Silva, especialista em teatro de revista. Viúva, estabeleceu-se em Salvador com seus filhos e trabalhou no Circo Fekete, na década de 40, atuando em melodramas característicos do circo-teatro brasileiro. Por fim, aposentou-se como radioatriz tendo trabalhado nas rádios Excelsior e Sociedade. Nesta última, até a década de 60. Com base em acervo familiar, guardado pelos filhos da atriz, e organizado para fins acadêmicos, a pesquisa teve como enfoque a sustentabilidade relacionada principalmente à popularidade junto ao público, e as estratégias utilizadas por artistas, empresários e organizações no sentido de garantir a sobrevivência de artistas e produtos. Também abordou a conjuntura econômica, política e social que serviu de cenário para a carreira da atriz e para o sucesso que promoveu o sustento dos arranjos artístico-produtivos em que trabalhou.

Palavras chaves: Teatro brasileiro; Teatro nordestino; Teatro de revista; Circo-teatro; radioteatro; Produção teatral.

ABSTRACT

The current paper lies in the career of Celina Ferreira, an actress who was born in the state of Bahia, in Senhor do Bonfim city, in the year of 1902. Her journey crosses many theatrical genres, known here as “productive-artistic arrangements”, which were part of the cultural panorama in the beginning of the 20th century in Brazil, especially in the northeast of the country. Celina Ferreira began her career as a member of itinerant companies- called *mambembes*, which traveled around the region in the twenties and thirties. She got married to Ferreira da Silva, a comedy actor that was born in Pernambuco and was a theater revue specialist. As a widow, she took place in Salvador with her sons and worked at *Fekete Circus*, in the forties, acting in typical brazilian theatre-circus dramas. At last, she retired as a “radio-actress”, and had worked for Excelsior and Sociedade radios. For this last one mentioned, she worked until middle sixties. Based on personal family files, kept by her sons, and organized for academic aims, this research focused on the popularity of the theatrical styles that she was part of, as well as the strategies used by artists, entrepreneurs and organizations in order to guarantee the artists and products survival. This research also brought a political, economic and social approach, with aspects that were part of the actress career and motivated the “productive-artistic arrangements” support, successfully experienced by her.

Keywords: Brazilian Theater: brazilian northeast theater; Revue theater; Theater-Circus; radioteatro; Theatre administration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Casa da família Angelim Oliveira em Senhor do Bonfim. (s/d).....	35
Figura 2. Celdiva Angelim Oliveira aos 16 anos em sua Primeira Comunhão, 1918.....	37
Figura 3. Severino Ferreira da Silva (1890-1935)	64
Figura 4. Ferreirinha e Celina Ferreira em Ilhéus, com os filhos Renée e Renildo, s/d.....	133
Figura 5. Foto posada de <i>A Família Pacatinho</i> [195-].....	236
Figura 6. No estúdio com colegas, [195-].....	250
Figura 7. Cupom de votação Revista Única.	253
Figura 8. Menção Honrosa conferida pela Revista Única, junho de 1957.....	254
Figura 9. Foto de Celina Ferreira [195-].....	255
Figura 10. Celina Ferreira, radioatriz, 1958. Frente e verso.....	256

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Cronologia - companhias teatrais e itinerários do casal Ferreira da Silva.....	118
Tabela 2. Gêneros – companhias integradas pelo casal Ferreira da Silva.....	121
Tabela 3. Personagens de Celina Ferreira no Circo Fekete.....	183

KARINA ANDRÉA DA SILVA FARIA

**O SUCESSO E O SUSTENTO:
A TRAJETÓRIA DA ATRIZ BONFINENSE CELINA FERREIRA (1902-2001)**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.
Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª. Ângela de Castro Reis (orientadora)
PPGAC – UFBA

Profª Drª. Eliene Benício Amâncio Costa
PPGAC – UFBA

Profª Drª Carmélia Aparecida Silva Miranda
PPGHIS – UNEB – Campus 7

Prof. Dr. Sergio Sobreira Araujo
FACOM – UFBA

Profª Drª Vera Regina Martins Collaço
PPGT/CEART - UESC

Salvador, 23 de abril de 2013

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	SENHOR DO BONFIM – FORMAÇÃO DE CELDIVA ANGELIM DE OLIVEIRA.....	32
2.1.	A Família.....	34
2.2.	Formação Básica.....	38
2.3.	As Filarmônicas.....	41
2.4.	Cinema - melodramas e compartilhamento de espaços.....	50
2.5.	Circos.....	54
2.6.	As companhias visitantes: outros conteúdos – comédias e variedades.....	55
2.7.	Relação das atrações artísticas com o público da cidade ou estratégias de conquista.....	57
2.8.	A partida de Celdiva, a aurora de Celina.....	61
3.	O SÉCULO XIX E A FORMAÇÃO DO(S) PÚBLICO(S) NACIONAL(IS).....	77
3.1.	Companhias líricas, dramáticas e grupos locais.....	77
3.2.	Prédios teatrais – as construções, os patronos, os circuitos.....	87
3.3.	As companhias de operetas.....	97
3.4.	Teatro ligeiro – variantes e opiniões.....	102
3.5.	A revista e seu público.....	105
4.	FERREIRA DA SILVA E CELINA SILVA/FERREIRA NA ESTRADA.....	117
4.1.	Os gêneros artísticos.....	120
4.2.	As Companhias citadas no acervo.....	126
4.3.	Celina e o entorno na primeira fase de sua carreira	151
5.	CELINA NO CIRCO FEKETE.....	153
5.1.	Circo brasileiro – público e sobrevivência.....	153
5.2.	Considerações sobre o circo-teatro.....	159
5.3.	Circo Fekete.....	170
5.4.	Celina no Fekete.....	181
6.	RÁDIO - CONTEXTOS E CONVIVÊNCIA COM O TEATRO AMADOR.....	187
6.1.	História da radiodifusão brasileira.....	187
6.2.	A rádio comercial.....	191
6.3.	Rádio Nacional - o modelo.....	201
6.4.	O radioteatro	208
7.	CELINA, RADIOATRIZ.....	219
7.1.	Breve histórico da Rádio Baiana.....	219
7.2.	A contratação de profissionais.....	223
7.3.	Celina Ferreira – Entre a Rádio e o Teatro Amador.....	227
7.4.	Celina na Rádio baiana. Roteiros e programas.....	234
7.5.	Sobre os roteiros.....	250
7.6.	Prêmios.....	252
8.	O SUSTENTO OU CELINA FERREIRA NO TEATRO BRASILEIRO.....	257
8.1.	Cenário contemporâneo, considerações finais.....	294
09.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	299

10. ANEXOS	307
Anexo 1.....	308
Anexo2a.....	309
Anexo 2b.....	310
Anexo 2c.....	311
Anexo 2d.....	312
Anexo 3.....	313
Anexo 4.....	314
Anexo 5.....	315
Anexo 6.....	316
Anexo 7.....	317

1. INTRODUÇÃO

*Tantas, muitas, são as setas,
E duplas são as diretrizes.
As paralelas não são retas,
No encontro de duas atrizes.*

*Fez, no XX, bela carreira
A de sobrenome Ferreira,
hoje linda estrela guia,
Era esta, a atriz Celina
E sua vida, agora espia,
a curiosa atriz Karina.*

*Essa Karina, que é de Faria
No XXI, fez de Celina,
Fonte de estudo, luz e meta.
Celina Ferreira é avó e tia
Karina de Faria, sobrinha-neta*

Minha história como atriz e pesquisadora e minha relação com o objeto de estudo no doutorado, o percurso profissional da também atriz Celina Ferreira, tem origem familiar. Na ocasião dos primeiros movimentos feitos por mim em direção à música e ao teatro - o que posteriormente tornou-se uma escolha profissional - surgiram, informalmente, conjecturas a respeito das raízes genéticas do meu pendor artístico, uma vez que eu não tinha nascido em família de artistas. Nesses momentos sociais familiares eu ouvia com frequência a frase “sua tia Celi fez teatro”, “ela fazia teatro no circo”. E isso era tudo. *Tia Celi* era o apelido familiar da irmã mais velha de minha avó materna, minha tia-avó, que eu ouvia repetidas vezes através de minha mãe e tias. Ainda criança e adolescente, eu observava aquela senhora doce e ativa e tinha uma imagem muito distanciada do que seria ter trabalhado no circo, fazendo teatro: eu nasci no ano de 1972 e ela, que nascera na cidade de Senhor do Bonfim, no interior da Bahia, em 1902, fizera teatro no circo em Salvador na década de 40. Considerando que a minha geração (urbana, soteropolitana de classe média) teve pouco ou nenhum contato com as artes cênicas advindas de uma raiz popular como a do circo-teatro, é compreensível que eu, de fato, não tivesse a menor ideia do que se tratava, ainda que tivesse assistido a alguns espetáculos circenses. Espetáculos esses que não possuíam em seu conteúdo peças teatrais.

Em meados da década de 90, quando eu já havia optado pela carreira artística profissional, resolvemos - eu, minha mãe, tias e primas - realizar uma entrevista em família¹, para saber um pouco mais sobre a história da vida de *Tia Celi*. O interesse maior evidentemente era meu e foi esse o ponto de partida para a iniciativa do encontro. Ela, já muito idosa, conseguia lembrar de alguns episódios familiares, pessoais, profissionais. Registrada numa gravação, essa entrevista, a despeito de seu caráter absolutamente informal, me fez conhecer com um pouco mais de profundidade a história não apenas da minha tia-avó *Celi*, mas de uma atriz cuja carreira havia sido extensa e intensa. Mas tudo parou por aí, ao menos naquele momento: tínhamos combinado de fazer um novo encontro para continuar o “bate-papo”, mas infelizmente quando tentamos fazê-lo, no início dos anos 2000, ela já estava com a saúde bastante fragilizada, falecendo no dia 06 de junho de 2001.

O percurso que levou a história de Celina Ferreira a ser meu objeto de pesquisa teve início muito tempo antes do meu ingresso no doutorado: paralelamente à carreira de cantora e atriz - cujo desenvolvimento deu-se pela prática, não tendo, portanto, relação com a Universidade -, graduei-me no curso de Ciências Sociais (concentração em Sociologia); no ano de 1995, ingressei no Mestrado em Administração de Empresas da UFBA, apresentando, dois anos depois, uma dissertação que tratava do papel do espetáculo *A bofetada* no processo de profissionalização do teatro baiano. Nesse trabalho, falava de um determinado olhar sobre a arte, não exatamente inaugurado pela Cia. Baiana de Patifaria - grupo responsável pelo referido espetáculo - mas adotado por ela com afinco. Esse “olhar comercial” interessava-me e despertava minha atenção tanto em 1997 como agora.

Durante 08 anos estive afastada da Universidade e dedicada à vida artística. Em 2005, quando o espetáculo *A bofetada* voltou ao cartaz, o teatro baiano parecia viver um momento histórico especial para a classe artística: neste período foi fundada a Cooperativa Baiana de Teatro (quando assumi o cargo de Diretora Administrativa); parte da classe teatral mobilizou-se pela renovação do SATED; alguns setores da classe teatral baiana se reuniram para discutir políticas públicas e encaminhá-las à câmara setorial de teatro do Ministério da Cultura.

Não à toa, foi neste contexto que reiniciei o meu contato com a vida acadêmica, ingressando como aluna especial no PPGAC². Ainda de modo difuso, o meu interesse era

¹ Não foi possível identificar data da entrevista, que não foi registrada na gravação. Ela será citada na tese, com a seguinte referência: (Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal).

² Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Este primeiro contato tinha como objetivo, a retomada dos estudos acadêmicos, numa espécie de preparação para o ingresso no doutorado como aluna regular.

aprofundar o entendimento das engrenagens que fazem mover a arte teatral do ponto de vista não exatamente da criação artística, mas considerando seus aspectos econômicos, sociais e políticos.

A disciplina então cursada no segundo semestre de 2005 foi *Teatro Brasileiro*, ministrada pela Profa. Dra. Angela Reis. Nela os alunos apresentaram seminários com temas ligados à história do teatro brasileiro, a partir da trajetória de algum ator ou atriz. Ao entrar em contato com a pesquisa do então mestrando Reginaldo Carvalho Silva, que tratava da obra de José de Carvalho, seu avô e um artista também bonfinense³, lembrei-me da história de minha tia-avó e considerei a possibilidade de tratar dela. Mas havia a dúvida sobre a existência de algum material que pudesse referendar a apresentação do seminário ou mesmo sobre o que teria sido sua carreira, a ponto de servir de objeto de uma exposição. Entrei em contato com minha prima em segundo grau, filha mais velha de *Tia Celi*, com quem a atriz morou por longos anos, antes de falecer. E então, finalmente, tive acesso a um acervo de documentos guardados em plásticos, de modo caseiro. A cada documento manuseado ficava claro que havia, sim, material que justificasse a apresentação de um trabalho final de disciplina. Entretanto, esse seria apenas um primeiro passo. A apresentação e o trabalho escrito não foram suficientes para dar conta das fontes históricas, - que se apresentaram para mim e para todos que ali estavam como riquíssimas, ainda que repletas de lacunas -, capazes de fornecer subsídios importantes para uma pesquisa não apenas biográfica.

Naquele instante, portanto, eu ainda não estava totalmente ciente de ter em mãos documentos legítimos para uma pesquisa científica, ainda que a utilização de acervos pessoais como fonte de estudos seja um procedimento costumeiro, há algum tempo, dentro e fora do Brasil:

Os arquivos pessoais começam a ser considerados como objeto da Arquivologia de forma mais sistemática, no final do século XIX, quando as sociedades históricas em países como França, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos passam a identificar a importância desses documentos produzidos no cenário da vida privada para a pesquisa histórica. (...) Com a entrada dos arquivos pessoais nas instituições ou serviços arquivísticos os usuários puderam utilizá-los como fonte para pesquisa. Este processo igualmente facilitou a inserção dos arquivos pessoais na pauta de discussão dos arquivistas, que até então se dedicavam aos arquivos institucionais e quase que exclusivamente públicos. (OLIVEIRA, 2012a, p. 4)

³ SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Os dramas de José Carvalho**: Ecos do melodrama e o circo- teatro no sertão baiano. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

No caso das informações encontradas sobre *Tia Celi*, a disponibilização para públicos ampliados dos dados primários conseguidos junto à família não era algo que estivesse em primeiro plano naquele momento. O que ficou claro é que tratava-se de um arquivo pessoal, cuja organização caseira não inviabilizava seu status de documento histórico mas concedia-lhe um lugar diferente como fonte de pesquisa. Neste sentido - e isso naquele instante foi crucial para definir a carreira de minha tia-avó como objeto de pesquisa - o acervo em poder de seus filhos era mais um caso, entre tantos outros, que permitiram a produção de conhecimento em nível acadêmico, e que, estando em meu poder, me autorizava a seguir adiante para desenvolver o estudo.

Considerando que “os arquivos pessoais são produzidos e mantidos por seus produtores e familiares fora do processo institucional e sem regulamentação”, era preciso reconhecer as especificidades daquele acervo, identificando seus “elementos norteadores”, em geral “definidos por seu produtor e em geral, sem parâmetros técnico-científicos”. (OLIVEIRA 2012a, p. 5).

Reconhecida a necessidade de situar o acervo ao qual tive acesso em 2005, reconhecendo seus limites, especificidades de armazenamento e conteúdos singulares, surgiu finalmente a pesquisa iniciada no ano de 2009, quando ingressei no Doutorado. Naquele instante, *Tia Celi* transformou-se em *Celina Ferreira*, atriz baiana, brasileira, cuja trajetória artística atravessara, no século XX, diversos momentos históricos e diversos modos de um fazer teatral que até então eu pouco conhecia.

A primeira referência à carreira de Celina nos remete ao ano de 1922, sendo dada pela atriz no conteúdo de um pequeno bilhete, escrito de próprio punho:

A minha estréia foi em Jacobina no dia 19 de novembro de 1922, fazendo o papel de Gertrudes na comédia ‘Capricho Feminino’. Na trupe ‘Hipólito de Carvalho’.

Jacobina 19 de 11 de - 922.

(FERREIRA, Celina. BILHETE - Acervo da Família Ferreira da Silva, s/d)

Este documento traz um manancial de informações que extrapolam seu conteúdo principal, qual seja o registro da estreia de sua autora. Em seu formato, há algo que permeia todos os outros documentos encontrados em poder de seus filhos e que introduz muito bem a

descrição das fontes que originaram essa pesquisa: o bilhete foi escrito num pedaço de papel recortado e encontrado solto no meio de outros papéis pessoais.

Não é possível afirmar qual era a intenção de Celina Ferreira ao escrevê-lo. Talvez imaginasse que isso poderia ser utilizado por alguém que viesse a contar sua história ou talvez quisesse apenas afirmar e lembrar para si mesma um acontecimento relevante em sua vida profissional. O fato é que não se pode negar que se tratou de um registro - feito de modo absolutamente caseiro, mas um registro. E que havia, por parte de sua autora, o desejo de perpetuar essa informação.

Este bilhete é um pequeno extrato do material bruto, organizado aleatoriamente, contendo documentos diversos, esparsos e desproporcionais no que se refere à quantidade - uma vez que havia muitos deles sobre dado período da carreira de Celina e pouquíssimos sobre outras -, sem ordenamento cronológico, que apresentou-se para mim como o *acervo* ao qual já me referi acima. Mas é preciso se destacar que eles estavam reunidos com alguma coerência, estando juntos os que tratavam da primeira fase da carreira da atriz e separados dos que tratavam da fase final (referente ao seu trabalho como radioatriz).

O acervo era constituído, portanto, por aquilo que foi guardado por Celina Ferreira e posteriormente por sua família, tal como possível. Talvez algo mais tivesse sido perdido, talvez não tenha sido guardado. Talvez alguns episódios de sua carreira não tivessem mesmo tido registro. Não há como saber. O que ficou era pouco, e era tudo. Era, também, um grande manancial de pistas a serem seguidas. De uma história ou de muitas delas.

O passo seguinte seria preparar o acervo com a intenção não apenas de arquivá-lo corretamente, como também de modo a permitir que fosse manuseado durante a pesquisa que ali nascia, e quiçá, depois dela, como fonte para outros pesquisadores (caso seja permitido pelos filhos da atriz). E havia ainda a importante tarefa de contemplar a família, a quem os originais deveriam ser devolvidos, talvez antes mesmo de findar a pesquisa. Administrar a guarda do acervo, seu modo de armazenagem, o envolvimento com a família e a possibilidade de consulta imediata e constante para desenvolvimento da tese era, desta forma, essencial para garantir a realização do estudo.

Há ainda que se destacar o fato de que alguns pequenos documentos foram acrescentados aos inicialmente organizados. Considerando que alguns deles (especificamente fotos) foram conseguidos com outros membros da família que os cederam a mim, cabia decidir: como

incluir-los depois? Eles passariam a pertencer ao acervo original ou deveriam ficar em meu poder?

Neste ponto, cabe revelar que o meu acesso a todo o material, que possuía valor sentimental importante para a família, nesse caso os filhos de Celina Ferreira, possivelmente só foi conseguido graças ao fato de ser sua sobrinha-neta. E isso indica não apenas facilidades no acesso à informação, como também a necessidade de manusear o acervo com grande responsabilidade, cuidado e transparência, evitando conflitos e desgastes e reafirmando reiteradamente votos de confiança.

A todo momento era preciso fazer escolhas importantes, que envolviam não apenas os documentos em si mas a relação pessoal e afetiva que os envolvia e também a mim, como pesquisadora, diante deles. Neste sentido, até que o estudo se concretizasse, percorreu-se no trato com o material encontrado um importante percurso que envolveu, além de questões técnicas, também aquelas de ordem emocional e ética.

Mas, o que, afinal, continha este acervo? Que tipo de documentos e a que épocas e fases da vida profissional de Celina Ferreira eles remetiam?

Entre os documentos, encontrei recortes⁴ colados num caderno pautado muito antigo, sendo que em poucos deles era possível identificar as datas (que remetiam às décadas de 10 e 20 do século XX); fotos, datadas ou não; uma partitura incompleta, de 1917; roteiros de programas de rádio; prêmios recebidos como radioatriz; uma cópia fotocopiada de entrevista dada ao jornal *A Tarde* no ano de 1979; um exemplar da *Revista da Rádio*, publicação de circulação nacional editada no Rio de Janeiro⁵.

No caderno foram encontrados, colados entre outros documentos, cerca de 175 recortes de jornais de cidades do Nordeste do país. Em seu conteúdo, encontrei referências não apenas à carreira de Celina Ferreira, mas principalmente à de seu marido, o ator cômico Ferreira da Silva, cujo nome aparece sempre em destaque em diversas companhias cujo repertório era majoritariamente de espetáculos de teatro de revista. Algumas folhas encontravam-se praticamente soltas e havia notícias danificadas; algumas notas estavam descoladas, outras coladas, às vezes na mesma folha, ocupando frente e verso.

⁴ Em sua esmagadora maioria advindos de jornais que incluíam notas sobre as peças, sobre os artistas, críticas, divulgação e fotos. Havia também, entre os recortes, cartazes e ingressos.

⁵ Sem referência, possivelmente do início da década de 60, que trazia página dupla com o título “Melhores da Rádio Baiana”, em que aparece uma foto da atriz juntamente com outros seus colegas da época.

O caderno passou por um processo de restauração, feito por profissional da área contratado por mim, que tentou preservar a ordem das folhas e a posição das notas nas suas páginas originais, quando possível. Os recortes foram reorganizados em novas páginas, brancas, numeradas e agora sequenciadas num classificador com encaixe de furos. A partir desta nova configuração, procedi a um processo de digitalização cuja sequência buscou obedecer à numeração sugerida pelo restaurador.

Quando iniciei a leitura do material digitalizado e me debrucei sobre as notas, percebi, especialmente a partir do modo como haviam sido recortadas, que estavam ausentes referências importantes que dessem suporte às exigências de uma pesquisa acadêmica; no entanto, não era possível descartar aqueles recortes, sendo preciso valorizar os indícios ali contidos e não as faltas.

Assim agiram outros pesquisadores que enfrentaram o mesmo problema: Tânia Brandão (2009) revela que o recorte de jornal foi sua principal fonte em estudo sobre a *Companhia Maria Della Costa*, a partir de acervo doado à Fundação Nacional de Artes (Funarte). Mas apontou para a necessidade de reconhecer a parcialidade contida no texto de jornal que é “ligeiro e transitório, é necessariamente uma impressão – é falho, digamos, exatamente por ser o que é. A rapidez da elaboração impõe ao crítico mais um julgamento de valor do que uma análise” (BRANDÃO, 2009, p. 29)

Para este estudo em particular, o discurso jornalístico constituía-se numa abordagem útil e embora fosse necessário contextualizá-la, me interessavam de perto as relações entre sujeitos envolvidos em diversas fases do fazer teatral - incluídos aí os jornalistas, que participavam ativamente da divulgação e do estímulo ao consumo dos espetáculos, sendo alguns, inclusive, autores de peças teatrais levadas à cena por artistas da cidade e também por visitantes.

Portanto, o maior problema quanto às notas é que, na sua esmagadora maioria, não havia autoria, datas ou referências aos periódicos, uma vez que todas foram recortadas sumariamente, acompanhando os limites dos textos publicados nos jornais. Mas, mais uma vez, esse não era um *privilégio* do meu trabalho:

A maior coleção disponível de recortes para estudar era formada por aquilo que decidimos nomear como matérias recortadas por dentro – textos de jornal que foram recortados “por dentro”, sem identificação de local, data, autor, coluna etc... quer dizer – são materiais desiguais inclusive quanto à possibilidade de identificação de uma boa parte do conjunto; alguns

contavam com uma identificação parcial, atribuída (...) ou eventualmente extraída do veículo (...) (BRANDÃO, 2009, p. 29).

Antes de enfrentar essa ausência de referências, porém, coube reconhecer o fato de que o modo de organização em si possibilitava, já de início, análises importantes e esclarecedoras. Ao tratar do acervo de jornais de Céu da Câmara⁶, Leonardo Simões (2009) o reconhece como um *relicário*, seja pela deferência com que é tratado pelas descendentes da atriz seja pela cuidadosa organização em belos álbuns. Esse zelo é tido pelo autor como dado crucial para sua análise:

Esses mesmos textos jornalísticos, por exemplo, que são a maior parte do material estudado, poderiam ser encontrados em centros de referência, dispersos na impessoalidade das publicações diárias. Neste *relicário*, entretanto eles estão reunidos e integrados, *retecidos*, ressignificados, consagrando uma determinada história: a reconstrução ordenada de uma *existência* artística. (grifos do autor) (SIMÕES, 2009, p. 05)

Reconhecidos seus limites e potencialidades, o acervo de notícias da família Ferreira da Silva acabou por impor-se, mesmo porque não seria possível abrir mão de um conjunto de 175 recortes do início do século XX, paradoxalmente a mais completa, senão a única, fonte de informações sobre a primeira fase da carreira de Celina Ferreira.

À medida em que fui estudando a forma e o conteúdo das notas, notei que, apresentadas no formato de colunas, elas continham títulos como *Circo Teatro, Telas e Palcos, Da Platéia, Têlas e Ribalta*, etc. Algumas, raras, continham anotações feitas à lápis (possivelmente pela atriz), indicando a data ou o nome do periódico do qual haviam sido retiradas (em alguns casos, existiam as duas indicações). Pude também divisar, ainda que de modo impreciso, as datas-limite da atuação profissional do casal Ferreira da Silva (os anos de 1914 e 1931), em documentos que não eram notas de jornal: o ano de 1914 foi estabelecido graças ao ingresso de uma apresentação que continha o nome de Ferreira da Silva e de M Durães, *num* Theatro São João; o ano de 1931 aparece juntamente com a palavra “Nazareth” - que suponho ser a cidade de Nazaré, situada no Recôncavo Baiano - no rodapé de um cartaz que anunciava a exibição da Companhia Ferreira da Silva.

⁶ Atriz carioca cuja carreira desenvolveu-se no início do século XX.

Finalmente, restava resolver o modo como tais recortes deveriam ser citados no corpo do texto da tese, e então considerei que eles deveriam ser identificados de acordo com a organização do caderno no acervo digital, batizado de *caderno digitalizado* ou “CADIG”.⁷

Outra importante fonte de pesquisa, desta vez referente a período da carreira de Celina nos anos 40, foi uma reportagem de página inteira, publicada no jornal *A Tarde* de 18 de novembro de 1979. Com foto destacada da atriz, já idosa, em sua casa, o texto versava principalmente sobre sua atuação no *Circo Fekete* e posteriormente na rádio baiana.

A propósito e a respeito de seu trabalho como radioatriz encontrei registros de quatro tipos: fotos, prêmios, o exemplar da *Revista da Rádio* já citado e roteiros de programas de rádio. Estes últimos, em maior número, foram a principal fonte de pesquisa para a última fase da carreira de Celina. O período presumível de sua atuação nas rádios baianas tem como datas limite, de acordo com os roteiros citados, os anos de 1952 e 1967 - portanto, 15 anos, no mínimo. Fonte riquíssima para o entendimento do percurso de Celina Ferreira como radioatriz, bem como para compreender o tipo de programas em que seu perfil era requisitado, o conjunto de roteiros guardados por ela e posteriormente pela família contava com 55 exemplares. Apenas três são da rádio Excelsior e o restante da Rádio Sociedade da Bahia; o programa que mais contém registros é o *Bahia de Ontem e de Hoje*.

Para arquivar os roteiros de modo a poderem ser consultados durante a pesquisa, tentou-se digitalizá-los tal como havia sido feito com os jornais do caderno; mas a qualidade do registro ficou muitíssimo comprometida, de tal modo que inviabilizava a leitura de alguns conteúdos. A solução encontrada foi a de fotocopiar todos os exemplares, conservando os originais (preservados um a um em envelopes de plástico organizados numa pasta) e permitindo o manuseio apenas das cópias.

Os programas foram classificados de acordo com suas datas; numa tabela, a sequência gerou um número para cada roteiro, o que serviu posteriormente para as citações no corpo do capítulo que trata sobre o assunto. Aqueles que não possuíam data pertenciam à Rádio Sociedade e foram inseridos na tabela a partir de uma escolha mais ou menos aleatória. Assim, os trechos de roteiros eram referendados de acordo com a rádio que os levava ao ar, o

⁷ Assim ficaram as citações:

Exemplo 1: PALCOS E SALÕES. CADIG, p. 17a, not. 3, [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

Exemplo 2 (havendo referência do jornal): NO PALCO. Gazeta de Notícias. CADIG, p. 35b, not. 1, [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

Exemplo 3 (havendo jornal e data): THEATRO DEODORO. Gazeta de Notícias. CADIG, not. 2. 12 set. 1927. Acervo Família Ferreira da Silva

ano da exibição e o número da classificação, tal como sequenciado na tabela que consta nos anexos (anexo7).

A tabela que organiza os roteiros tem ainda colunas que identificam o nome do programa; a rádio em que foi exibido; os atores; o produtor; o horário de exibição; a função exercida por Celina Ferreira (atriz ou locutora); o personagem por ela desempenhado e o gênero do programa (comédia, drama, entretenimento). Algumas dessas informações não apareciam em todos os roteiros, mas o estudo geral destes permitiu um mapeamento importante da passagem da atriz pela rádio baiana: de modo resumido e ainda não conclusivo é possível identificar, por exemplo, que ela transitava por diversos estilos de atuação, possuindo grande domínio no uso da voz, tal como também fora afirmado por alguns de seus colegas, entrevistados para a pesquisa.

Quanto aos prêmios, atestados por pequenos certificados, referiam-se aos anos de 1956⁸ 1957⁹, 1959¹⁰ e 1960¹¹ e foram digitalizados, sendo os originais guardados numa caixa.

O acervo de fotos (na sua maioria relativas ao período de Celina Ferreira no rádio) contém 13 exemplares, exibindo conteúdos profissionais e familiares. Este acervo foi sendo construído com o desenrolar da pesquisa, uma vez que fotos encontradas por outros membros da família, a ele se somaram. Todas foram digitalizadas e receberam um número de acordo com uma cronologia aproximada, em sequência que será seguida na tese. Os originais que pertencem aos filhos da atriz a eles serão devolvidos num catálogo que as preserve; os outros ficarão em meu poder.

A organização de material, originalmente guardado sem o objetivo de configurar-se como um arquivo aberto à consulta, trouxe consigo desafios diversos. Relacionar-me com a informação foi, neste estudo acadêmico, administrar documentos e sentimentos. Foi transformar o rascunho, o bilhete, o recorte, em fontes importantes para a pesquisa¹².

⁸ *menção honrosa* (Revista Única), através do concurso “Os Melhores do Rádio Bahiano de 1956”.

⁹ *menção honrosa* (Revista Única), através do concurso “Os Melhores do Rádio Bahiano de 1957”.

¹⁰ *melhor radioatriz do ano*, (Revista Única) conferido pelo voto popular.

¹¹ *melhor radioatriz do ano*, desta vez conferido pelo Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Radiodifusão do Município de Salvador.

¹² E isto seria apenas uma parte do processo. Mais tarde foi necessário confrontar os conteúdos do acervo com as outras fontes, o que significou ao mesmo tempo e, paradoxalmente, pô-los em cheque e referendá-los. Dentre estas fontes, destaque: jornais nordestinos – acervos digitalizados em meu poder; referências bibliográficas que incluem memórias de artistas que viveram no período, obras de história do teatro nordestino e brasileiro e dos edifícios teatrais dos séculos XIX e XX; entrevista com a própria Celina - realizada em ambiente familiar, e de modo informal; entrevistas com filhos de Celina e estudiosos da história do Teatro nordestino; entrevistas com trabalhadores da rádio, contemporâneos da atriz.

Esta breve incursão pelos documentos do acervo permite traçar uma biografia resumida de Celina Ferreira, acrescentando-lhe outras informações já resultantes da pesquisa. Sua trajetória pessoal e profissional foi considerada como *espinha dorsal* para períodos, formatos cênicos e contextos socioeconômicos investigados no decorrer da tese.

Nascida em 1902, na cidade de Senhor do Bonfim, localizada no sertão baiano, Celina Ferreira foi batizada de *Celdiva Angelim Oliveira*. Primogênita de família tradicional e aparentemente abastada, Celdiva possuía formação escolar privilegiada, condizente com os padrões da época para moças de sua situação social. Sua carreira artística teve início em 1922, num grupo de teatro presumivelmente amador, capitaneado por Hypolito de Carvalho, artista conhecido na região. Mas, parece ser o encontro, ocorrido um ano depois, com Ferreira da Silva - ator cômico que integrara diversas companhias teatrais itinerantes, em cujos repertórios predominava o teatro de revista -, que a fez tornar-se profissional da área. Cerca de quatro anos depois de sair de sua cidade acompanhando uma dessas companhias, Celina já estaria casada com *Ferreirinha* (como era chamado na intimidade). Nos jornais das cidades por onde passava, o ator sempre estava em destaque, ainda que não fosse o dono da Companhia.

Celina e Ferreirinha tiveram quatro filhos, cada um nascido numa cidade diferente. Com a morte do marido, ocorrida no ano de 1935, Celina e seus filhos se estabelecem em definitivo em Salvador, onde já moravam suas irmãs e seu irmão. Anos mais tarde, a atriz dá prosseguimento a sua carreira e trabalha em 1942 num espetáculo (*Dona Quinta*), no Cine-Teatro Jandaia, quando recebe convite para integrar o elenco do Circo Fekete, que aportou em Salvador no início da década de 40. No Fekete, Celina apresentava-se nas peças, especialmente dramas, que ocorriam na segunda metade do espetáculo. Trabalha no elenco do circo-teatro ao que parece por cerca de 10 anos, ingressando em seguida na Rádio Excelsior (supostamente no ano de 1952) e posteriormente na Rádio Sociedade. Na década de 60, possivelmente em 1967, encerra sua carreira como radioatriz, função que lhe garante a aposentadoria.

As datas de 1922 e 1967 como aquelas que definem o início e o fim da carreira de Celina Ferreira - são portanto 45 anos de atuação profissional - foram obtidas no acervo da atriz: 1967 é o ano do último roteiro datado de programa de rádio e o ano de 1922 refere-se ao bilhete transcrito no início deste texto.

Esta biografia, resultante do encontro e do diálogo entre conjecturas, dados pouco mais precisos e exercícios de comparação com situações e carreiras similares e contemporâneas às

de Celina, deriva, portanto, do esforço de considerar vestígios, lacunas, detalhes esquecidos ou negligenciados como grandes aliados na construção do conhecimento. Onde não há informação ou onde ela aparece de modo aparentemente casual pode haver algum indício importante.

Em estudo sobre a atriz Cinira Polônio (1857 - 1938), Angela Reis (1999) explica que exatamente quando lhe faltaram determinados registros abriu-se um caminho para sua pesquisa:

[...] a fragmentação das fontes primárias e a insuficiência de material iconográfico, que inicialmente pareciam um problema, acabaram possibilitando a descoberta de uma nova e interessante abordagem do objeto da dissertação: a necessidade de uma análise que se baseasse num contexto mais amplo. (REIS, 1999, p. 14)

Ao redirecionar seu olhar sobre os documentos, cujas informações “individualmente pareciam precárias”, a autora percebera que novo sentido se desenhava na medida em que tais informações eram entendidas “reunidas, indicando recorrências de discursos, pistas, temas”. Daí sua abordagem ter recaído sobre o cenário social em que a imagem de mulheres públicas começava a contrapor-se às que se dedicavam às tarefas domésticas, graças a mudanças de ordem social e política ocorridas no Brasil da virada do século.

Destaco, como exemplo, no caso desta pesquisa, duas características inerentes ao acervo familiar em questão. Em primeiro lugar, o fato de que os documentos conservados por sua filha, manuseados por mim cinco anos depois do falecimento de Celina, guardavam em si um valor sentimental e simbólico inegável. Lembro-me de tê-la ouvido relatar, numa conversa informal, que sua mãe de vez em quando dizia precisar “arrumar seus papéis”. Não é possível afirmar que Celina Ferreira acreditasse de modo consciente ter em mãos um acervo histórico, mas também não se pode desconsiderar o fato de que ela enxergava, naqueles papéis, algo que possuía valor - ainda que para seu deleite pessoal -, um registro de momentos profissionais e mesmo particulares que ela pretendia, de algum modo, preservar. Ou tudo teria ido para o lixo, tal como um amontoado de papéis velhos.

Um segundo ponto que considero singular em seu acervo é a relação entre o tipo de documento que ficou preservado e as fases da carreira da atriz. No caderno, figuram numerosas notícias de jornal, as mais antigas fontes do acervo, tratando de um teatro de revista especificamente itinerante. Sobre a presença no Circo Fekete existe uma única

entrevista, dada décadas depois do exercício profissional. E de sua atuação na rádio restaram prêmios e vários roteiros de programas. Porque não há textos de espetáculos de revista, alguns citados tantas vezes nos recortes de jornais? De modo inverso, porque não há recortes de jornais falando de seu desempenho como radioatriz, mas há roteiros que delineiam o conteúdo deste? E porque não há qualquer documento que remonte à época em que ela trabalhou no Circo Fekete?

Observando relatos sobre o teatro de revista noutros pontos do país, é possível verificar, entre outros aspectos, que, em se tratando de uma forma artística que possuía forte componente cênico - com base principalmente do desempenho de artistas com grande capacidade de improvisação -, era de se esperar fossem raros mesmo os exemplares escritos de textos encenados. Considerando ainda que este era um momento em que a família Ferreira da Silva trabalhava viajando, não seria de se esperar ser mais fácil guardar pequenos recortes de jornais, ao invés de papéis em profusão, de vastos repertórios tantas vezes ditados pelos pontos e não exatamente decorados pelos artistas?

Já nas rádios Excelsior e Sociedade, o trabalho da atriz era baseado em roteiros datilografados, que ela estudava e lia, ao vivo. Neste momento de sua vida profissional, posterior ao trabalho no Circo Fekete - quando circulava seja por bairros de Salvador, seja por cidades do interior, como será visto adiante -, Celina possuía moradia fixa e vida mais estável. Não seria razoável considerar que pudesse armazenar melhor uma maior quantidade de papéis? E mais ainda, que ela desejava fazê-lo (porque, segundo parece, os programas não se repetiam, e, neste caso, os roteiros poderiam ser descartados imediatamente após a leitura)?

Tais perguntas e suposições remetem a detalhes de um passado não muito distante, mas nem por isso dado a conhecer-se por completo. Cabe admitir que aquilo que restou não é exatamente obra do acaso, e traz em si a marca de um passado que deixa alguns vestígios e não outros; depoimentos que falseiam, deliberadamente ou não, algumas informações e não outras. E que estas escolhas não são feitas com a intenção de legar para os pesquisadores conteúdos históricos isentos de parcialidades que, ao fim e ao cabo, são convenientes a seus emissores. Marc Bloch (2001), tratando de depoimentos históricos (principalmente deixados por líderes) acerca de grandes acontecimentos políticos e militares, comenta:

Não faltam falsas bulas, e, assim como todos os relatórios de embaixadores, nenhuma carta de negócios diz a verdade. Mas a deformação aqui, a supor que exista, pelo menos não foi concebida especialmente em intenção da

posteridade. Acima de tudo esses indícios que, sem premeditação, o passado deixa cair ao longo de sua estrada não apenas nos permitem suplementar esses relatos, quando estes apresentam lacunas, ou controla-los caso sua veracidade seja suspeita; eles afastam de nossos estudos um perigo mais mortal do que a ignorância ou a inexatidão: o de uma irremediável esclerose. Sem seu socorro, com efeito, não veríamos inevitavelmente o historiador a cada vez que se debruça sobre gerações desaparecidas, logo tornar-se prisioneiro dos preconceitos, das falsas prudências, das miopias que a própria visão dessas gerações sofrera. (BLOCH, 2001, p. 77)

O autor cita também os relatos sobre as vidas dos santos da alta Idade Média como exemplos de conteúdos que revelam pouco sobre os personagens e seus destinos. Mas, caso interroguemos as fontes escritas que as descrevem sobre o modo de vida e o pensamento concernentes ao período em que foram produzidas, “todas as coisas que o hagiógrafo não tinha o menor desejo de nos expor”, elas terão para nós “um valor inestimável”. (p.78).

É exatamente onde talvez, à primeira vista, haja certa impotência do pesquisador diante dos documentos encontrados e de seus conteúdos muitas vezes deficientes ou reduzidos, que eles nos revelam caminhos surpreendentes, por vezes à sua própria revelia:

Em nossa inevitável subordinação em relação ao passado, ficamos pelo menos livres no sentido de que, condenados sempre a conhecê-lo exclusivamente por meio de seus vestígios, conseguimos todavia saber sobre ele muito mais do que ele julgara sensato nos dar a conhecer. É, pensando bem, uma grande revanche da inteligência sobre o dado. (BLOCH, 2001, p. 78)

Mas se o descerrar dessa cortina não se dá por intenção dos agentes que em seu tempo histórico, fizeram perdurar um conteúdo histórico que é imutável, pois está no passado, esta “revanche da inteligência sobre o dado” tem como sujeito o pesquisador contemporâneo, aquele que investiga este “dado passado”, aqui, hoje, agora, “pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los”. (p. 79)

Cumprir perguntar sobre o ponto em que o acervo de Celina Ferreira - repleto de marcas de um passado que ela parecia querer cultivar através de “seus papéis” - conjumina-se com a minha interrogação, ou minha curiosidade, sobre sua carreira. Gostaria de dar relevo aos três gêneros por onde ela trabalhou por períodos de tempo mais longos e que parecem no seu acervo de modo inequívoco: o teatro de revista, o circo-teatro e o radioteatro. Cada um

deles remonta a conteúdos teóricos e históricos vastíssimos, o que me causou, num primeiro momento e ao mesmo tempo, fascínio e desalento: potencialmente, a vida de Celina Ferreira poderia ser desdobrada em três teses. Como dar conta de tantos universos, tão expressivos?

Muitas poderiam ser as abordagens para o estudo de sua carreira. Mas, o fato é que o que me provocou maior interesse não foi o perfil artístico, os modos de interpretação e os atributos profissionais que ela pudesse ter desenvolvido ao longo de sua trajetória - embora esses elementos não tenham sido ignorados -, mas mais precisamente as estratégias de sobrevivência que artistas, companhias, empresários, circos, rádios, empreendiam para sobreviverem.

Havia um *quê* de popularidade pulsante em todas as formas teatrais pelas quais a atriz passou e era sobre isso que me interessava falar.

Ao tornar-se viúva, Celina Ferreira possuía quatro filhos e não tinha outra formação ou experiência profissional¹³ além da artística. Portanto era como atriz em gêneros que alcançavam grandes públicos e que deles obtinham recursos substanciais que ela teria chances de sustentar-se, como de fato ocorreu a despeito de períodos de dificuldades financeiras enfrentados ao longo de sua carreira.

Ai está, finalmente, o ponto em que a minha história de vida cruza-se com a história de Celina, determinando o modo como os documentos e sua própria carreira foram analisados e reconstruídos neste trabalho. Considero que a minha formação acadêmica, minha atuação profissional e o modo como passei a entender o fazer teatral foram determinantes na escolha do recorte aqui realizado. Sendo eu uma atriz mergulhada numa rede, por vezes emaranhada, onde é preciso fazer teatro, produzir teatro, pensar sobre teatro e agir politicamente em favor do teatro, sempre tendo em mente a relação com o público e uma incessante busca por estabelecer com ele uma relação de cumplicidade que parece hoje tão distante, não me caberia outro caminho.

Minha curiosidade foi direcionada ao sucesso que as formas artísticas em que Celina Ferreira trabalhou possuíam junto às suas plateias. À primeira vista, este sucesso parecia uma consequência natural da popularidade dos gêneros e dos artistas, mas logo nas primeiras investidas sobre textos analíticos, acervos, biografias, entrevistas e registros históricos vi que havia muito mais a analisar, como ações e intenções deliberadas de artistas e empresários transformadas em estratégias de conquista de público; planejamentos de roteiros e

¹³ Chegou a trabalhar como costureira, mas isso não lhe dava sustento suficiente e foi provisório.

temporadas; redes de parceria; articulações sociais e políticas; intercâmbios entre artistas e companhias; permeabilidade de gêneros; participação ativa de grupos dramáticos não-profissionais na vida cultural de centros urbanos e rurais; circulação abundante de conteúdos musicais associados ao teatro; jornalismo bem informado sobre os conteúdos teatrais e comprometido com sua divulgação. Estes fatores, entre outros, juntos, apresentaram-se como um quadro complexo, que deveria ser analisado a partir de variadas conexões internas.

Neste sentido, à medida que a pesquisa avançava foi ficando cada vez mais claro que os gêneros vivenciados por Celina não eram distanciados um do outro, tal como eu vislumbrara no início dos estudos. A relação entre eles era muitíssimo próxima, em especial no que tange à relação com o público definidor de bilheterias, gostos, tendências. Mais além, foi possível perceber que o pensamento comercial e econômico acerca do produto artístico¹⁴, pertencia de modo intrínseco àquelas formas artísticas, sendo parte integrante delas. Os limites entre um e outro por vezes diluíam-se.

Deste modo, tendo como linha condutora da análise a biografia da atriz, foram construídos *modelos* ou *tipos* que serviram como referência para analisar as companhias, instituições e modos de trabalho pelos quais Celina passou. Essas generalizações, que contaram muitas vezes com exemplos retirados de diversas cidades e Estados, serviram como instrumento para entender o funcionamento dessas companhias e desses formatos cênicos, numa espécie de espelho artificialmente construído para entender o universo em que viveu Celina. Batizados aqui de *arranjos artístico-produtivos*, tais modelos foram entendidos tendo como foco principal as estratégias de sobrevivência que os sujeitos neles envolvidos buscaram implementar para se manterem produzindo e se sustentarem.

Também busquei elementos que me permitissem entender como era mantida a atividade teatral e que peso tinham a fama e o sucesso de um dado tipo de teatro/atuação nessa sobrevivência. Estamos falando de uma atriz que, mal ou bem, sobreviveu de sua arte, num tempo e numa situação em que não haveria para ela outra opção.

Neste sentido, é preciso tentar entender o mecanismo de um teatro que dependia quase exclusivamente do público. Portanto, as perguntas que norteiam o estudo sobre Celina giram em torno da relação entre o *sucesso* e o *sustento*, interessando encontrar pistas sobre como se portavam atores e atrizes diante das fontes de renda de sua época. A que espécie de

¹⁴ Assunto que no século XXI, é frequentemente contraposto ao debate envolvendo temas como políticas públicas de financiamento cultural, independência da arte como um atributo humano não negociável, entre outros.

financiamento privado ou público tinham eles acesso (se é que o tinham)? E, *principalmente*, qual sua dependência e seus movimentos face às preferências das plateias e em que medida isso determinava sua produção e atuação artística? *O sucesso garantia o sustento? E sem sucesso, que sustento havia?*

É a preferência do público por determinados tipos de espetáculo ou de gêneros, que atravessa diferentes períodos, que nos permitirá avançar no entendimento dos *sucessos* teatrais *anônimos* - com o perdão do paradoxo - desta pesquisa.

O entendimento sobre o entorno é, no caso do presente trabalho, um importante encaminhamento metodológico e teórico. Imbuída do desejo de entender o que se passava não exatamente no palco, mas ao seu redor, busquei nos vestígios documentais, dados que me fizessem avançar sobre as relações entre a cena e suas condicionantes estruturais, especificamente as de caráter financeiro.

Interessava-me entender como artistas e coletivos se posicionavam diante e através dos modos de fazer teatro e das preferências - às vezes sazonais, às vezes duradouras, às vezes impostas, às vezes surpreendentes - do público consumidor.

Cabe, neste ponto específico, citar a obra *Shakespeare e a Economia*, que trata do período elisabetano e do contexto econômico em que encontramos o reconhecido dramaturgo inglês William Shakespeare¹⁵. O famoso autor é retratado nesta obra não exatamente como intelectual ou artista elevado, como tantas vezes sua imagem é difundida. O sucesso e a popularidade de suas obras estiveram ligados de modo visceral ao modo como foram produzidos os espetáculos e às relações monetárias encontradas num período especialmente próspero do ponto de vista da economia inglesa¹⁶.

Estamos falando aqui de um homem de negócios, que movimentava muito dinheiro e era sócio de uma empresa no muitíssimo rentável teatro de seu tempo. E não estamos falando

¹⁵ FRANCO, Gustavo. H. B. **Shakespeare e a economia**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2009. . O livro trata ainda da influência do conteúdo econômico, encontrado dentro mesmo da obra de William Shakespeare.

¹⁶ “O **Período Elisabetano** ou **Período Isabelino** é o período associado ao reino da rainha Isabel ou *Elizabeth I* (1558-1603) e considerado frequentemente uma era dourada da história inglesa. Esta época corresponde ao ápice da renascença inglesa, na qual se viu florescer a literatura e a poesia do país. Este foi também o tempo durante o qual o teatro elisabetano cresceu e Shakespeare, entre outros, escreveu peças que rompiam com o estilo a que a Inglaterra estava acostumada. Foi um período de expansão e da exploração no exterior, enquanto no interior a Reforma Protestante era estabelecida e defendida contra as forças católicas do continente.[...] A Grã-Bretanha nesse período teve um governo centralizado, bem organizado e eficaz, na maior parte um resultado das reformas de Henrique VII e Henrique VIII. Economicamente o país começou a beneficiar-se extremamente da nova era de comércio transatlântico. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_Elisabetano. Acesso em 01 de abril de 2013.

do mercado editorial, que no período referido não era promissor, mas sim do mercado da cena:

Shakespeare, portanto, não vivia de escrever e não teria ficado rico se fosse apenas ator e autor. Mas essas capacidades foram essenciais para que viesse à pertencer à mais bem-sucedida companhia de teatro de sua época, e a partir daí os caminhos se abrissem para que se tornasse empresário e proprietário de teatros e participasse dos resultados econômicos de uma das mais prósperas atividades de seu tempo. (FRANCO, 2009, p. 76)

Tão notória era essa prosperidade que, a despeito do fato de diversas companhias à época serem financiadas por reis e nobres mecenas,

As receitas diretamente derivadas de apresentações para o rei, ou decorrentes de seu apadrinhamento, representavam um percentual muito pequeno do total, de tal sorte a deixar bem claro que modelo de negócio da companhia tinha como prioridade o público e a bilheteria. Como observa Melissa Aaron, “estamos lidando , em 1600, com um negócio que dependia principalmente de popularidade junto às massas e vendas em grande escala”. Não deve haver qualquer sombra de dúvida de que o teatro elisabetano era um negócio, primordialmente um negócio. (FRANCO, 2009, p. 63)

Segundo o estudo citado, o alcance que o teatro elisabetano e o perfil empresarial de William Shakespeare obtiveram junto ao público - seja em número de pessoas, seja na variedade das classes atingidas - está relacionado diretamente (embora não exclusivamente) a movimentos financeiros e empresariais de iniciativa particular e a um fino faro para o mercado teatral que tinha aceitação junto ao público, algo semelhante à atual audiência de novelas. Isso quer dizer que tratava-se de um investimento de risco, sim, mas associado a um profundo conhecimento do interesse do público e portanto da escolha de um repertório que atendesse às suas demandas, até porque “era preciso prender a atenção de 2.000 ou 3.000 espectadores durante um par de horas, com todos os recursos dramáticos e efeitos especiais que a época permitia”. (FRANCO, 2009, p. 69)

Há muitas semelhanças - guardadas as devidas proporções e relativizados os contextos sociais, históricos, geográficos e culturais, evidentemente -, entre o modo de pensar e agir dos ingleses contemporâneos de Shakespeare e dos envolvidos com o universo do teatro de revista e do empreendimento circense, por exemplo.

Estamos falando em públicos de grande vulto e da necessidade de atingi-los e conquista-los com a menor margem de fracasso possível.

É esse universo que permeia as páginas que seguem. Os capítulos tratam da vida de Celina Ferreira, considerando os arranjos artístico-produtivos que a formaram como atriz e que lhe garantiram a sobrevivência.

É preciso situar que seu percurso profissional esteve circunscrito a um teatro brasileiro encontrado no Nordeste, seja nele nascido, por ele recebido ou nele transformado, embora isso não signifique que seja possível dizê-lo *nordestino* ou separá-lo do que ocorria no resto do país e nem mesmo do mundo.

O trânsito entre companhias estrangeiras, teatrais e circenses em terras brasileiras implicava numa troca artística que justifica pensar em conteúdos similares e conhecidos tanto das sociedades brasileiras como das europeias, como será visto. Mas é preciso reconhecer as especificidades da região, os percursos e os discursos de seus agentes e suas peculiares lógicas de funcionamento.

No primeiro capítulo, que trata da infância e adolescência de Celina Ferreira, vividas na cidade de Senhor do Bonfim, localizada no sertão baiano, procurei vestígios de sua história familiar bem como referências sobre o contexto cultural em que ela se formou, tendo como fonte principal o jornal *Correio do Bonfim*. Aqui é possível encontrar também informações sobre dois personagens importantes na sua inserção no universo teatral: o ator e diretor Hypólito de Carvalho, em cuja companhia ela estreou e o ator cômico revisteiro Ferreira da Silva, que viria a ser seu marido.

No capítulo seguinte, tratarei, novamente com base em dados encontrados no acervo, do percurso de Celina e Ferreira da Silva pelo Nordeste brasileiro, transitando por cidades da capital e interior integrando companhias itinerantes. Tendo como repertório majoritário o teatro de revista, os nomes dessas companhias, e de alguns de seus artistas, foram buscados noutras fontes para referendar as informações e interpretações colhidas no acervo.

Em seguida, um estudo realizado com base na bibliografia sobre o teatro de revista (enfocando contextos culturais que lhe precederam e suas origens fora e dentro do Brasil, ainda no século XIX), serviu como um panorama e uma reflexão sobre o modo como o gênero construiu-se e perpetuou-se, em especial em sua relação com o público. Neste trecho foram confrontados autores e obras que estudaram o gênero em diversos pontos do país, incluídas aí informações sobre os edifícios teatrais - prédios que no Nordeste abrigaram grupos locais, itinerantes e suas quase sempre repletas plateias.

No capítulo que trata do circo-teatro, busquei nas obras de autores que trataram do tema os conteúdos que diziam respeito mais especificamente ao modo empreendedor como circos brasileiros e/ou estrangeiros, ou ainda circos brasileiros-estrangeiros, estabeleciam suas presenças nas cidades onde passavam. A relação das artes circenses com o teatro encontradas já no nascedouro da história do circo, revelam a facilidade com que as duas expressões dialogaram, e isso também no século XX, quando encontramos Celina no Circo Fekete, atuando nos espetáculos ou melodramas que eram apresentados na segunda metade do espetáculo.

Com base nos roteiros de programas de rádio guardados pela atriz e em entrevistas realizadas com radialistas contemporâneos da mesma, percorri a trajetória de Celina Ferreira como radio atriz, tendo como pano de fundo a história da rádio brasileira em sua relação com conteúdos comerciais e a inserção do teatro nas programações nacionais e locais.

Por fim, relacionando todos os arranjos artístico-produtivos experimentados por Celina e entendendo-os principalmente sob o ponto de vista de suas estratégias para garantir sucessos do ponto de vista do alcance do público, chego ao último capítulo. É aqui que a discussão sobre o caráter empreendedor, dos agentes artísticos, empresariais e o diálogo com a sociedade, a imprensa, as autoridades e as instituições culturais apresentam-se de modo mais intenso.

Busco, em cada uma das fases vividas por Celina Ferreira e em todas elas como num conjunto, o entendimento do fazer teatral estreitamente vinculado ao cenário social em que se insere e ao público que o assiste e que, ao fim e ao cabo, o financia.

A despeito da escassez de fontes específicas sobre o teatro nordestino do período estudado¹⁷ e da necessidade de situar os arranjos artístico-produtivos frente à conjuntura nacional (especialmente do Rio de Janeiro, no que tange ao Teatro de Revista e à Rádio Nacional), é do teatro situado no Nordeste, na Bahia em particular, que trato neste trabalho. De fato, os relatos sobre as artes cênicas no sudeste são mais abundantes e há vasta bibliografia neste sentido.

O volume de informações e atrações culturais desde a época em que o Rio de Janeiro passou a ser a capital do país era intenso, mas não há como ignorar que as manifestações culturais que circularam ou surgiram noutros pontos do país, especificamente no Nordeste, também mobilizavam suas sociedades. E isso ocorria de uma maneira particular, com formas artísticas em consonância com aquilo que se desenhava artisticamente em toda parte, seja no

¹⁷ Em parte minorada com a visitas realizadas nas cidades de Senhor do Bonfim, Fortaleza, Aracaju e Recife e a coleta de fontes secundárias e primárias nesses locais, no decorrer da pesquisa.

Brasil seja na Europa. Isso porque companhias e conteúdos artísticos vindos de fora do país e que no Rio de Janeiro faziam escola, alcançavam também outras regiões e cidades em excursões que por vezes percorriam grande parte do litoral brasileiro.

Assim, espero que o estudo sobre a trajetória de Celina Ferreira, além de dar destaque à história de uma atriz cujo anonimato revela similitudes com tantas outras biografias de artistas não contemplados pela história que privilegia os *grandes nomes*, contribua para o enriquecimento do conhecimento sobre a história de um teatro brasileiro, nordestino, baiano (bonfinense, soteropolitano e sertanejo) e seja fonte de inspiração para novos estudos.

2. SENHOR DO BONFIM - FORMAÇÃO DE CELDIVA ANGELIM DE OLIVEIRA

Ao dar os primeiros passos na construção do projeto de pesquisa que originou esta tese, pouco ou quase nada havia de informação sobre a formação artística de Celina Ferreira ou o início de sua carreira. Em entrevista informal dada pela própria atriz à família na década de 90¹⁸, é possível encontrar algumas pistas sobre o modo como saíra de sua cidade natal, ainda que não a data.

NINI - Quando a senhora saiu de Bonfim com Ferreirinha...

CELINA – Fomos viajar pra Juazeiro...

NINI – Ele passou, como foi a história? Dessa paixão. Conte a gente aí...

CELINA – Ele era artista. Cantava muito bem. Ele cantava uma canção do vigário que era conhecida como *O Vigário*, Era um vigário em si

NINI – E ele encenava, não? Era uma peça, não? O Vigário?

CELINA – Era uma peça, era números soltos. Ele trabalhava na peça, mas ele tinha o repertório dele, próprio.

KARINA – De cantor?

RENÉE– Ele cantava e era cômico.

CELINA – Era cômico, pra lá de bom, naquela época.

IVONE – Então ele trabalhava como, com teatro?

CELINA - Teatro...

KARINA – Era uma companhia...

NINI – A companhia passou lá em Bonfim, foi isso?

CELINA - É, passaram, aquele grupo de artistas e tudo mais, e nesse meio eu também fui...

(...)

NINI – Hein, tia Celi, ele lhe convidou, pra viajar também foi?

CELINA – Ói minha filha, nós viajamos todos no mesmo, no mesmo navio, ou no mesmo trem, uma viagem de artistas, não sabe? (trecho ininteligível)

NINI – Aí..

CELINA - Deu-se a melódia

NINI – Deu-se a melódia. Sim, mas a senhora saiu, da cidade, com a turma?

CELINA – Com a turma toda...

NINI – Com o teatro?

NANÁ - Já casada com ele, não?

CELINA – Não.

NANÁ – Não. E com o consentimento de seus pais?

¹⁸ Ocorrida mais de uma década antes da atual pesquisa, relembro que esta entrevista não foi realizada com fins acadêmicos. A interferência de várias pessoas da família (a filha, duas sobrinhas, e duas sobrinhas-netas, incluindo a mim) indica um encontro festivo de recordações, com muitas falas sobrepostas. No entanto, há detalhes que foram de grande valia, servindo como fonte complementar no entendimento dos componentes biográficos do percurso artístico de Celina. Graus de parentesco por ordem de aparição: Nini (sobrinha), Karina (sobrinha-neta), Renée (filha), Ivone (sobrinha-neta), Naná (sobrinha).

CELINA – Não. Mas aí eu já tava por minha conta, minha filha, trabalhando e tudo...

(...)

IVONE – Ah, você já tava fazendo teatro, já?

CELINA – Já tava fazendo teatro...

NINI – Ah, eu não sabia dessa não...

KARINA – Fazendo antes da companhia chegar?

CELINA - Sim

RENÉE – Não.

KARINA – Com ele...

RENÉE – Foi depois que ela conheceu papai..., não é? Então ela se enganjou e...

NINI – Como a senhora se descobriu artista?

CELINA – Foi Seu Ferreirinha

(...)

RENÉE – Mas ela não trabalhou logo não, que ele não deixava. Ela pontava.

CELINA – Ele não queria não...

RENÉE - Ela pontava.

NINI – Era ponto, né? Era ponto¹⁹,...

CELINA – Era o ponto da Companhia...

(Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal).

As informações retiradas desse trecho fornecem pistas importantes, mas ao mesmo tempo trazem certa confusão, uma inexatidão, que merece esclarecimentos. Uma primeira análise me levou a pensar que Celina começou sua carreira como ponto na Companhia daquele que viria a ser seu marido. E que foi ele o responsável por sua formação. Mas havia, é claro, muito mais a investigar.

A informação retirada do bilhete, escrito por ela a respeito de sua estreia em Jacobina em 1922, dada na introdução, me induziu a concluir que ela já estava fazendo teatro antes da companhia de Ferreira da Silva chegar, porque já tinha atuado com *Hipólito de Carvalho*. Há uma pista importante dada pela própria atriz, através de informação veiculada pelo Jornal A Tarde²⁰ que diz: “O pseudônimo pelo qual ainda atende, mesmo fora e longe das atividades artísticas, lhe foi colocado durante o tempo em que esteve fazendo parte da ‘troupe’ de Hipólito de Carvalho. Teria seus 19 anos à época”. Caso a lembrança da atriz a respeito de sua idade quando principiou sua carreira teatral, informada nesta entrevista, seja a mais exata, talvez, ela houvesse entrado em contato com a trupe de Hipólito de Carvalho, antes de estrear, ao final do ano em 1922, tal como diz o bilhete. Mais importante, porém, é perceber que a

¹⁹ Aquele que lia em voz baixa as falas o texto que deviam ser repetidas em voz alta pelo ator. O ponto ficava instalado num alçapão localizado no centro baixo do palco, escondido do público por uma proteção curva que ajudava a projetar o som de sua voz para o fundo da cena. (VASCONCELOS, 2009, p. 189)

²⁰ FONTES, Oleone Coelho. **A Tarde**. 18 de nov de 1979. Celina Ferreira: Uma ex-atriz de Circo e de Radionovelas. Seção Gente Que É Gente

mudança de seu nome já na primeira experiência com a trupe de Hipólito, pode indicar uma clara intenção de assumir a carreira artística.

Mas que percurso havia percorrido Celina, nos primeiros anos de sua vida, para que, aos 20, talvez 19, resolvesse dedicar-se à carreira artística? Para tentar responder a esta pergunta pretendo aprofundar o ambiente familiar e sociocultural no qual a atriz esteve mergulhada em sua infância e adolescência. Ambiente este que parece ter sido de grande ebulição artística e que, acredito, orientou suas escolhas profissionais²¹.

2.1.A Família

NINI (sobrinha)– Quando seus pais casaram ainda tinha escravos?
(*trecho inint.*)

CELINA – (*trecho inint.*) Mas já não era como escravo. (...) Tinha uma que era Maria Pequena, era companheira de mamãe. Diz que no dia da liberdade, ela pegou as jóias de mamãe todas emprestadas, e mamãe emprestou (*inint*) p´ra sair da..

NANÁ - Pra comemorar

CELINA – Pra comemorar. (...) Maria Pequena que era amiga de mamãe. Foi escrava. Era quem tomava conta de mamãe.

NINI – Ela foi ama de leite, dela?

(...)

CELINA – Não. Acredito que não. Não. Era como se fossem irmãs. Saíam juntas, ficavam juntas, Maria (*inint*) a roupa de mamãe.

RENÉE – E só tinha essa Maria Pequena na casa?

CELINA – Dentro de casa de mamãe, tinha essa.

RENÉE – Mas tinha outra...

CELINA - Descendente de... Que tinha um preto velho, que chamavam ele de Mané Velho. Todo mundo chamava era Mané Velho, não era (*inint.*) não. Preto, feio, estrábico, isso eu me lembro.

(...) **Era guardião da casa. Meu pai saía, às vezes, ele ficava tomando conta da casa. Ele morava na (*inint.*) na fazenda.**

RENÉE - Na fazenda que mamãe nasceu.

CELINA – Na fazenda onde eu nasci, ele morava lá. Mas quando meu pai viajava ele vinha da fazenda pra ficar em casa, pra mamãe não dormir só.

NINI – Naquela casa de Bonfim, né? Aquela casa que nós conhecemos...

NANÁ – Aquela casa grande que nós conhecemos...

CELINA – Naquela casa. [...] muitos dormiam, até, ali, quando a casa tava cheia de gente, principalmente em tempo de eleição, a casa enchia

²¹ As informações a serem tratadas para dar conta deste “ambiente”, dos primeiros anos do século XX, serão retiradas principalmente do periódico *Correio do Bonfim*, no período entre 1913 e 1921, além de notas do caderno digitalizado, trechos da entrevista e referências bibliográficas que tratam da Bahia, no referido período.

de gente, daquele povo todo da Imbira, dormia onde achava lugar (inint.) [...] papai franqueava a casa, eles dormiam em qualquer canto ali, dormiam lá e acordavam no outro dia. Cedinho vinham pra casa pra trabalhar, pra roça deles. (Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal).



Figura 1 – casa da família Angelim Oliveira em Senhor do Bonfim. (s/d). Fonte: acervo pessoal.

A despeito das lacunas encontradas aqui e ali no diálogo, é possível perceber que Celina nasceu no seio de uma família abastada. Sabe-se que, ao menos sua mãe, quando criança, havia convivido com escravos, o que denota posses e riqueza, e que seu pai, - sobre cujo passado quase nada se sabe, a não ser que possuía *poucos bens*²² -, cuidava da fazenda, onde ela, Celina, nascera, em 1902. A abolição data de 1888, portanto, 14 anos antes. Assim, é de fato possível que ela tenha convivido com um ex-escravo, uma vez que ele era um “preto velho”.

Unindo esses relatos às informações colhidas nos jornais pesquisados, especialmente no *Correio do Bonfim*, veremos que os pais de Celina possuíam prestígio na cidade. Repetidas vezes vemos citados seus nomes, bem como os de Celdiva e seus irmãos, na coluna *natalícios*, onde são registrados os aniversariantes da cidade e, por vezes, da região. Considerando o teor de alguns dos artigos publicados no jornal, e a história da cidade a partir das suas figuras humanas de destaque, podemos concluir que os nomes publicados nesta coluna se referem à elite de Senhor do Bonfim.

²² Datada de 11 junho de 1918, uma nota discorre sobre o falecimento do avô (pai de seu pai) de Celina. “*Agradecimento*. João José de Oliveira Filho e seus irmãos vêm de publico protestar o seu profundo agradecimento às pessoas que lhes distinguiram com testemunho de amizade durante a enfermidade que levou o seu sempre lembrado pai á sepultura, [...]” (*Agradecimento*. *Correio de Bonfim*, nº 39, 16 de junho de 1918. Ano VI, p. 02). Na semana seguinte, publica-se o: “*Inventario. Convite*. João Jose de Oliveira Filho tendo de mandar inventariar os poucos bens deixados por seu pae João Jose de Oliveira falecido em 23 de maio p. findo, vem convidar os devedores do mesmo para saldarem os seus débitos e aos que se julgarem credores para apresentarem seus documentos, a bem dos mútuos interesses.

Igual convite faz ás pessoas que adquiriram imóveis ao mesmo pertencentes, a contar de 06 de agosto de 1906 a 23 de maio de 1918, a fim de, caso não o tenham sido ainda, serem legalizados os respectivos documentos. Bonfim, 30 de junho de 1918. João José de Oliveira Filho”. (*Inventario*. *Correio do Bonfim*, nº 40, 30 de junho de 1918. Ano VI, p. 02.)

De fato, entre os aniversariantes encontramos capitães, coronéis, majores, clínicos, *pharmaceuticos*, cirurgião dentista, fazendeiros, comerciantes, doutores, professores, altos funcionários de governo, entre outros. As mulheres são mencionadas, quando esposas ou filhas, e seus nomes precedidos de apresentações tais como: *excelentíssimas donas*, *interessantes filhinhas* (também os filhinhos), *gentis senhoritas*, *dileta esposa*, *virtuosa esposa*, *extremosa esposa*, etc.

Há alguns exemplos citando a família de Celina, quando ela ainda chama-se Celdiva, a começar por ela própria, cuja data de nascimento é 27 de outubro. Ela é parabenizada na coluna *Natalícios*. Seu nome aparece com grafia errada: “Seldiva, filha do nosso amigo João José de Oliveira”²³. Também encontrei parabéns dirigidos a suas irmãs Hilda²⁴ e Maria²⁵, sua mãe Maria da Silva Oliveira²⁶ e seu irmão Ademar²⁷. Quanto à seu pai cabe uma observação particular. A partir do ano de 1918, vemos seu nome acrescido da abreviatura *Maj*²⁸. Assim, nas citações do aniversário de seu filho Ademar (10 de março) e na do seu próprio (15 de janeiro), daquele ano, ele é mencionado como *maj* João José de Oliveira, o que não ocorrera nos anos de 1913 e 1917, quando do seu *natalício*. Também na seção que se refere aos casamentos, intitulada *Consores* vemos o nome de D. Maria da Silva Oliveira, sempre como *paranympha*²⁹ da noiva. Foram encontrados três casamentos com sua presença, nos anos de 1916, 1918 e 1919. No trecho a seguir, Celina, que contava 16 anos, a acompanha:

Com a senhorita Arlinda Lima Alencar, consorciou-se no dia 24, nesta cidade, o estimado artista Octaciano José, paranymphando o noivo, os srs. Manoel Teixeira Filho e Pedro Dantas; e a noiva **d. Maria da Silva Oliveira** e **senhorita Celdiva Angelim de Oliveira**. (grifos meus) (Consortio. Correio do Bonfim, nº 44, 28 de julho de 1918, ano VI, p. 02)

²³ Natalícios. Correio do Bonfim, nº 05, 26 de outubro de 1913, ano II, p. 01

²⁴ Hilda nasceu a 6 de janeiro de 1910. Seu aniversário é referido nos anos de 1915, 1917, 1920 e 1921

²⁵ Maria nasceu a 27 de maio de 1914. Foi citada no ano de 1920.

²⁶ Maria da Silva Oliveira²⁶ nasceu em 27 de abril de ano desconhecido. Seu aniversário é citado nos anos de 1917, 1919, 1920 e 1921

²⁷ Nascido a 10 de março de 1907. Citado nos anos de 1918 e 1920.

²⁸ A abreviatura pode significar que, entre 1917 e 1918, João José de Oliveira tenha adquirido a patente de major. Era tempo de uma ordem política e jurídica, ainda baseada na posse de terras, de modo que as fontes de poder estavam ainda ligadas às origens familiares, aos vínculos com outras instâncias de poder, tais como o mercado exportador e o governo, que protegia seus aliados. Assim, “o quadro formado era de uma sociedade dominada por uma classe construída na terra, mediante títulos de nobreza e ‘patentes’ da Guarda Nacional, vendidos desde o tempo de D. João VI (prática continuada no Império) [...]” (SPINOLA, 2009, p. 92)

²⁹ Ao que parece, tratava-se de antiga denominação dada à madrinha da noiva. Significado retirado do inglês: “A **paranymph** is a ceremonial assistant and or coach in a ceremony. In ancient Greek weddings the bride and bridegroom were attended by paranymphs, and from this use it has been generalized to refer to attendants of doctoral students, best men and bridesmaids in weddings and the like. It can refer specifically to the friend of a bridegroom tasked with accompanying him in a chariot to fetch the bride home”. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Paranymph>. Acesso em 26 de janeiro de 2013.



Figura 2 – Celdiva Angelim Oliveira aos 16 anos em sua Primeira Comunhão, 1918. Fonte: Acervo Pessoal.

Quanto às atividades econômicas da família, na edição de 05 de janeiro de 1919, encontramos referência a João José de Oliveira, como um negociante. Entre as pessoas da cidade que levaram felicitações de ano novo a redação do jornal estão “os srs. Cap. Francisco Ramos, sócio da conceituada firma Ramos, Queiroz & Cia. O sr. Maj. João José de Oliveira, **acreditado negociante** desta cidade e (...)”³⁰.

Poder-se-ia concluir que suas atividades como negociante estivessem diretamente ligadas aos produtos da fazenda, mas o Maj. João José Oliveira possuía um estabelecimento classificado como *taverna*. Seu nome aparece na página em que consta o **lançamento do Imposto de Décima Urbana para a Cidade do Bonfim, para o anno de 1917. João José de Oliveira Filho** está na lista da Rua General Andreas e sua contribuição, referente a uma *taverna*, é de 10% de 8\$000. Valores maiores ou iguais ao seu são minoria nesta página, em cujo início e final vemos a observação “continua”. Na *sua* rua especificamente, onde se vê 40 nomes, o seu imposto unitário é o de maior valor. Há dois contribuintes com valores a pagar de 10% de 7\$000 e dois de 10% de 6\$000, e o restante paga valores bem abaixo destes³¹. Já

³⁰ 1918-1919. Correio do Bonfim, nº 15, 05 de janeiro de 1919, ano VII, p. 01

³¹ Lançamento do Imposto de Décima Urbana para a Cidade do Bonfim, para o anno de 1917. Correio do Bonfim, nº 29, 15 de abril de 1917, ano V, p. 03

em 1919, sua taverna está na Rua Senador Junqueira, onde temos para *João José O. Filho* o giro de 4:000\$ e o imposto total de 110\$000 a ser pago a Coletoria Estadual³².

Até aqui não parece difícil acreditar que nos primeiros anos de sua vida, Celina cresceu num ambiente de fartura e status e que sua família pertencia à elite de Senhor do Bonfim. Mas o que isso significa exatamente quando se trata de sua formação escolar e artística?

2.2. Formação Básica

RENÉE – Ela estudou numa escola de alemães ou americanos... Devia ser americano, porque tinha uns hinos, e esse negócio de hino assim... evangélico essa coisa, geralmente era de estrangeiro, era de americano. Agora era uma escola muito boa, que ela fez o curso todo, todo, lá. Agora, depois de casada e tudo ela fez cursos, mas que eu tenha registrado, eu não sei... [...]

RENILDO - Ela tirou as primeiras letras e tem uma fotografia dela, eu não sei onde está isso, era a formatura dela, que ela foi laureada com distinção e louvor. Que era a primeira da turma. (...) Ela me dizia isso. Porque naquela época o currículo escolar era completamente diferente do nosso. Então ela estudou, ela me dizia: juros, percentagem, desconto, regra de três, tudo isso dava no quinto ano primário...

RENÉE - Que era como se fosse o curso ginásial, era uma coisa assim muito puxada, e esses estrangeiros..., **a escola era a melhor de Senhor do Bonfim**. Tem que procurar ver se eram americanos ou eram alemães. Tinha um hino que ela cantava, um hino daqueles estrangeiros de colégio, mas um hino assim que ela adorava, e, no entanto, a família de mamãe era católica. (...) Agora que ela estudou muito e foi muito bom pra ela. Porque quando ela começou a trabalhar no teatro, ela não foi logo trabalhar. Ela era ponto. Então ela passava tudo aquilo para os artistas. Então tinha que ser uma pessoa que soubesse ler bem e colocar no lugar certo, cada artista. (Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal)³³

A começar pela formação escolar, não será difícil supor que Celina Ferreira tenha tido acesso ao que de melhor houvesse na cidade, o que significa ter frequentado escolas

³² Coletoria Estadual: Lançamento do Imposto de Industrias e Profissões do Exercício de 1919. Correio do Bonfim, nº 27, 30 de março de 1919, ano VII, p. 03.

³³ Renée Ferreira da Silva e Renildo Ferreira da Silva são respectivamente a filha mais velha e o segundo filho de Celina Ferreira e Ferreira da Silva.

particulares. Em artigo de primeira página intitulado *Analfabetismo*, publicado em dezembro de 1912, quando Celina contava 10 anos, temos um quadro da educação na região:

Vou fazer um ligeiro discriptivo das escolas sertanejas:

Jacobina, cidade rica, futuroza com 6000 habitantes, possui 2 escolas, de cujas nada posso adiantar por não ter tido ocasião de vizita-las;

Morro do Chapeo cidade também muito próspera, com 5 mil almas, tem duas escolas que de á muito nada tem sido útil a mocidade, por que os professores cuidam mais da igreja e da lavoura que do ensino, a ponto de os pais de família pagarem professores particulares.

Ventura, arraial progressista com 1000 casas, sendo 20 destas comerciais, 8000 habitantes e um rendimento de 20 contos, para o fisco municipal, estadual e federal, onde o gosto pela instrução é jeral, e que segundo cálculos aproximados tem no distrito cerca de 1200 crianças, que pedem escolas, possuem 1 mista em prédios impróprios, sem mobília, onde a ijiene é desprezada pela estreiteza dos lugares com a grande frequência que se veem obrigados os professores não satisfazerem os muitos pedidos de admissão

A mobília é fornecida pelos pais porque o município pouco importa que ninguém sente ou deixe de sentar. (*Analfabetismo*. Correio do Bonfim, nº 11, 08 de dezembro de 1912. Ano I, p. 01 e 02)

A nota, assinada por M. Queiroz finaliza com uma severa crítica a Republica uma “fantasmagoria, onde a democracia é uma mentira”. O tema do analfabetismo é recorrente nas edições do Correio do Bonfim dessas duas primeiras décadas do século XX. De fato, o problema era sentido fortemente pela sociedade brasileira, no período, uma vez que “(...) em 1890 o número de analfabetos correspondia a 81,9% da população, percentual este que não se modifica com a virada do século, pois em 1920, a porcentagem situava-se praticamente inalterada, em torno de 81,6%”. (SPINOLA, 2009, p. 74)

Já em 1918 veicula-se que, em Bonfim:

Devido ao excessivo numero de alunos, as escolas municipaes e estaduais, ao que sabemos, recusam admitir mais crianças para o ensino primário.

Há nesta cidade três escolas municipaes e duas estaduais para o ensino primário e uma *in nomine* para o ensino complementar

Há muitas escolas particulares cheias de crianças. (*Instrução Publica*. Correio do Bonfim, nº 32, 05 de maio de 1918, ano VI, p. 01)

Celdiva certamente frequentara uma dessas escolas particulares, em que havia grupos de alunas que, orientadas por suas professoras, apresentavam-se, declamando poemas, tocando instrumentos ou atuando em comédias e dramas. Em grande parte das vezes, segundo pesquisado no *Correio do Bonfim*, essas apresentações tinham objetivos nobres de arrecadar

fundos seja em benefício das instituições culturais da cidade, seja para obras da Igreja, por exemplo.

Numa reportagem que descrevia com riqueza de detalhes toda a extensa programação da festa cívica em homenagem à data histórica do dois de julho, quando se comemora a independência do Brasil na Bahia, é citada a presença de algumas crianças, que em sessão cívica promovida pelo Conselho Municipal, declamam versos patrióticos na mesma solenidade em que palestram adultos ilustres. Assim é que as vemos no “edifício Municipal”, onde “Já ahi estavam as três escolas municipaes incorporadas regidas pelas exmas. Prof. d. d. Julieta Guimaraes, Izabel Queiroz e Angelica D’Oliveira, muitas *exmas. famílias e enorme massa pupular*”. Os grifos são meus. Após os pronunciamentos oficiais das autoridades locais a palavra fora franqueada as crianças que pronunciaram todas “bons discursos e formosas poesias”³⁴.

A declamação e o envolvimento das crianças com a arte de representar são sempre bem vistos nas notas dos jornais. Sendo a primogênita de uma família abastada, não é difícil supor que Celina tenha logrado formação privilegiada e que tivesse possivelmente, participado aqui e ali de algumas dessas representações escolares. No mínimo estaria por perto acompanhando ensaios, vendo as representações de suas colegas. E isso não é pouco, uma vez que significaria que ela teve acesso ao universo do teatro desde muito cedo e num ambiente de valorização da exposição da figura feminina. Ainda que dentro de um contexto familiar e que isso fosse provavelmente admirado apenas quando as meninas fossem meninas e não desejassem fazer disso uma profissão, quando adultas.

O pernambucano Valdemar de Oliveira, nascido a 02 de maio de 1900 - portanto dois anos antes de Celina -, prestigiado e atuante homem das letras e das artes no início do século XX³⁵ no Nordeste, nos fala em seu livro de memórias sobre a importância da influência recebida nos tempos de sua infância:

³⁴ O 2 DE JULHO. Correio do Bonfim, nº41, 6 de julho de 1913, ano I p. 2.

³⁵ VALDEMAR DE OLIVEIRA (1900- 1977). Nascido em Recife, estudou em colégios particulares da cidade. Formou-se em Medicina em Salvador. Em 1923, defendeu a tese *Musicoterapia*. Além de médico, dava aulas, fazia teatro e tocava piano em recitais. Foi chamado por isso, *O homem dos sete instrumentos*. Escreveu livros e peças teatrais (*Frevo, capoeira e passo, Os três maridos dela, Eva na política, Tão fácil a felicidade, Mocambo, O mistério do cofre*), fez parte da Academia Pernambucana de Letras, inclusive como presidente (1949 - 1961), atuou como jornalista. In: GASPAR, Lúcia. *Valdemar de Oliveira*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 12 set 2012.

O gosto pelo teatro, tantas vezes música também, me veio, sim no bôço do Pritaneu³⁶. Tôda a minha infância está cheia de teatro: ora as representações íntimas nas festas de fim de ano letivo, ora o vasto teatro que eu ia encontrar nos circos para onde meu pai me arrastava, ora, o outro, o verdadeiro, o do Santa Isabel, temporadas inteiras de camarotes de assinaturas, dormindo de dia para não cochilar de noite. (...) tudo aquilo deve ter lastreado, no fundo de minha memória, o amor que depois floresceu em mim, pelo teatro. (OLIVEIRA. 1966, p. 139)

Segundo foi possível acompanhar nas edições do periódico *Correio do Bonfim* que cobrem o espaço de tempo da infância e adolescência de Celina, a cidade possuía uma intensa movimentação artístico-cultural, e estava longe de ser, o que numa visão desavisada e primeira poderia parecer, uma pacata vila do sertão baiano do início do século XX.

A estrada de ferro, capítulo importante na ligação da cidade com a economia do Estado e do país, e outras atividades econômicas importantes conferiam-lhe status de cidade que ocupava papel de destaque na região. Esta centralidade se reflete, entre outros elementos, na presença de figuras importantes, dentre juizes, médicos, literatos, fazendeiros, advogados, farmacêuticos, altos funcionários públicos, etc., sempre citadas nos jornais com deferência e demonstrações de poder. Neste trabalho, seguirei selecionando o que a cidade oferecia para esta elite e através dela, no que tange as opções de consumo cultural e de lazer no período de formação da menina Celdiva, sendo de extrema importância tratar da presença das filarmônicas no cotidiano da cidade.

2.3.As Filarmônicas

É grande e frequente o destaque dado às sociedades *25 de Janeiro* e *União e Recreio* nas páginas do *Correio do Bonfim*. Trata-se de duas agremiações que concentram atividades das mais diversas.

³⁶. Colégio tradicional de Pernambuco “que se destina à instrução das mulheres, utilizando um método de ensino despido de fanatismo, superstições e credices, equiparado ao da Escola Normal mantida pelo Estado”. Disponível em : <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/viewFile/117/116>. Acesso em 11 de março de 2013.

A *25 de Janeiro* possuía dois grupos dramáticos, um de moças e um de rapazes, uma filarmônica e uma biblioteca. (SILVA, 2008) Em notícia veiculada em 06 de setembro de 1914, a encontramos,

(...) em período de franco desenvolvimento. (...) Ahi está o seu confortável e magnifico prédio, em via de conclusão, a banda musical completamente reorganizada, bilhar e outros jogos nos seus salões, biblioteca, grupo dramático e orchestra, constituídos por gentilíssimas senhoritas adeptas da mesma, etc. etc. (S. PHILARMONICA “25 DE JANEIRO”. Correio do Bonfim, nº 50, 06 de setembro de 1914, ano II, p. 01)

A *União e Recreio* fora fundada em fins do século XIX. Em 1912 criou sua biblioteca que, em 1916, contava com 903 volumes, dos quais 43 eram de teatro, ou seja 5% do montante total do acervo (SILVA, 2008).

As filarmônicas de Bonfim eram dirigidas e frequentadas pela alta sociedade bonfinense, assim como outras organizações similares em todo o Estado³⁷. Também era comum haver rivalidade entre elas, o que foi comentado no jornal do dia 26 de outubro de 1913, afirmando-se que graças “aos amadores da sublime arte musical que constituem as duas philarmonicas dessa cidade”, os cidadãos bonfinenses viviam um momento de “múltiplas festas”, com um “sortimento de diversões completo” e, portanto, via-se

(...) com profunda magoa, um grupo de falsos adeptos e intrigantes, em cada uma delas, a exercer a negra profissão de calumniadores, para ver se conseguem colocal-as no abysmo, satisfasendo assim o desejo perverso de suas almas pútridas e nojentas.

(...)

A 25 de Janeiro e a União e Recreio são sociedades que contam no seu seio pessoas respeitáveis e devem se compenetrar do importante papel que representam, portanto, o respeito mutuo deve ser observado com rigor e nunca consentirem que alguém, por ignorância ou perversidade, comente desfavoravelmente os actos de uma ou outra coirmã.

(Apreciações. Correio do Bonfim, nº 05, 26 de outubro de 1913, Ano II, p. 01 e 02)

³⁷ Fundadas no principio da função social e comunitária, freqüentemente sustentadas por personalidades locais abastadas (coronéis, fazendeiros, comerciantes, etc.), geralmente escolhidos como Presidente do Conselho Diretivo, as filarmônicas conseguiram funcionar de forma efetiva e independente até que a sua sustentação não fosse mais possível – pelo empobrecimento ou afastamento das aristocracias locais –, e até que a sua função social sofresse o impacto das mudanças tecnológicas da indústria musical na segunda metade do século XX. (BLANCO, 2006, p. 489, 490)

Foi possível perceber importância da mobilização social promovida pelas filarmônicas para a compreensão do contexto social e do universo artístico-cultural em que Celina foi formada, importância essa que pode ser entendida a partir de três pontos fundamentais.

O primeiro diz respeito à movimentação social e ao prestígio das sociedades filarmônicas junto a seus frequentadores e a comunidade em geral, especificamente à elite da cidade³⁸.

O segundo está na programação intensa com apresentações de uma ou outra sociedade citada em eventos diversos, públicos e privados, envolvendo música, teatro, quermesses, bailes, etc.

Finalmente, no que tange às apresentações teatrais propriamente ditas, temos forte presença de figuras femininas, *senhoritas e senhorinhas*, as *adeptas*, moças “respeitáveis”, reunidas em grupos amadores, que representavam dramas, comédias, tocavam, recitavam poesias, para colaborar seja com a manutenção das filarmônicas em si, seja com outras causas filantrópicas quaisquer.

No que tange ao lugar social em que encontramos essas filarmônicas, observamos que suas apresentações estão muitas vezes associadas a eventos e datas comemorativas oficiais. E que, como já observado, em sua composição encontram-se as mais altas figuras bonfinenses. O volume de apresentações e eventos não é pequeno, visto que há períodos em que as bandas *das* filarmônicas apresentam-se semanalmente, às vezes mais de uma vez por semana, aparecendo, segundo é noticiado, em ocasiões sociais das mais diversas: festas cívicas, casamentos, batizados, datas religiosas, festas populares (carnaval e mi-carême³⁹), sessões de cinema, teatro e circo, até mesmo em velório, entre outros.

Não à toa, as atividades artísticas, sejam aquelas implementadas pelas filarmônicas, sejam as promovidas pelos proprietários do Cinema, quase sempre com a presença destas, são batizadas de *feira artística* ou *festival artístico*. Trata-se, conforme as programações, de uma

³⁸ Há se destacar ainda a presença da agremiação batizada de Philomatia Oratoria, (que nasce com objetivos de elevada contribuição intelectual e também com grupo de encenadores para atuar e encenar seus dramas), da sociedade de tiro 442, do grupo de escoteiros e do grêmio Olavo Bilac. Entidades que aparecem nas notícias promovendo diversas atividades de caráter sócio cultural e/ou de entretenimento.

³⁹ De acordo com o conteúdo das notícias que divulgam a mi-carême, trata-se de uma espécie de carnaval fora de época, em que os grupos saem às ruas e vão aos bailes, usando fantasias e máscaras.

mistura de formatos artísticos, seguidas diversas vezes de falatórios das autoridades promotoras e de encontros sociais, regados a bebida, havendo música e dança⁴⁰.

Muitas notícias sobre essas sociedades (filarmônicas) se referem às suas eleições e posses de diretoria e de empregados, bem como aos preparativos de suas apresentações artísticas, que são anunciadas antes de acontecerem, e descritas com riqueza de detalhes na(s) edição(ões) posterior(es), especialmente quando se trata dos grandes festejos, aniversários de fundação e das viagens (ou recreios) para cidades vizinhas.

A Sociedade União e Recreio conta com a *Liga das Adeptas*: que é “um dos mais fortes elementos de progresso da velha e benemérita União e Recreio”⁴¹.

No dia 30 de janeiro de 1916, duas notícias tratam de festas das duas entidades e do papel de seus grupos femininos. Na primeira página temos longa notícia sobre a inauguração da “Lyra da União”, orquestra feminina da Sociedade União e Recreio, que seguiu em préstito pela cidade, chegando a executar na Igreja da Matriz a missa do padroeiro.

Após a grandiosa solemnidade religiosa, formado novamente o prestito, precedido da filarmônica, seguiu por diversas ruas indo ter em frente ao prédio da “União”, onde calorosos vivas foram erguidos a essa sociedade, á sua Liga de Adeptas, e á gentil orchestra, dissolvendo-se então a enorme massa popular que seguia o cortejo. (S. União e Recreio. Correio do Bonfim, nº 18. Ano IV, p. 01)

À noite, essa “massa popular” com certeza não teve acesso aos salões “feericamente iluminados” onde a *União e Recreio* recebeu o que Bonfim possuía de “mais fino na sua representação social”.

Na festa de comemoração de aniversário da Sociedade 25 de Janeiro, ocorrida na data que lhe dá o nome, dá-se a posse dos novos “funcionários” assim como das “Directoras do grupo musical Filhas das Musas”,

⁴⁰ É preciso esclarecer que neste caso, não estou me referindo às festas artísticas promovidas pelas companhias teatrais profissionais que tinham o objetivo de homenagear determinados artistas e arrecadar recursos em seu benefício. Sobre estas, falarei adiante. Embora o formato de atrações diversificadas seja muito semelhante, o caráter desses festivais em Bonfim, a mim se apresentam, - tal como pude retirar dessas notícias -, como encontros sociais da sociedade local, festas particulares, recheadas de atrações artísticas.

⁴¹ S. União e Recreio. Correio do Bonfim, nº 50, 06 de setembro de 1914, ano II, p. 02.

A's 21 horas, repletos os salões de seu formoso edifício de muitas **exmas. famílias** e cavalheiros da nossa **melhor sociedade**, deu-se inicio a solenidade.

[...]

Em seguida, as gentis “Filhas das Musas” executaram bellos e harmoniosos trechos de musica que, entre aplausos, eram concluídos.

Seriam 22 horas, quando nos salões brilhantemente decorados, fartamente iluminados, tiveram começo as dansas que se prolongaram até pela madrugada, sendo infatigável em distribuir fidalgas gentilezas ás pessoas presentes a esforçada Directoria da “25”. (grifos meus) (Soc. Phil. 25 de Janeiro. Correio do Bonfim, nº 18, 30 de janeiro de 1916, ano IV, p. 02)

Sobre a função e o perfil das organizações das adeptas dentro da estrutura de uma filarmônica, cabe citar trecho do livreto que conta a história da filarmônica *Terpsícore Popular*, da cidade de Maragogipe, interior baiano:

Nenhuma associação existe que possa progredir ou se manter sem o auxilio e a cooperação do elemento feminino. Sentindo essa verdade, os funcionários da Filarmônica Terpsícore Popular procuraram atrair um grupo de senhorinhas da sociedade local para se incumbir de formar um organismo auxiliar que se encarregaria das festas em beneficio da entidade. E foi com esse pensamento que os dirigentes da Terpsícore Popular procuraram incentivar a criação do “Clube das Adeptas”, que prestou e vem prestando relevantes serviços à sociedade musical que lhe deu origem.

Ao Clube das Adeptas deve, pois, a Terpsícore, a colaboração aos inúmeros passeios de recreio que vem realizando periódicamente para Salvador e outras cidades vizinhas durante esses quase cem anos de existência.

Nos primeiros tempos, esse Clube se compunha de esposas, filhas e parentas dos músicos e dirigentes, depois outras figuras do meio social se uniram a elas e formaram um grupo de adeptas sem a cooperação do qual a Terpsícore não teria sobrevivido por quase um século, com o mesmo ardor partidário dos primeiros tempos. (grifos meus) (**Filarmônica Terpsícore Popular**. Sua Vida. Sua História. Maragogipe - Bahia. Livro-folheto. Emp. Gráfica OXUM, Salvador, s/d.)

Não cabe neste estudo aprofundar o funcionamento das filarmônicas ou mesmo de suas organizações de adeptas, mas ao considerarmos que eram elas compostas de mulheres cujo papel era promover eventos sociais para dar visibilidade e movimentar, inclusive financeiramente, o cotidiano das entidades, podemos identificar aí um espaço de atuação social importante do “elemento feminino” citado acima.

Em Bonfim, essas organizações eram formadas por moças pertencentes às elites, dada a deferência com que seus nomes são citados nas notícias. Vejamos o exemplo da encenação

de um grupo de “distinctissimas senhoritas” integrantes de um dos grupos dramáticos da *Sociedade 25 de Janeiro* que estiveram em cena, e seus respectivos personagens:

O que ha de mais distincto na nossa sociedade bonfinense, lá se achava no nosso teatrinho, vibrando de entusiasmo, aplaudindo vigorosamente as gentis interpretadoras do emocionante drama Antonio Maciel – O Conselheiro. (...) Era belo de ver aquellas jovens, revestidas de gravidade, fallar, umas com a meiguice natural da mulher, outras com a severidade masculina, demonstrando na voz, no gesto, no modo de sustentar os diálogos, na calma admirável e desembaraço das mutações de scenas, o modo como estavam compenetradas dos papeis, e em tudo enfim que poz em evidencia a superioridade de talento do sexo frágil quando em acção pelas causas determinantes da nossa evolução moral.

Acostumados a ouvir no nosso palco as vozes sacudida e por vezes ásperas de homens, sentimos no espectáculo de domingo, uma impressão funda como se estivéssemos a escutar deliciosos trechos de harmonia concatenados sabiamente por um espirito afeito as belezas da arte. De facto a festa era de harmonias. A Philarmonica tocava e, após, falavam as distinctas atrizes: e os aplausos choviam e as flores cahiam em profusão, ora em bonitos *bouquets*, ora dispersas.

[...]

A festa de domingo, demonstrando claramente o grão de adiantamento da nossa sociedade, representou mais um triumpho da *25 de Janeiro*. (Theatro. Correio do Bonfim, nº 48, 24 de agosto de 1913. Ano I, p. 02)

Eis um quadro possível: as “gentis interpretadoras” no palco, e a mocinha Celdiva na plateia. Podemos considerar que há aí um modelo positivo, certa familiaridade com a figura feminina em exposição no palco, ainda que, é claro, estejamos falando de representações amadoras e que as consequências da escolha pelo teatro profissional fossem bem outras.

Para corroborar a aposta no quadro sugerido no parágrafo acima, temos uma notícia publicada em 1919, que descreve a festa de aniversário da Sociedade *União e Recreio*. Nela, consta o nome do sr, João José Oliveira, compondo a nova diretoria:

P. – Dr. José Satyro de Oliveira.

V.P. – Olyntho Senna Gomes

1º S. – Pedro R. Bittencourt

2º S. – Aurelio Freitas

Thez. – Maj. João José Oliveira

(grifos meus) (Soc. União e Recreio. Correio do Bonfim, nº 27, 30 de março de 1919. Ano VII, p. 01)

Sendo tesoureiro, cargo de importância inegável, há que se considerar que João José Oliveira fosse, antes de assumí-lo, ou membro da sociedade em questão ou, ao menos,

frequentador assíduo⁴². E isso incluiria a presença de sua esposa e filhos, uma vez que as reuniões sociais eram promovidas pelas moças para, como transcrito em notícia acima, as *exmas. famílias* da cidade.

Celdiva, a mais velha, possivelmente assistia a representações teatrais levadas a cabo por senhoritas que eram aplaudidas, elogiadas e incentivadas a manter suas atividades artísticas sempre tidas como de caráter elevado e elemento de progresso da sociedade bonfinense.

Sabe-se, através de informações de seus familiares, que o ano de 1919, quando seu pai assume a tesouraria da União e Recreio, é o ano de nascimento da primeira filha de Celina, batizada de Osvaldina, fruto de um primeiro casamento precoce, desfeito pouco tempo depois. Segundo as mesmas fontes, essa união não foi desejada pela família, o que demonstra que sua personalidade era forte o suficiente para desafiar costumes certamente muito rígidos⁴³.

Em se considerando que Celina havia frequentado as festividades das filarmônicas e de seus grupos dramáticos, (ou de uma delas, uma vez que eram fervorosas rivais) quando criança, adolescente, o que a futura atriz teria tido como referência de arte, especificamente da teatral?

Em seu estudo sobre a vida e obra de José Carvalho⁴⁴, Reginaldo Silva apresenta-nos um panorama daquilo que era apresentado nos palcos de Bonfim, direcionando seu olhar para a presença marcante do melodrama. Sua obra traz contribuição fundamental não apenas para o entendimento do gênero no universo sociocultural da cidade de Bonfim, como também o amplia para o interior nordestino e brasileiro. Segundo o autor, com base nas análises feitas a partir das fontes⁴⁵ pesquisadas por ele,

⁴² No dia 25 de março de 1920, a Sociedade União e Recreio festejou seu 26º aniversário e nesse dia empossou seus novos diretores. Houve missa pela manhã seguida de passeata. À noite, após a solenidade de posse com discursos da diretoria antiga e leitura de felicitações, “enquanto a banda iniciava atraente sarau dançante e pares volteavam no salão principal, cujo assoalho se inaugurava como um dos grandes melhoramentos realizados pelos diretores da progressista corporação, estes a todos captivavam com fidalgas gentilezas. A brilhante reunião terminou as duas e meia horas da manhã (...)”. Na nova diretoria encontramos mais uma vez o nome do Major João José de Oliveira, desta vez não mais na tesouraria, mas na Comissão de Contas. (Ecchos e Artes. Correio do Bonfim, nº 26, 28 de março de 1920. Ano VIII, p. 01)

⁴³ Em trecho da entrevista em família, a própria Celina emociona-se ao lembrar da severidade com que seu pai tratava seu irmão Ademar.

⁴⁴ SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Os Dramas de José Carvalho**: Ecos do melodrama e o circo-teatro no sertão baiano. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

⁴⁵ O jornal Correio do Bonfim foi, para o autor, fonte fundamental de estudos, de modo que muitas referências citadas por ele, são repetidas aqui.

esses dados referentes à forte presença do melodrama nas primeiras décadas do século passado nos palcos de Senhor do Bonfim confirma a tese levantada por vários estudiosos do gênero de que na virada do século XIX para XX o gênero ainda era extremamente popular no teatro, especialmente em muitas cidades do interior do Brasil. (SILVA, 2008, p. 57)

Contudo, são constantes as reclamações contidas nos artigos, cuja maioria devia ser de autoria do proprietário do Jornal, Augusto Senna Gomes⁴⁶, a respeito da inadequação do drama diante daquilo que ele entende como “teatro moderno”.

Para os jovens da Sociedade 25 de Janeiro que haviam montado “Os Martyres do Amor”, drama em 4 atos (segundo o autor uma “peça da escola antiga, gênero dramalhão, que não se coaduna com os progressos do século em que vivemos”), o que se aconselha é que

abandonem os dramas antigos que já caíram em desuso, além das dificuldades para quem não tem grande experiência de palco, e ensaiem peças alegres, comédias de 2 ou 3 actos, que além de ensinarem ao amador, desopilam o fígado, dando-nos alguns momentos de alegria, nessa época de calor e dificuldades de vida (Theatro. Correio do Bonfim, nº 17, 19 de janeiro de 1931. Ano I, p. 3)

Em agosto do mesmo ano, os jovens amadores, desta vez da União e Recreio, anunciaram a exibição do drama “o Crime pela Honra – ou o segredo inviolável”, montado em setembro, e também são aconselhados: “deixem por Deus, as declamações exageradas, a abundância da gesticulação e um pronunciado balanço de corpo, defeitos principaes que temos notado nas representações das ultimas peças dramáticas, entre nós”⁴⁷.

Os conselhos do articulista do jornal, entretanto, não eram ouvidos pelos amadores, que permaneciam montando os “dramalhões”. Podemos apostar que além deles próprios, que investiam no formato do drama por terem sido nele formados, a partir daquilo que grassava naquele momento histórico, o gosto da plateia determinava a continuidade na escolha pelo gênero.

Em 1917, encontramos nova ressalva à encenação dos *dramalhões*, ainda que haja alusão à aprovação do público e à eficiência do grupo em arrancar-lhes lágrimas e aplausos:

⁴⁶ Segundo Reginaldo Silva, Augusto Senna Gomes ocuparia cargo de Intendente, sendo assim, membro importante da elite bonfinense.

⁴⁷ Sociedade 25 de Janeiro. Correio do Bonfim. nº 46, 10 de agosto de 1913. Ano I, p. 02.

Não salientamos este ou aquelle na excelente função teatral de domingo, pois os seus organizadores saíram-se, conjuntamente, ao agrado do publico que os aplaudiu por muitas vezes calorosamente sensibilizando-se ainda no decorrer de diversas scenas altamente emocionantes.

Pena è deixarem-se os dignos moços prenderem-se ainda á escola teatral antiga, escolhendo para as suas representações peças que de alta monta, todavia já se não recomendam pelo seu estylo. O drama “Os 2 Sargentos”, obra de valor indubitável, enredo interessantíssimo, scenas commoventes que prendem o espectador pela habilidade e força com que são confeccionadas, pertencem, não obstante tudo isso, á **velha escola dos dramalhões** substituídas hoje pelas **concepções leves, ligeiras, delicadas**, que constituem o que se pode chamar com muita clareza, o **theatro moderno**. (grifos meus) (Theatro. Correio do Bonfim, nº 50, 09 de setembro de 1917. Ano V, p. 01)

Os grupos dramáticos bonfinenses *insistiram* no melodrama ainda por algum tempo. Segundo levantamento de Reginaldo Silva, há diversos títulos encenados e noticiados nas duas décadas seguintes (30 e 40) (2008, p. 50).

Mas as súplicas dos artigos do Correio do Bonfim não foram de todo ignoradas. Havia sim, encenações de comedias leves, levadas à cena pelos grupos amadores, ainda que, muitas vezes, acompanhadas dos dramas. No dia 12 de março de 1916, o jornal Correio do Bonfim parabeniza os rapazes que haviam encenado, no Cinema Royal, as comedias “Uma Vespera de Reis” e “Valentes e Medrosos”, além de monólogos⁴⁸.

Seis meses depois o elogio é feito a um grupo de meninas que, sob a direção do Coronel Edeltrudes Ferreira da Silva e do Major Antonio Guimarães realizaram função teatral em benefício da Escola Paroquial da cidade. No programa, o drama *O Painei da Santissima Virgem*, a comedia “*Nada de Enganos* – no correr da qual os espectadores se desopilaram em francas gargalhadas” e a poesia *O Sertão*⁴⁹.

O grupo infantil da Sociedade União e Recreio anunciou mais uma representação infantil. As atrações seriam: *O Anjo dos Pobres* – drama em dois atos de Amelia Rodrigues. *A Raladeira* comedia em um ato. *Amor rabugento* – diálogo. *Meus Olhos* - cançoneta de F. Simas⁵⁰.

⁴⁸ Festival dos Academicos. Correio do Bonfim, nº 27, 12 de março de 1916. Ano IV, p. 01.

⁴⁹ Theatro Infantil. Correio do Bonfim, nº 50, 10 de setembro de 1916. Ano IV, p. 01.

⁵⁰ Theatro Infantil. Correio do Bonfim, nº 46, 12 de agosto de 1917. Ano V, p. 01.

Em 1919, lê-se que a *Escola Americana*⁵¹, dirigida pela *senhorinha* Eunice Meirelles, ao comemorar o 13 de maio, exibiu programa em duas partes: na primeira, arguição dos alunos, na segunda, “monólogos, diálogos, poesias e comédias”⁵².

E há outros exemplos. Em tópico posterior, veja-se, por exemplo, os programas levados à cena pelo ator e diretor Hypolito de Carvalho.

Eis que o leque de atrações da produção local, - que é constante, uma vez que as notícias sobre eventos dramáticos realizados por jovens bonfinenses de agremiações e escolas são recorrentes -, é variado. E ainda há o conteúdo do cinema.

2.4. Cinema - melodramas e compartilhamento de espaços

Na Bonfim da primeira metade do século XX era exibido grande número de filmes com conteúdo melodramático. Até a década de 20, especificamente o ano de 1927, com a estréia do filme “O Cantor de Jazz”, a ausência da voz falada requeria, dos atores, gestual exagerado bem apropriado aos *dramalhões*. Dado o alto preço dos ingressos, a plateia que consumia os produtos cinematográficos, pertencia às classes mais abastadas. (SILVA, 2008)

De todo modo, a presença do cinema no cotidiano da cidade era uma constante e a sua programação, ainda que interrompida em curtos períodos por questões técnicas ou administrativas, era sempre divulgada e elogiada pelo Correio do Bonfim para que a população da cidade a frequentasse. A pequena e jovem Celdiva, pertencente que era ao seletor grupo que poderia pagar os ingressos dos filmes, possivelmente os frequentava. Seja em Bonfim, onde havia inclusive matinês, seja na estrada, já atriz em trânsito. Essa convicção vem da escolha do nome de sua primeira filha, Renée, inspirado na atriz francesa *Renée Adorée*⁵³, conforme informado pela própria Celina, no trecho transcrito a seguir:

⁵¹ Não seria essa a Escola em que Celina estudou? Americana, como rememorou sua filha?

⁵² 13 de Maio. Correio do Bonfim, nº 37, 18 de maio de 1919, Ano VII, p. 02

⁵³ Emilie Louise Victorine Reeves, ou *Renée Adorée*, nasceu na França em 1898 morreu em 1933 aos 35 anos, de tuberculose. Atuou no cinema a partir de 1920, e ficou conhecida por seus olhos e por sua presença na tela. Com a chegada do som, ela continuou a trabalhar ao lado de nomes como John Gilbert e Ramon Novarro. Até o final de 1930 já tinha aparecido em 45 filmes quando foi diagnosticada com tuberculose. Disponível em: http://www.cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2734:renee-adoree&catid=41:elas&Itemid=72. Acesso em 19/08/2012.

CELINA – Já tinha cinema, eu assistia cinema. Eu já assistia...

NINI – Era cinema mudo? Era mudo. Ou não?

CELINA – Minha filha, eu não me lembro, eu sei que eu assistia muito. Tinha até uma artista que eu gostava dela. Como era o nome?

RENÉE – Teve uma artista que a senhora deu meu nome, né?

CELINA – Era Renée

RENÉE – Renée Adorée. Era o nome da artista. Ela botou Renée

NINI – Era americana? Francesa ou americana?

RENÉE – Eu acho que era francesa

CELINA – Eu não sei. Sei que eu gostei do nome (...)

(Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal).

Como apontam diversos estudos sobre o surgimento do cinema e sua convivência com o teatro a partir de fins do século XIX e início do século XX, sabemos que muitas são as construções que abrigam as duas artes, em todo o Brasil, alternando seus conteúdos. E que, portanto, ao menos por um determinado período, a convivência entre os dois foi, não apenas pacífica, mas conveniente.

Segundo Tiago de Melo Gomes, alguns discursos, oriundos de um modo geral de articulistas, intelectuais e figuras do meio teatral ligadas ao chamado teatro *sério*, apontavam para uma espécie de oposição, entre o cinema e o teatro. O incômodo girava, entre muitos outros fatores, em torno da crença de que o primeiro não era arte, mas *indústria superficial*, e que suas salas escuras eram um ambiente desfavorável ao caráter educativo que o teatro promovia. Reclamava-se ainda dos baixos impostos cobrados ao cinema e altos ao teatro, além do fato de que a renda deste ficava aqui, entre os trabalhadores da arte local, e os daquele iam para o exterior. Mas, se os que se colocavam na posição de aviltados e prejudicados pelo advento e popularização do cinema eram os que defendiam o teatro *sério*, porque a grita não ocorria entre os outros, os *ligeiros*⁵⁴? É exatamente este ponto da argumentação do autor que me interessa aqui. Ao citar Alvarenga Fonseca, que havia afirmado, em 1927, ser o cinema *inimigo do teatro*, Tiago Gomes (2004) dá destaque ao fato de que ele, adiante reconhece, e defende como solução, a mistura entre os dois:

Essa fórmula era típica do teatro ligeiro e foi utilizada por diversos artistas, que montaram pequenas companhias para apresentar peças em um ato antes do início de uma sessão de cinema. O chamado teatro sério, teria pouca

⁵⁴ O teatro ligeiro, que reúne uma série de espetáculos considerados leves, com forte presença de música e humor, será tratado no capítulo que versa sobre o teatro de revista.

chance de utilizar esse estratagema, dada a extensão das peças de drama e alta comédia. (GOMES, 2004, p. 64)

É neste sentido, que o cinema pode ser entendido como um elemento “reconfigurador” do teatro ligeiro e não como seu carrasco. No Rio de Janeiro da década de 20, quando as diversões espalham-se para regiões afastadas do centro, os artistas poderiam entender os espaços do cinema, no sentido simbólico e físico, “como novas oportunidades de trabalho, pois poderiam montar pequenas companhias e ganhar com isso mais liberdade, escapando do poder de donos de companhias e de proprietários de teatros da região central”. Há ainda os casos em que o teatro toma de empréstimo do cinema, enredos, canções e estilos, para aproveitar-se da popularidade alcançada pelo que era exibido nas telas. (GOMES, 2004, p. 64 e 67)

E há ainda que se considerar o caminho inverso, quando o cinema, em seus primórdios, necessitava para exibição de seus *films*, de espaços que pudessem abrigar seus cinematógrafos ambulantes, e o público que o assistiria. Eis que nas acomodações destinadas a atores em carne e osso, passava-se, também a ver, projeções em tela. Algumas notas de jornais referiam-se aos filmes como espetáculos.

Mesmo quando as construções passaram a ser feitas para a exibição de filmes, consideravam em sua estrutura, a convivência com o teatro. Na Paraíba, por exemplo:

(...) os primeiros prédios especificamente construídos para cinema possuíam palco e tela e eram denominados de Cines-Theatro. Conquanto teatro e cinema permaneceram por muito tempo nessa simbiose. Nessa época os próprios espetáculos tornaram-se híbridos e constavam de uma mescla; por um lado, de projeções cinematográficas (na tela), por outro, de apresentações teatrais (no palco), uma verdadeira simbiose. (...) (PALHANO, s/d, p. 30)

Numa coluna batizada de *Chronica do Rio*, publicada no Correio do Bonfim, o correspondente do jornal na então capital federal, *G. de Freitas*, trata da preferência do público pelo cinema, e das estratégias de sobrevivência do teatro:

(trecho ileg.) há pouco mais um teatrinho, o Trianon, destinado a representação de pequenas comédias e peças muito leves, **de acordo com o sabor actual do carioca**, cujos costumes em matéria de teatro, foram completamente alterados, depois que o cinematographo fez, no Rio a sua entrada triumphal.

E hoje, elle, o cinema, implantou-se definitivamente nos orçamentos domésticos, tendo invadido desassombradamente todos os recantos da metrópole. Os espectadores desses cinemas são em numero de cinco e seis diariamente, mas cuja duração não vae além de uma hora para cada sessão. E' ahí **a aversão popular pelo antigo teatro de dramalhões e peças massudas, cujas representações duravam tres e quatro horas.**

Os empresários theatraes, em vista disto, tiveram que mudar de rumo, e organizaram espectaculos com pequenas revistas, comedias em dois actos e com entradas a preço de cinema.

E foi feita a vontade do povo e o teatro continua a ser frequentado. (grifos meus) (Chronica do Rio. Correio do Bonfim, nº 29, 18 de abril de 1915. Ano III, p. 01).

Em Senhor do Bonfim não foi diferente. O *Cinema Royal*, depois *Confiança*⁵⁵ e mais tarde *Bonfim*, aparece citado na esmagadora maioria das edições do Correio do Bonfim em pequenas médias e grandes notas, com programações das mais diversas. Um histórico, muito bem resumido, dessa variedade é feito por Reginaldo Silva:

(...) O Royal era palco dos mais variados espetáculos: teatro – de grupos locais e visitantes – orquestras, ilusionismo, bailados infantis, bailes carnavalescos, festivais acadêmicos, festas cívicas, etc. Funcionava como uma espécie de centro de diversões, pois além de uma seção de tiro ao alvo na parte interna, acontecia em frente ao seu edifício, retreta das filarmônicas 25 de Janeiro e União e Recreio; quermesses; queimas de Judas; diversões infantis como: quebra-pote, pau-de-sebo, corrida de saco; etc. O cinema fazia 3 ou 4 sessões semanais, incluindo matinês, às vezes com 7 projeções, que só eram suspensas pelas chuvas e frio ou por problemas técnicos com os aparelhos. Algumas dessas sessões eram em benefício de organizações da sociedade civil, que atuavam na produção da mesma. No intervalo de filmes (a maioria deles era de 6 ou mais partes, em diferentes rolos de fitas) sempre havia participação dos diversos grupos musicais locais, a exemplo das orquestras Filhas das Musas e Lyra da União, compostas só por mulheres. (SILVA, 2008, p. 42)

Pois é, aí no *palco do cinema*, na Bonfim dos anos 10 e primeiríssimos anos da década de 20, que Celina, provavelmente teve, como usufruidora, acesso a uma variedade enorme de atrações e diversões. E é a partir de 1923, que passou a percorrer como artista, aprendiz e profissional, diversos cinemas e palcos do país.

⁵⁵ Em 1917, conforme noticiado no dia 11 de março, após mudar de dono, o Cinema Royal passa a ser chamado de Cinema Confiança e permanece exibindo filmes, acompanhados ou não de apresentações dos grupos musicais locais e recebendo atrações de companhias e artistas da cidade e visitantes.

2.5.Circos

Ainda no lugar de público, Celdiva tivera acesso, em Bonfim, ao mundo do circo. Reginaldo Silva (2008) trata das passagens de circos em Senhor do Bonfim, indicando-nos as atrações circenses às quais ela esteve exposta. A primeira “lona armada” na cidade, no século XX, foi a do *Circo Olimecha* que esteve na cidade em setembro de 1911⁵⁶; ainda não se via o circo-teatro do qual trataremos no capítulo sobre o Circo Fekete, mas sim comédias de picadeiro. Estas eram, segundo Danielle Pimenta (2005) peças curtas, caracterizadas por improvisações feitas a partir de roteiros. Dois anos depois, em 1916, o *Circo Planeta* apresenta comédias e pantomima, ficando na cidade por 20 dias.

Em 1917, Bonfim recebe o *Circo Berlando*, que se apresentou do dia primeiro de julho ao dia 15 do mesmo mês, cujas atrações são: Irmãos Berlando, Camei Tanekite e Cleophas Franco (Passinho)⁵⁷. Quinze dias depois o circo ainda está na cidade e há elogios a sua exibição, que contou com um público de quase mil pessoas. Esse dado merece destaque, porque nos faz pensar á uma dimensão da popularidade e do afluxo de público na Bonfim de 1917⁵⁸.

O *Circo Herval* apresenta apenas uma noite de espetáculo no ano de 1918. No ano seguinte, portanto em 1919, o *Circo Internacional* apresenta-se em novembro. E finalmente, considerando o período em que Celina ainda mora em Senhor do Bonfim, temos o *Circo Belga*, em setembro do ano de 1921, quando as filarmônicas locais apresentam-se em dias alternados.

Verifica-se que Celina Ferreira estivera em contato, em Bonfim, já no início do século, com espetáculos circenses populares no interior da Bahia, bem como do Brasil. Ao que parece, o conteúdo melodramático tão comum aos circos na década de 20, como será visto, não esteve presente naqueles que visitaram Senhor do Bonfim, nos primeiros anos de sua

⁵⁶ O circo voltou a cidade em 1927, quando Celina já estava na estrada, mambembando. (SILVA, 2008, p. 70.)

⁵⁷ Correio do Bonfim, nº 40, 1 de julho de 1917. Ano V, p. 02

⁵⁸ Não foi possível encontrar dados sobre a população da cidade em 1917, mas sabemos que, em 1936, Bonfim possuía 31.845 habitantes. (Fonte: IBGE. Anuário Estatístico do Brasil. Situação Demográfica. XII – População Absoluta e Relativa dos Municípios calculada para 31 de dezembro de 1936. P. 141. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1937/populacao1937aeb_14_a_26.pdf. Acesso em 04 de abril de 2013). Caso mil pessoas em 1936 frequentassem uma sessão do circo, teríamos 3,14 % da cidade assistindo ao espetáculo. Em 1917, ou seja, 19 anos antes, este percentual seria ainda maior. Vale ressaltar que a vizinha Jacobina possuía, em 1912, 6 mil habitantes, conforme notícia sobre *Analfabetismo*, reproduzida na página 32.

vida. Mas, já havia, de acordo como o que vimos através da obra de Reginaldo Silva, um diálogo entre as formas artísticas populares com as quais Celina trabalharia ou se aproximaria no decorrer da sua carreira.

Mesmo que não se possa afirmar que ela frequentou os espetáculos circenses (é também arriscado assegurar o contrário), não resta dúvida de que o formato híbrido característico desses espetáculos, bem como as relações entre os artistas e companhias e as estratégias de conquista de público usadas em sua cidade, não eram indiferentes à futura profissional. Assim, como provavelmente não lhe eram indiferentes os conceitos e preconceitos que giravam em torno do circo enquanto manifestação artística popular, que recebia críticas, por vezes severas, dos articulistas.

Reginaldo Carvalho registra que, comportamentos por parte da plateia que fossem considerados inadequados porque demasiadamente festivos, - e nesse caso, estamos falando dos frequentadores do teatro e dos cinemas também -, eram severa e frequentemente apontados como casos de polícia. Algumas dessas críticas associavam os excessos, quase sempre de jovens rapazes ou de “moços bonitos”, ao universo circense. Então “na referência aos ‘moços bonitos’ no entanto, apesar da queixa, havia um claro protecionismo levado a efeito pela classe social à qual pertenciam, e um discurso altamente preconceituoso ao compará-los a palhaços e desqualificar o circo”. (SILVA, 2008, p. 303)

Pressuponho que, se havia restrições aos rapazes “protegidos” por sua classe social, quanto à sua aproximação com personagens e comportamentos negativos imputados aos circos, no caso da relação com as moças, as restrições eram, possivelmente, ainda maiores. Mas o impacto da visita dos circos nas cidades do interior e também capitais de todo o país, com certeza não passaria despercebido dessas moças e figuraria sem dúvida como grande preocupação de suas famílias. No capítulo sobre o Circo Fekete esse assunto será tratado com maior detalhamento.

2.6.As companhias visitantes: outros conteúdos – comédias e variedades

Além das agremiações e conjuntos de artistas bonfinenses amadores, de meninas e de rapazes, temos uma intensa movimentação de artistas e companhias que transitam pela cidade

entre os anos 10 e início dos 20, o que amplia o leque de opções culturais a que Celina estava exposta no seu período de formação. Houve casos em que, na mesma edição do jornal em que se noticiava a partida de uma atração, anunciava-se a chegada ou a estreia de outra.

Cito, como exemplo, a sucessão de atrações visitantes ocorrida no período de pouco mais de um mês, em meados do ano de 1917. Em primeiro de julho, noticia-se a chegada do *Circo Berlando*, que ficara na cidade por 15 dias. A *União e Recreio* e a *25 de Janeiro* revezam-se, apresentando-se em dias diferentes dos espetáculos do circo. Na mesma nota, anuncia-se novo espetáculo que será de despedida⁵⁹.

Uma semana depois, na edição seguinte (lembremos que o *Correio do Bonfim* é um hebdomadário), noticiaram-se na coluna sob o título “Tournée Ideal”, as futuras apresentações da Companhia em que encontramos o cômico Silva Lisboa acompanhado de sua filha Raquel Lisboa, de 12 anos⁶⁰. Segundo a nota, eles haviam se apresentado para um “publico escolhido”, na quinta, sexta e sábado, portanto, logo na semana que se seguiu ao fim da temporada do *Circo Berlando*, cujo último espetáculo, ocorrido no domingo anterior e sua partida para Juazeiro, são citados na mesma página⁶¹. Na edição posterior, temos a referência ao ultimo espetáculo de Silva Lisboa, o “actor transformista excêntrico”, apelidado de o “Fregoli Luzitano” que seguirá com sua *turnée ideal*, e a importante descrição da visita feita pelos artistas à casa de figuras importantes da cidade, denotando prestígio e status tanto para os anfitriões como para os visitantes:

Emquanto aqui permaneceram o sr. Silva Lisboa e sua gentil filha, realizaram em casas dos senhores Pharm. Antonio de Oliveira Guena e dr. João Caetano Lessa, belos torneios musicaes, executando, ante o que Bonfim possue de mais elevado na sua sociedade, trechos de musica clássica, a senhorita Raquel Lisboa e cantando ao piano fados sentimentais o estimado actor. Nestas reuniões brilhantes o mérito de Silva Lisboa e sua jovem filha teve excepcional realce, pois deante de um publico inteligente, é que os verdadeiros artistas se sentem á vontade, porque trabalham sob a convicção de que são compreendidos. (*Correio do Bonfim*, nº 44, 29 de julho de 1917. Ano V, p. 01)

Nesta mesma coluna, mais abaixo, recomendava-se a arte da cantora lyrica italiana Ryna Gianni que acabara de chegar. Duas semanas depois, no dia 19 de agosto, sua ultima

⁵⁹ *Correio do Bonfim*, nº 42, 15 de julho de 1917. Ano V, p. 01

⁶⁰ Para o dia em que a notícia foi veiculada (um domingo), espera-se que mais uma vez, a “*elite social de Bonfim*” os vá aplaudir.

⁶¹ *Tournée ideal*. *Correio do Bonfim*, nº 43, 22 de julho de 1917. Ano V, p. 02

récita ocorrida no domingo anterior fora mencionada. Diz-se que Rina Gianni apresentou-se “perante escolhida e numerosa plateia”⁶².

Nesta pequena sequência temos como atrações: números circenses, um cômico que é um *ator transformista excêntrico* e que, ao ser acompanhado de sua filha pianista, atua também como cantor de *fados sentimentais*, e finalmente uma cantora lírica. E esse é apenas um pequeno exemplo. O vai e vem de artistas e companhias contempla, portanto, variedade de formatos artísticos e de arranjos de profissionais neles envolvidos. Reginaldo Silva resume:

(...) os artistas e as companhias de outras cidades (especialmente de Salvador) em sua maioria saltimbancos e trupes de variedades, apresentaram nos palcos do Royal, do Confiança, do Cine Bonfim, do Cine-Popular e mais tarde, do Cine-Teatro São José: teatro de revista, comédias curtas, shows de transformismo (chamados pela imprensa local de imitadores do belo sexo), ilusionismo, magia, números cômicos, teatro de bonecos, canto lírico, contorcionismo, malabarismo, números musicais com pianos e até aulas de interpretação. (SILVA, 2008, p. 56)

Há casos de companhias que traziam em seu repertório variadas opções de estilo de representação, a exemplo do Trio Flores, que apresentou-se no *Confiança* em fins de maio de 1919:

Os três populares artistas suprem a deficiência de pessoal pelo gosto e competência que cada um revela, quer na **burlleta**, ligeira e graciosa, quer na **comédia** ou **drama** de cenas bem concatenadas devido a actores que se sentem à vontade no palco como A. Epaminondas, E. Teixeira e d. Maria Oliveira. (grifos meus) (Theatro. Correio do Bonfim, nº 36, 1 de junho de 1919. Ano VII, p. 02)

2.7. Relação das atrações artísticas com o público da cidade ou estratégias de conquista

Considerando as opções culturais, por vezes concentradas em curtos períodos de tempo, cabe questionar: havia público pagante suficiente para todas elas? No *Correio do Bonfim* relatavam-se apresentações para plateias cheias e também vazias. Não sabemos em que

⁶² Correio do Bonfim, nº 47, 19 de agosto de 1917. Ano V, p. 01

proporção isso se dá, mas o fato é que as atrações continuavam chegando e as exibições das entidades locais e dos filmes não paravam de acontecer.

Que faziam os artistas, entre moradores e visitantes, amadores e profissionais, para garantir a presença do público nos espetáculos, semana a semana? O periódico fazia sua parte, não apenas divulgando, como também apresentando palavras de estímulo ao consumo de arte, estivesse ela presente nas festas artísticas, nas apresentações infantis, nos filmes, nas récitas, nas apresentações das bandas filarmônicas ao ar livre ou nos espetáculos de companhias e de artistas visitantes.

Em favor desses últimos, considero que o movimento social, levado a cabo pelas agremiações locais, assim como a familiaridade do público com conteúdos artísticos apresentados por elas que eram - majoritária, mas não exclusivamente - os mesmos gêneros trazidos *de fora para dentro*, formavam um panorama propício ao consumo da arte que apresentavam. É claro que, para ser estimulada por um jornal feito por membros da elite, esta *arte* deveria estar ao seu agrado. Isso não invalida, entretanto, o gosto popular, uma vez que, em se tratando de uma realidade de altos níveis de analfabetismo, uma nota no jornal dificilmente garantiria a presença de mil pessoas, como ocorrera em espetáculo do Circo Berlando, segundo notícia acima referida, que cobriu sua apresentação em julho de 1917.

Ademais há que haver destaque para as estratégias utilizadas tanto pelos *de dentro* como pelos *de fora*. A mais comum e possivelmente a mais eficiente delas é o *benefício*, artifício muito utilizado por artistas e empresários do período em diversos pontos do país. Dirigindo-se a renda das sessões para determinada entidade, obras assistenciais, causas beneficentes, ou para o próprio artista, conclamava-se a presença do público para que, além de ter acesso ao conteúdo cultural, contribuísse com alguma causa maior. Tantos eram os benefícios que o poeta *Gil Gaio* assim os descreveu, nas trovas que trataram dos *contínuos espetáculos de benefícios dessa cidade*:

Despesa obrigatória p'ra se ser educado
Correspondendo a tal dedicatória...
Ora, muito obrigado!

A Civilização obriga a gente a duros sacrifícios.
Pois com os tais "benefícios"
Só fazendo das tripas coração.

Para se andar na figura
Segundo a norma antiga,

Embora essa impostura
Exiga muito **aperto de barriga**

É preciso saliência
Nessa **agitada vida social**,...
Mesmo no apito, **guarda-se a aparência**
Mas a *linhe*... integral!

Benefícios pr'a frente
Porque mesmo pra vida assim tão cara
Para essas fitas nunca falta gente
Embora gente arara...
(grifos meus) (Sovas e Trovas. Correio do Bonfim, nº 11, 9 de dezembro de 1917. Ano VI, p. 01)

As trovas apontam para a importância do benefício como evento social. E informam sobre a existência daqueles que mesmo “no apito” compareciam à “agitada vida social” e mantinham a “aparência”. Também as festas e festivais artísticos retratavam bem o espírito de conagração que as apresentações artísticas, associadas a elementos tais como discursos, bailes, quermesses, significavam para a comunidade local. Acredito que, mais do que uma noite dinâmica, esse formato trazia consigo uma inserção social que extrapola a apreciação pura e simples de conteúdo artístico, qualquer que fosse ele. Era ali que o que havia de *melhor, de mais distinto* na sociedade bonfinense, se reconhecia como tal. Ter recursos para bancar os ingressos, era, possivelmente, uma prova tácita de pertencimento a esta elite.

E para os beneficiados? Qual o efeito real das doações? Vejamos a prestação de contas de uma das apresentações de teatro infantil, feita em benefício da Igreja:

Producto de bilhetes vendidos 250\$500

DESPESAS:

Aluguel do palco – 35\$000

Orchestra – 25\$000

Impressão de bilhetes e programas – 10\$000

Fazendas, carretos e diversas – 23\$000

157\$500

Importancia entregue ao Conego Tolentino 146\$500

Bilhetes a receber 11\$000

(Theatro infantil. Correio do Bonfim, nº07, 12 de novembro de 1916, Ano V, p. 02)

É de se destacar que embora a renda seja revertida para o beneficiado (neste caso o cônego Tolentino, como representante da Igreja), ganham o dono do espaço, - que não deixa

de cobrar seu aluguel -, e a orquestra, que recebe algum valor para, possivelmente, cobrir seus custos. Assim, quando os artistas que vem de fora apresentavam-se em benefício de alguma instituição local, é de se imaginar que lhes coubesse algum valor - descontado do valor geral e considerado como despesa - que justificasse a apresentação.

Em 26 de novembro de 1916, um domingo, o *Circo Planeta* apresentou-se em benefício da *Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro*. Na quinta-feira da mesma semana o benefício fora para a *União e Recreio*. Em ambos, as filarmônicas beneficiadas, cada uma a seu dia, apresentaram-se nos intervalos e no início da sessão, integrando o programa da noite⁶³.

Difícil acreditar que os artistas do circo entregassem toda a renda às sociedades filarmônicas beneficiadas. Assim, os benefícios funcionavam numa via de mão dupla: garantiam casa cheia, dada a mobilização das entidades locais interessadas na venda dos ingressos em seu favor e na oportunidade de exibirem-se ao lado das atrações visitantes, que, por sua vez, estabeleciam uma articulação com organismos da cidade visitada, obtendo renda que, ainda que não fosse total, era garantida. Além disso, havia os espetáculos em benefício dos próprios artistas, que ocorriam, nas últimas apresentações antes da partida da companhia ou trupe. Era essa mais uma estratégia de sedução da plateia, que se sentia compelida a colaborar com o artista que lhe houvesse conquistado nos espetáculos anteriores⁶⁴.

Esse *tomaladacá* revela o interesse de ambos os envolvidos - artistas visitantes e setores organizados da sociedade local -, em estabelecer vínculos que lhes fortaleciam a ambos. Não eram incomuns os agradecimentos dos artistas quanto ao acolhimento recebido na cidade, em nota nos jornais⁶⁵. Alguns visitavam os jornalistas pessoalmente para fazê-lo:

Por terem de seguir para Juazeiro, como de facto seguiram, vieram trazer-nos, pessoalmente, as despedidas, os distintos artistas da *Troupe Jandaia*, Paulo Quirino, Mario Barreto, Eugeni Guerra, Aurelio Epaminondas e Elyseu Borges.

Agradecidos desejamos-lhes múltiplas felicidades.

(Viajantes. Correio do Bonfim, nº 19, 7 de fevereiro de 1915. Ano III, p. 02)

⁶³ Circo Planeta. Correio do Bonfim, ed 10, 03 de dezembro de 1916. Ano V, p. 01.

⁶⁴ Os festivais e benefícios serão retomados na conclusão, quando serão aprofundados alguns pontos de análise acerca de seu caráter de instrumento de conquista de público e garantia de recursos de bilheteria.

⁶⁵ “Agradecimentos. O artista M. J. Santiago vem de publico testemunhar ao povo de Campo Formoso o favorável acolhimento que lhe dispensou durante a sua exibição nessa futura localidade, especialmente ao sr. Jose Maria Teixeira pelos muitíssimos obséquios com que o distinguiu, obséquios esses que se tornam eternamente dignos da sua gratidão.” (Agradecimentos. Correio do Bonfim, nº 48, 16 de agosto de 1916. AnoIV, p 01.)

Uma última estratégia a ser citada aqui diz respeito aos brindes e brincadeiras, usados como atrativo especialmente para o público infantil. O Cinema Royal lança mão deste recurso por mais de uma vez.

Hoje a tarde haverá páu de sêbo, corrida de sacos, quebra potes e outras diversões em frente ao Royal, recebendo o garoto que mais se distinguir um bonito presente
 Haverá matinée para as crianças, distribuindo-se aos pequenos frequentadores bonbons, etc.
 Alerta petizada! (Cinema Royal. Correio do Bonfim, nº 43, 19 de julho de 1914, Ano II, p. 02)

Além de servir de chamariz imediato para venda de ingressos ao público infantil, essa estratégia funcionava, deliberadamente ou não, como instrumento de formação de plateia. E haveria um instrumento de formação de platéia mais eficaz (e doce!) que esse, capaz de unir a associação do consumo artístico com o prazer da brincadeira e da guloseima?

Estas e outras tantas estratégias de conquista de público serão investigadas no decorrer da pesquisa, na medida em que avançarmos nas fases da carreira de Celina. As recorrências, adaptações, inovações, serão buscadas e comparadas para que, ao fim deste trabalho, seja possível identificar, a partir dos formatos artístico-produtivos pelos quais a atriz passou, um painel acerca da produção artística da qual ela foi criatura e atriz criadora e de sua relação com os públicos encontrados no interior e capitais do nordeste brasileiro.

2.8.A partida de Celdiva, a aurora de Celina

Neste espaço, quando finalizo o panorama em que Celdiva, criança e adolescente, cresceu e tornou-se Celina, mulher e atriz principiante, abordarei os aspectos mais diretos e específicos no que tange à sua carreira, especificamente aos contatos iniciais com a arte e os artistas que se fizeram presentes na primeira fase dela.

Ao analisar as informações contidas especialmente no periódico “Correio do Bonfim” busquei encontrar o nome de Celdiva associado a manifestações artísticas da cidade. Como já

dito, dada a sua posição social e a certeza de que a arte de representar era bem vista e bem quista pela alta sociedade, seria de se esperar que ela, futura atriz, aparecesse apresentando-se nos palcos da cidade, nos grupos de senhoritas. Mas, a última referência a seu nome no citado jornal no período de sua juventude foi aquela em que ela aparecera acompanhada de sua mãe, como *paranympha* de uma noiva. Isso ocorre em 1918, quando ela foi apresentada como *senhorita*. Em 1919, sabemos que ela deu à luz e, portanto, já não era mais uma senhorita. Embora seu pai, irmãos e mãe ainda fossem citados, especialmente na seção *natalícios*, seu nome não mais aparecera nas páginas do Correio do Bonfim⁶⁶.

No entanto, encontrei nomes aos quais sua carreira futuramente estaria associada, a exemplo de seu segundo marido Ferreira da Silva e do diretor Hypolito de Carvalho, com quem estreou em Jacobina, cujas presenças em Bonfim, noticiadas com destaque, indicam serem eles figuras reconhecidas da cidade.

Hypolito de Carvalho

No início de maio de 1909, o periódico “O Artista” registra a presença do *Grupo Dramatico Hipolito de Carvalho* em Juazeiro, e informa que ele viria da cidade vizinha para Bonfim, “de justo jubilo para nós, pois há alguns annos que não somos visitados pelas companhias dramáticas que vêm ao sertão”⁶⁷. A esperada visita se concretizou, e já no dia 13 de junho o grupo estreou, apresentando o drama *Os provincianos em Lisboa*, obtendo, entretanto, “pouca concorrência”. Também foi apresentada a comédia *Os dois surdos*. Foram anunciados para breve o drama *Honra na Misérea* de Moreira Vasconcelhos e a comedia *Amor por Anexis* de Arthur Azevedo⁶⁸. A Companhia apresentou ainda os dramas *O divorcio*,

⁶⁶ Em 1924, no primeiro número do Correio do Bonfim, que volta a circular após dois anos sem ser distribuído, temos que João José de Oliveira Filho é escrivão interino de paz e Oficial do Registro Civil e como tal lança *edital* para anunciar casamentos. (10 de agosto de 1924, Ano X. Ed. 12, p. 02). Antes o escrivão chamava-se João Felix Cantalino e o endereço era Rua Capitão Salomão, agora o endereço é Rua Fernandes da Cunha. A partir de então seu nome aparece em diversas edições, na função referida.

⁶⁷ Theatro. O Artista, 09 de maio de 1909, nº 110, p. 02. Acervo Biblioteca Nacional.

⁶⁸ Theatraes. O Artista, 13 de junho 1909, nº 115, p. 02. Acervo Biblioteca Nacional.

*Lenço Branco, O relâmpago e Martyrio da Mulher, e as comédias Chorar e Rir, Uma Experiencia, Que Sogra e Um Soldado em Apuros*⁶⁹.

De acordo com as fontes disponíveis, em 1914, o casal Hypolito e Julia Carvalho, - “dois distintos amadores do palco e que em outros tempos tanto deliciaram a nossa sociedade” -, chegou novamente à cidade de Bonfim⁷⁰. Quatro anos depois, em 1918, O sr. Hypolito de Carvalho esteve novamente na cidade, a passeio, por “breves dias”, acompanhado de sua família, dirigindo “alguns rapazes da nossa sociedade”. O programa da festa artística que foi anunciado continha o drama *Pena de Morte* e a comedia *Manda quem pode*⁷¹.

Em dezembro do mesmo ano um grupo de amadores pediu apoio ao sr. Edeltrudes Ferreira da Silva⁷², comerciante da cidade, para “levar a scena a sua produção intitulada “O Amor Fraternal”, um drama em dois atos, e posteriormente a comedia “Os dois Surdos”, em um ato. Esta última já conhecida dos bonfinenses, através do próprio grupo artístico de Hypolito, tal como descrito acima. A direção dos ensaios foi confiada ao “sr. Hyppolito Carvalho e sua exma Esposa d. Julia Carvalho”⁷³.

Cerca de um ano depois, noticia-se que um “grupo de amadores dirigido pelo competente actor Hypolito Carvalho” apresentou o drama “Foi buscar lá” e a “(...) velha mas sempre applaudida comedia ‘Amor por Anexins’. O espectáculo realizou-se em beneficio do Hospital de Caridade” e contou com a participação da *Filarmônica 25 de Janeiro* que tocou nos intervalos⁷⁴.

A atuação de Hypolito de Carvalho junto aos amadores de Bonfim é, portanto, de muita proximidade. Cabe uma recapitulação: ele esteve em Bonfim, seja com artista, ou como encenador, nos anos de 1909, 1914, 1918 (duas vezes) e em 1919, isto é, pelo menos 5 vezes em 10 anos. O bilhete deixado por Celina informa sobre a *troupe Hipolito de Carvalho*, com a qual ela havia estreado em 1922, mas não encontrei qualquer menção a formação da companhia ou a seus espetáculos, incluindo *Capricho Feminino*, até o ano de 1921. Não foram encontradas mais edições de *O Artista* que cobrissem esse período e o jornal *Correio do Bonfim* deixa de circular entre os anos de 1922 e 1924, o que dificulta ainda mais a

⁶⁹ Segundo notícias de 26 de junho e 07 de julho: *Theatraes. O Artista*, 27 de junho 1909, nº 117, p. 02. Acervo Biblioteca Nacional e *O Artista*, 07 de julho de 1909, nº 115, p. 02. Acervo Biblioteca Nacional.

⁷⁰ *Theatro. Correio do Bonfim*, nº 21, 15 de fevereiro de 1914. Ano II, p. 1

⁷¹ *Theatro. Correio do Bonfim*, nº 45, 04 de agosto de 1918. Ano VI, p. 02

⁷² O nome do sr. Edeltrudes Ferreira aparece associado a Sociedade União e Recreio, em geral ligado as iniciativas dos jovens amadores da instituição, sendo o responsável pela encenação de suas peças.

⁷³ Pelo *Theatro. Correio do Bonfim*, nº11, 8 de dezembro de 1918. Ano VII, p. 01

⁷⁴ *Theatro. Correio do Bonfim*, nº 06, 12 de janeiro de 1919. Ano VIII, p. 01

localização de pistas do encontro de Celina, atriz estreante, com Hypolito. De todo modo, é possível supor que ela, em 1922 uma jovem de 20 anos, tivesse estabelecido alguma relação com os amadores da cidade de Bonfim e/ou Jacobina e tivesse entrado em contato com o Hypolito, diretor de amadores, para em seguida trabalhar em sua trupe.

Ferreira da Silva e o contexto econômico- rural de sua itinerância



Figura 3- Severino Ferreira da Silva (1890-1935). Fonte: Acervo da Família Ferreira da Silva

Segundo os arquivos encontrados em poder da família, as Companhias nas quais atuava Ferreira da Silva e também Celina, tinham em seu repertório, majoritariamente, espetáculos de revista. Contudo, entre os gêneros à disposição no cardápio cultural da Bonfim da jovem Celdiva, encontrados no periódico consultado, entre os anos de 1913 e 1921, poucas são as referências à revista. De fato, entre os amadores da cidade, até o ano de 1921, não vemos citadas encenações de revistas nos espetáculos locais. As razões podem ser diversas, mas o fato é que, ao que parece, o modelo da revista foi apresentado em Bonfim por companhias que visitaram a cidade. Se houvesse como afirmar que Celdiva frequentava sessões de teatro aos 13 anos de idade, concluiríamos que foi com essa idade que o repertório revisteiro se lhe apresentou pela primeira vez, já que a primeira notícia em que aparece a palavra *revista* como

atração a ser apresentada na cidade, data de 31 de janeiro de 1915⁷⁵. Na ocasião, esteve em Bonfim, apresentando-se no Cinema Royal, a *Trupe Jandaia*, onde encontramos também pela primeira vez na cidade a presença de Ferreira da Silva. Encontramos aí uma conexão inicial entre os nomes de Celdiva e Ferreira da Silva, ainda que o encontro entre eles, nesta ocasião, tenha sido improvável.

Sabemos, dito pela própria Celina na entrevista familiar, que ela saiu de Bonfim em direção a Juazeiro, com uma companhia pequena que não chegava a 15 pessoas, com a qual Ferreira da Silva executava, cantando, um número chamado *O Vigário*. Ela não se referia exatamente a uma peça, mas a números soltos. Segundo Celina, ela era cômico “pra lá de bom” e embora trabalhasse na peça, tinha seu próprio repertório. A viagem “de artistas” era feita de navio ou de trem.

Cabe lembrar que, em diversas notícias, as trupes que passavam por Bonfim, seguiam de fato para Juazeiro. E de trem⁷⁶. As trupes que passavam por Bonfim entre 1913 e 1921, anunciadas no *Correio do Bonfim*, de fato, apresentavam elencos reduzidos⁷⁷.

Celina informa ainda que saiu de Bonfim “com a turma toda” e que ainda não estava casada com Ferreirinha. Frente à pergunta “com o consentimento de seus pais?” temos a intrigante resposta: “Não. Mas aí eu já tava por minha conta, minha filha, trabalhando e tudo...” e logo a seguir: “já tava fazendo teatro...”. Não há como saber em que Celina trabalhava: se com teatro, com a trupe Hypolito de Carvalho; se com outras trupes ou se noutra atividade profissional qualquer. Mas não há dúvida sobre a sua determinação, sobre a sua convicção em seguir com um grupo de artistas para destinos não conhecidos, deixando em casa de seus pais uma filha de três anos e uma história que certamente seria menos arriscada. Ainda assim cabe perguntar, o que a teria feito seguir aquele grupo especificamente, aquele que tinha Ferreira da Silva, e não outro? Que contatos teria feito ela com ele e com os seus parceiros para ser aceita naquela companhia, a ponto de integrá-la e seguir com ela? Embora não seja possível saber se o grupo de artistas a viu atuando, seja na trupe de Hypolito ou em outra qualquer, já sabemos que Celina, muito provavelmente, já houvera, se não assistido, ouvido falar, de Ferreirinha e sua trupe antes do ano de 1922, na já comentada temporada da

⁷⁵ O periódico *Correio do Bonfim*, tem sua primeira edição veiculada no segundo semestre de 1912.

⁷⁶ A *Chemins de Fers* anunciava no *Correio do Bonfim* os horários de suas linhas. A linha *P. 51* que era de passageiros, partia com destino a Juazeiro às terças, quintas e sábados às 6 horas da manhã e lá chegava às 11 horas (*Correio do Bonfim*, nº 08, 15 de novembro de 1919. Ano VIII, p. 03) e em diversos outros números.

⁷⁷ A maior delas conta com 8 artistas, e mais cinco músicos na orquestra. Esta trupe é exatamente a *troupe Jandaia*.

Troupe Jandaia. O texto do articulista que divulga a apresentação do grupo na ocasião, lamenta o arrefecimento de apresentações teatrais em função da presença do cinema e louva a vinda da trupe cuja

[...] orquestra está composta de cinco figuras, sob a direção do exímio violinista Paulo Quirino, e quando não tivesse outros elementos que a recomendassem, bastava dizer-se que D. Luiza Leonardo é a pianista – conhecida nos grandes centros pelo seu privilegiado talento, revelado com fulgor, não só na musica, como na poesia e no palco. *A trupe* compõem-se dos artistas Mario Barreto, **Ferreira da Silva**, Aurelio Epaminondas, João Meirelles, Eugenia Guerra, Beatriz de Souza, Maria Luiza e Elysen Borges. (grifos meus) (Cinema Royal. Correio do Bonfim, nº 18, 31 de janeiro de 1915. Ano III, p. 2)

Foram apresentadas a comedia em uma ato *A Experiência* e a revista de costumes *Vai ou Racha*, esta ultima de autoria de Aurelio Epaminondas. A temporada da Trupe Jandaia continuava sendo noticiada:

Com programas bem organizados, deu a trupe Jandaia nesta cidade, mais três espectaculos, sendo o ultimo na quarta feira.

O espectaculo de terça feira não agradou. E não agradou porque a parte principal – a revista “Uma Delegacia Encrencada” original dos talentosos moços, sr. Mario Barreto e A. Epaminondas, sahiu mesmo encrencada, assim como alguns monólogos etc.

Houve mesmo uma ocasião em que Ferreira da Silva, aliás um dos melhores elementos da *trupe*, não podendo cantar *A Flauta*, devido, ao que parece, a falta de combinação com a orchestra, voltou-se para o publico, pediu licença e... retirou-se.

Para compensar, o espectaculo de quarta feira o ultimo, com uma casa repleta, esteve bom.

(...)

A “Mulher Homem” comedia em um acto, provocou a hilaridade do publico. No comboio de quinta feira seguiram os artistas da Troupe Jandaia para Juazeiro, onde pretendem levar tres espectaculos, regressando, após, diretamente para a capital.

(grifos do autor)(Cinema Royal. Correio do Bonfim, nº 19, 7 de fevereiro de 1915. Ano III, p. 02)

Não obstante o espetáculo da terça feira não tivesse agradado ao articulista, a coluna “sovas e trovas” apresenta idéia contrária. Na mesma edição da notícia citada acima, na trova de número CXXI: “No espectaculo de terça-feira, nesta cidade, da trupe Jandaia”, diz:

- CHROMO –
 O panno já vai descer
 E o pessoal, bem contente,
 Canta, canta alegremente
 Dansa, dansa sem querer

A platèa, loucamente,
 Manifesta o seu prazer,
 Applaudindo aquela gente
 Com palmas de ensurdecer!...

Em voz alta uma criança
 Grita: - o tango, dansa, dansa!
 E um velho diz: - mas que espiche!...

Vê a assistêcia, espantada,
 A um gajo a dama agarrada
 De robe, a dansar maxixe...
 (Cinema Royal. Correio do Bonfim, nº 19, 7 de fevereiro de 1915. Ano III, p. 01)

O que dizer desses versos, senão que a companhia, apesar das falhas (possivelmente decorrentes de poucos ensaios entre orquestra e elenco) obtivera sucesso tal que os aplausos eram de “ensurdecer”? É de se imaginar que o impacto da passagem da trupe pela cidade tenha sido de fato muito grande. E há ainda a novidade do maxixe. Novidade?⁷⁸.

Ainda na mesma edição, noticia-se na coluna “viajantes”:

Por terem de seguir para Juazeiro, como de facto seguiram, vieram trazer-nos, pessoalmente, as despedidas, os distintos artistas da *Troupe Jandaia*, Paulo Quirino, Mario Barreto, Eugeni Guerra, Aurelio Epaminondas e Elyseu Borges.
 Agradecidos desejamos-lhes múltiplas felicidades.
 (Visitantes. Correio do Bonfim, nº 19, 7 de fevereiro de 1915. Ano III, p. 02)

A escolha de Bonfim para a apresentação de uma revista, por uma trupe relativamente numerosa e composta de nomes que possuíam ou viriam a possuir ligações profissionais com

⁷⁸ O maxixe foi a primeira dança urbana criada no Brasil. Surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, Rio de Janeiro RJ, por volta de 1875. Conhecido como a “dança proibida”, era dançado em locais mal-vistos pela sociedade como as gafieiras da época que eram freqüentadas também por homens da sociedade, em busca de diversão com mulheres de classes sociais menos favorecidas. [...] Mais tarde o maxixe estendeu-se aos clubes carnavalescos e aos palcos dos teatros de revista e enriqueceu-se com grande variedade de passos e figurações: parafuso, saca-rolha, balão, carrapeta, corta-capim, etc. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/02/maxixe-dana-proibida.html>. Acesso em 02 de abril de 2013.

figuras reconhecidas no país, não era aleatória. A cidade parecia ser de fato um mercado promissor para o consumo da arte musical e cênica, como sugeri no tópico anterior. Sendo a revista um gênero teatral, musical por excelência, não seria ela uma atração pronta para ser adorada entre os bonfinenses? Não acredito, entretanto, que fosse essa uma visão simplificada dos artistas que por lá passaram com seus espetáculos, fossem eles revistas ou não. Bonfim era uma cidade pujante do ponto de vista do consumo cultural como um todo, também porque era pujante como centro social, econômico e intelectual. Conforme pude observar com base na análise do periódico estudado, a vida social da cidade, nesses primeiros anos do século XX parece estar longe de ser pacata e singela como sugeriria qualquer pensamento desavisado a respeito de uma cidade do interior da Bahia, no período. Lembremos ainda que, até os anos 30, temos uma configuração sócio-geográfica onde a maior parte da população brasileira concentra-se em núcleos rurais.

O entendimento sobre o “rural”, entretanto, merece esclarecimentos. Em primeiro lugar, há que se alertar para o fato de que há uma discussão importante, do ponto de vista dos conceitos que envolvem a dicotomia entre o urbano e o rural. Aliás, essa oposição mesma é discutida por vários autores que abordaram a questão, alguns dos quais introduziram a noção de *continuum*, que aproxima os espaços rural e urbano, tal como apontado por Douglas dos Reis (2006). Segundo o autor,

Em vários países, simultaneamente a profundas alterações sócio-espaciais, observou-se, durante o século XX, a modificação da característica primária que constitui o embasamento dessa visão: o campo passa a abrigar de forma expressiva as atividades do tipo não agrícolas.

A indústria fez a cidade explodir e desencadear o processo de *urbanização extensiva*, com a incorporação das periferias mais ou menos distantes pelo tecido urbano. O crescimento das cidades, a industrialização da agricultura e o transbordamento do urbano nas áreas rurais, verificados em vastas regiões do mundo no decorrer do século XX, sugerem que a transição entre os espaços rural e urbano deve ser entendida de acordo com a formulação teórica do espaço *continuum*. (REIS, 2006, p. 5)

No caso brasileiro, nordestino, de fins do século XIX e início do XX, encontramos uma configuração em que velhas estruturas começam a conviver com novos agentes econômicos, e mudanças no quadro social encontram movimentações entre campo e cidade, cujo desenho me parece útil no entendimento da sociedade que há de consumir o produto artístico aqui em foco.

Segundo Moacir Palmeira (2006), “é entre os anos de 1890 e 1910 (que) o Nordeste assiste a seu primeiro surto industrial de significação. Alagoas, que havia ganho sua primeira fábrica de tecidos em 1865, em 1902 já contava com 5 unidades, empregado 2500 pessoas”. Ainda segundo o autor, seca ocorrida no período provoca uma migração que leva contingentes populacionais nordestinos ao Sul, Amazônia e grandes cidades da região. As capitais nordestinas têm suas populações aumentadas: Recife e Maceió crescem entre 1900 e 1920 mais de 100%, Fortaleza 64% e João Pessoa em torno de 82%⁷⁹.

A face política desse momento histórico está num federalismo que apontava para a possibilidade de dominação, em nível local, tanto para as classes estabelecidas e dominantes como também para as emergentes, a exemplo da pequena burguesia que crescia nas cidades principais. Assim:

(...) o federalismo republicano iria assegurar aos estados não apenas autonomia política, mas, sobretudo, autonomia econômica, objetivada na ligação direta dos estados com o mercado mundial, sem que fosse necessária a mediação dos centros tradicionalmente exportadores.

Acelera-se o processo de urbanização na região, cuja resultante, em termos do sistema de classes, é o crescimento da pequena burguesia urbana, a partir do desenvolvimento das burocracias estaduais e do setor de serviços, bem como um aumento da importância da burguesia comercial, sob influxo do incremento do comércio direto com o exterior, e das vantagens fiscais que a descentralização lhe assegura. Isto vai significar, obviamente, um reforço da capacidade política dessas classes, como também um aguçamento das contradições entre elas. (PALMEIRA, 2006, p. 4)

O autor segue desenvolvendo uma análise em que considera elementos da política nacional, e cujo enfoque está nos conflitos entre as classes que buscavam afirmar-se ou ainda impor-se, no cenário político e econômico da região, incluídas aí as entidades classistas nascidas no caldo da industrialização já citada e a burguesia, especialmente aquela associada à indústria açucareira. O que interessa retirar dessa discussão é que, no âmbito da região Nordeste, a conformação econômica e política revela uma realidade de forças sociais conservadoras e emergentes que representam setores em conflito porque possuidores de poder econômico que buscam manter ou alavancar. Assim é que “dos conflitos aristocracia rural-burguesia e burguesia-operariado urbano, vai nascer uma aliança *sui generis* na política

⁷⁹ A massa de trabalhadores decorrente dessa migração, entretanto não será absorvida totalmente por essa industrialização, gerando excedente de mão-de-obra, que trabalhará em “um pequeno comércio parasitário ou em atividades de quase subsistência” (Op. Cit. p. 02)

nordestina, entre a aristocracia rural em declínio e o operariado e pequena-burguesia contra a burguesia comercial e usineira”. (PALMEIRA, 2006, p. 6).

Outro autor que considera o contexto político do período e nos fornece uma análise importante acerca das configurações das cidades nordestinas, consideradas suas posições sócio-geográficas, neste caso as litorâneas (onde está a maioria esmagadora das capitais) em relação às do interior, é Raimundo Faoro em seu clássico *Os Donos do Poder*. Diz ele:

O período republicano encontra o mundo das relações econômicas em pleno florescimento da agricultura comercial, no sul e no norte. A estrutura dependia, em parcela não desprezível, de atenções estaduais, quer nas obras de infraestrutura, quer na defesa da partilha na política econômica federal. Seria falso, desta sorte, o conflito sertão-litoral, capaz de explicar a vida municipal do interior como a trincheira do atraso contra a tendência modernizadora, imposta pelos núcleos à beira-mar. O interior, salvo as ilhas remotas da lavoura auto-suficiente, de substância, integrou-se na economia nacional, intermediando o processo, adaptando-o em formas pessoais de domínio, ao curso global. (FAORO, 1995, p. 646-647)

Deste panorama que envolvia o Nordeste e suas grandes cidades e realidades de produção agro-exportadora, voltemos para o que ocorre especificamente na Bahia. Na primeira metade do século XX, segundo comentário feito por Noélio Spínola, relativo à obra de Luis Henrique Tavares⁸⁰, a indústria baiana não mantém o ritmo do século anterior, perdendo espaço junto ao restante do país, neste setor, e sofre as consequências de uma “estagnação econômica”. Segundo Tavares citado e grifado por Spínola:

Estamos para advertir não apenas uma involução, mas antes a verificação de que as empresas manufatureiras criadas *não cresceram em virtude do sistema econômico baiano, estruturalmente agrário-mercantil*. Com uma tal premissa, além de constatar os pontos de estagnação comuns ao desenvolvimento industrial de todo o Brasil – falta de capitais, carência de força motriz, pobreza de mão de obra técnica, deficiência do mercado interno -, *salientamos a subordinação das empresas industriais baianas às grandes firmas comerciais através do mecanismo da consignação*. (TAVARES, 1966, apud SPÍNOLA, 2004, p. 93)

Num resumo, que serve aqui apenas para fornecer um panorama do que ocorria com a economia baiana no interior do Estado, em fins do século XIX e início do século XX,

⁸⁰ TAVARES, Luís Henrique Dias. O problema da Involução Industrial da Bahia. Salvador, UFBA, 1966.

sabemos através de Francisco de Oliveira (1987) ⁸¹ que “o campo baiano repercutirá dois movimentos de fora pra dentro”. No primeiro deles o autor identifica atividades ligadas a extração e a criação de gado. No caso desta última, é possível identificar “um grupo dominante de fazendeiros, e uns poucos vaqueiros, que cuidam do gado e reproduzem sua própria subsistência”. No segundo, reconhece a decadência no comércio da cana-de-açúcar, processo que inicia-se no século XIX e se completa no século XX. Nesse caso, ocorre, segundo o autor, uma “massa de excedentes e de tal vulto que a oligarquia baiana transita rapidamente para outras atividades”. Daí identifica a produção do tabaco e a formação de uma indústria têxtil, que não possui condições de competir no mercado internacional, mas que está ligada ao comércio de escravos. Esta última localiza-se no Recôncavo, com destaque para a cidade de Valença. Identifica ainda a emergência do algodão, no sertão e, no início do século, a implantação do cacau na região de Ilhéus e Itabuna, portanto mais ao sul.

As informações retiradas do texto de Francisco de Oliveira são as citações referentes às atividades rurais em diversas regiões por onde talvez tenhamos encontrado cidades estruturadas o suficiente pra receber e sustentar, através do consumo da bilheteria ou do investimento de suas personalidades mais abastadas, as companhias que circulavam pelo Estado. Ilhéus e Itabuna e as cidades de Santo Antonio de Jesus, Cachoeira e São Félix (esta associada ao tabaco), presentes na mesma região de Valença, por exemplo, estão na rota de Ferreira da Silva, conforme veremos adiante.

Assim, o trânsito das trupes artísticas pelo interior da Bahia, e não apenas aquelas a que pertenciam o casal Ferreira da Silva, está provavelmente diretamente relacionado a um contexto de circulação econômica e de integração territorial com origem ainda no império. Era interesse do Governo Imperial que houvesse a ligação entre as cidades mais longínquas para garantir seu domínio. Segundo Robério Souza (2011) essa foi a razão pela qual houve o estímulo a construção de ferrovias por todo o país.

(...)A decisão de construir estradas de ferro para complementar o sistema de navegação fluvial, além de se configurar como uma resposta à preocupação econômica de atender às aspirações de desenvolvimento e progresso das elites agrárias, estava consideravelmente dentro das prioridades estratégicas da política imperial de integração e povoamento para a consolidação do

⁸¹ A discussão levada a cabo pelo autor na obra citada aqui está relacionada à acumulação ocorrida na economia baiana do período citado e suas consequências para o contexto encontrado no Estado quando da implantação de do pólo petroquímico no final da década de 1970. O enfoque de Francisco de Oliveira está atrelado às discussões de classe e identidade de classe que essas atividades (as do antes e do depois) estabeleciam para os trabalhadores que delas participavam.

território brasileiro. A partir daí pode-se compreender as diferentes experiências ferroviárias que se concretizaram no Brasil na segunda metade do século XIX, as quais tiveram justificativas políticas e econômicas. (SOUZA, 2011, p. 26)

No caso da Bahia, portanto, num contexto econômico de transformações e de uma intensa e complexa correlação de forças, é de se esperar que a lógica do deslocamento entre pessoas, produtos e serviços acompanhasse o fluxo de recursos e atividades comerciais e interesses políticos. Segundo e seguindo Robério Souza, sabemos que:

(...) essa primeira estrada de ferro da Bahia, mesmo depois de construído o seu prolongamento, teve como alicerce outros produtos de exportação menos lucrativos para o Império, mas significativos para a economia regional, além de manter outra lógica – o abastecimento – na sua relação com a cidade de Salvador e seu interior (SOUZA, 2011, p. 48)

Eis que, na pauta de exportação dessa via férrea, destacavam-se em ordem de importância, o açúcar, o fumo, e o tabaco como produtos básicos. Eram os produtos que, individualmente, correspondiam às melhores receitas da estrada. (SOUZA, 2011, p. 48)

A compreensão acerca das possibilidades econômicas destas atividades corrobora, a meu ver, o entendimento dos conceitos de urbano e rural apontado acima como algo que não se opõe de modo estanque. Industrialização, ainda que deficiente, exportação de produtos agrícolas, ainda que num mercado difícil, e surgimento de classes sociais associadas a burocracia e ao setor de serviços formavam um quadro em que pode-se vislumbrar importante circulação de divisas. De modo que, os centros urbanos, incrustados em regiões por vezes distantes da capital baiana, não correspondem a uma imagem de ostracismo e pobreza, que ao fim e ao cabo, seria incompatível com a presença de companhias que buscavam, nessas cidades sertanejas, lucros que muitas vezes não obtinham no Rio de Janeiro, “cidade-sede” do teatro ligeiro.

Voltemos a Bonfim.

Numa *carta aberta* escrita por Souza Rangel⁸² e direcionada a Florencio, cinco anos depois da passagem da trupe Jandaia, constam as impressões do autor sobre a cidade do Bonfim que conheceu ainda sob o nome de *Villa Nova da Rainha*. Souza Rangel “contava encontrar um logarejo commum, atirado ahi, á margem da estrada férrea, vegetando inanime,

⁸² Intelectual que funda, pouco tempo depois da publicação deste artigo, o Collegio Independência, instituição que promete ensino de alta qualidade aos bonfinenses.

tal qual outros que os conheço e habituado estou a vel-os”, mas o que vê, finalmente, é uma cidade que o surpreende. Há nela:

Médicos, advogados, pharmacêuticos, dentistas, poetas, oradores, engenheiros, jornalistas, professores, vivem aqui confortavelmente instalados, como em qualquer capital.

O commercio se estende por toda a cidade, com grande numero de casas muitas dellas dignas de figurar com vantagem na capital do Estado.

O Paço Municipal é um verdadeiro Palacio tal a majestade e a imponencia que presidiu a sua edificação. Em frente a ele vê-se o Templo catholico que também foi bem construído. Dous jornaes hebdomadários ambos, ha aqui: “o Imparcial” á rua Cap. Salomão, nº 55 e o “Correio do Bonfim”, a praça dr. José Gonçalves, nº 52. Este ultimo jornal além de ter tão bem como o outro oficinas próprias, possui ainda, e no mesmo prédio, em compartimento distinto, uma boa Livraria

Abrilhamtam a sociedade Bonfinense duas importantes bandas de musica, as quaes se denominam “União e Recreio” e “25 de Janeiro” ambas muito bem instaladas em sede de organização caprichosa, e elegante. São dous magníficos pontos de agradabilíssima diversão para a mocidade, seus associados e amigos. Uma e outra são belamente apreciadas.

Em Bonfim, ha uma boa sociedade de tiro sob o nº 442, uma das melhores organisadas do Estado.

Vê-se aqui bilhares, bar, pharmacias, consultórios médicos, escriptorios de advocacia, agencia de correio, telegrapho, estação de estrada de ferro, boa feira, com sabe ser uma feira de sertão prospero, além de um commercio de valor.

Percorrem á rua diariamente, vendedores ambulantes d’agua (uma boa agua potavel que é colhida de um chafariz em uma das diversas praças publicas que aqui ha) de lenha, pão, leite, e dos demais generos de primeira necessidade. Carne verde é vendida diariamente, aqui. (...)

Sousa Rangel

Bonfim, 23 de maio de 1920(Carta Aberta. Correio do Bonfim, nº 35, 30 de maio de 1920. Ano VIII, p. 01)⁸³

Sendo assim, um centro urbano ativo e consumidor de produtos artísticos, é de se esperar que a cidade estivesse na rota de diversas companhias⁸⁴. É plausível deduzir que os artistas e companhias que circulavam pelas cidades nordestinas e os empresários que os organizavam, investigassem os mercados para onde seria vantajoso levar seus espetáculos. E, evidentemente, a eles voltavam, reconhecidos que já seriam de suas plateias. Assim ocorreu com Ferreira da Silva, em data desconhecida, em Serrinha, cidade do interior baiano onde “o valor do Ferreirinha como artista de primeira grandeza não é preciso que destaquemos, porquanto o seu nome já é conhecido em o nosso meio artistico desde 1923, quando aqui

⁸³ Sabe-se, entretanto, a partir de artigos do próprio jornal, que a cidade enfrentava problemas, ligados à uma urbanização deficiente.

⁸⁴ Como de fato será possível verificar logo mais, também com outros centros urbanos, quando investigarei a trajetória do casal Celina e Ferreirinha, na década de 20.

trabalhou com a admirável Alice Souza"⁸⁵. É muito provável que esta turnê de 1923 seja a mesma em que a Companhia Alice Souza passou por Bonfim, quando foi noticiado festival em benefício da atriz e apresentação no Paço Municipal. Na mesma nota, diz-se que o público de Bonfim “tem affluído ao Confiança”, cinema que abrigava os espetáculos locais e visitantes:

Theatro

Companhia Alice Souza

Continua deleitando nossa platea, trabalhando num Salão do Paço Municipal esplendido conjunto artístico **sob a direcção de Ferreira da Silva**, denomina-se COMPANHIA ALICE SOUZA, nome de sua principal figura, uma estrela fulgurante do theatro nacional, graça alliada a belleza e a simplicidade artística que como bem poucas sabem encarnar os seus papeis. ALICE SOUZA que numa aventureosa 'tourné' pelo sertão da Bahia fundou a Companhia que actualmente nos visita, é uma d'estas artistas que tanto no drama, como na comedia, opereta ou variedades, sabe dar aos papeis que lhe são confiados o que eles necessitam para satisfazer a platéa mais exigente possível.

Assim, vel-a n'uma revista “Seu N'Acreto”, n'um drama “Amor de mãe”, n'uma comedia, "Os Primos", numa opereta, "A Menina do Foot Ball", ou em alguns dos seus esplendidos numeros de canto (?) ter a plena convicção do grande futuro que lhe está reservado nos grandes circulos Theatraes.

E o nosso publico que bem sabe avaliar os dotes artisticos da jovem estrela nacional **tem affluído ao Confiança** e aplaudido merecidamente a quem com um 'tour de force' veio a esta cidade dar umas noitadas de alegria

Outro elemento que merece destaque é Ferreira da Silva, um artista que bem conhece a arte que abraçou e que encarna com grande simplicidade os typos de caipira. Possui uma voz agradável e é um dos comicos que de prompto sabe prender a platéa.

Os demais artistas, regulares, prendem satisfactoriamente.

Para esta semana estão annunciados trez bons espectaculos, sendo o de terça feira Festival de Alice Souza patrocinado pela **Liga Desportiva de Bonfim** e os seus 7 clubs filiados. (grifos meus) (THEATRO. CADIG, p. 18, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Sabemos que o Cinema Confiança existiu com este nome entre os anos de 1917 e 1921, mas não sabemos em que ano do intervalo entre 1922 e 1924 o Cinema muda de nome passando de *Confiança* a *Bonfim*⁸⁶. Até 1921, não foi possível encontrar nas edições do periódico qualquer notícia sobre a Companhia Alice Souza, atriz de envergadura regional, cuja importância não justificaria essa ausência. Em vista disto, é plausível concluir que a Companhia Alice Souza esteve em Bonfim entre os anos de 1921 e 1924 e a nota acima,

⁸⁵ CADIG, p. 37b, n. 6. [entre 1924-1931] Acervo Família Ferreira da Silva

⁸⁶ Em 1924, quando o jornal *Correio do Bonfim* volta a circular, após intervalo de cerca de dois anos (não há edições em 1922 e 1923), é o Cine Bonfim que passa a ser citado.

encontrada no acervo sem qualquer referência de data ou fonte, foi veiculada por outro periódico que não o *Correio do Bonfim*. Cruzando esses dados com a menção, na notícia do acervo, à passagem da Companhia Alice Souza por Serrinha, em 1923, não é difícil concluir que foi este o ano de sua passagem também por Bonfim, numa mesma turnê. A importância dessa suposição está no fato de que talvez tenha sido aí, com a Companhia Alice Souza, nesta turnê de 1923, que Celina seguiu viagem com Ferreirinha e “um grupo de artistas” como dito por ela.

Noutra notícia do arquivo pessoal lê-se que a *Troupe Regional* esteve em Bonfim, apresentando-se no São José, espaço que assim foi batizado após o ano de 1928. Neste ano a primeira filha do casal Celina-Ferreirinha, que nascera em 1927, já contava um ano de idade, mas não há qualquer referência ao nome de Celina - que era, afinal, prata da casa. Talvez, na ocasião, naquele repertório, ela não estivesse em cena.

Constituída com os artistas **Ferreira da Silva, seu diretor**, Henrique Reis, **Aurelio Epaminondas**, Ivem Govindeu, a actriz chilena Marta Govindeu e Herman Amaral, acha-se em Bonfim onde deliciará a platéa do “S. José” a “Troupe Regional”.

Esse excelente conjunto de artistas, **alguns dos quaes já Bonfim conhece**, trabalhará durante uns quinze dias no máximo, levando escolhidos números de comedias, revuettes, revistas e burletas, com os quaes fez sucesso na Capital e nos localidades por onde tem passado.

Hontem a estréa foi com a soberba peça – “La Vai Madeira”, sobre a qual nos externaremos no próximo numero.

Hoje, após a exhibição do film annunciado, levará O TROUXA, revista em um acto e 10 numeros de musica.

Vai ser um sucesso e a cheia do S. José hoje será a cunha. (grifos meus)
(TROUPE REGIONAL. CADIG, p. 36, n.3. [entre 1914 -1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

Fui em busca da divulgação desta temporada nos arquivos do *Correio do Bonfim* pós-1928, esperando encontrar novas informações sobre ela. Encontrei a seguinte nota, publicada em 21 de outubro de 1928:

Cine-Theatro S. José
Troupe Regional

Promovido pelas senhorinhas Margarida Duarte Simões, Elvira Gonçalves, Durvalina Félix, Dulce Ramos, Celina Lessa, e Alayde Senna Gomes, essa ‘troupe’ levou a scena em beneficio das obras da igreja matriz, na quarta feira, o drama “Coração de Mãe” em tres actos, findando o espectáculo com a comedia “Domador de Feras”.

A cheia foi grande e justos os aplausos conquistados por **Ferreira da Silva**, A. Epaminondas e os **demais amadores** que tomaram parte no desempenho da peça.

(grifos meus) (Echos e Artes. Correio do Bonfim, nº 04, 21 de outubro de 1928. Ano XVI, p. 01)

Figuraria Celina “entre os demais amadores”? Difícil afirmar.

Pé na Estrada

A seguir, irei à cata de vestígios que nos levem a acompanhar a carreira de Celina que após sair de sua cidade natal definitivamente, começa a atuar mambembando, formando-se na estrada. Na trupe em que se integra e onde está seu futuro marido, ela inicia sua carreira artística como ponto, porque Ferreirinha – embora, ao que parece, ainda não fosse seu companheiro - não *queria* que ela começasse trabalhando como atriz. Não esqueçamos que em todas as notícias que foram citadas *tratando de sua passagem em Bonfim*, seu nome aparece como o *director* da companhia. A decisão sobre este assunto era mesmo dele. Então, ela começa sendo o ponto da Companhia. Não é de se admirar que tenha sido essa a escolha do diretor, em se considerando que a formação escolar de Celina fora privilegiada. Sua leitura deveria ser muito boa, o que afinal, era uma prerrogativa fundamental para o bom pontar.

3. O SÉCULO XIX E A FORMAÇÃO DO(S) PÚBLICO(S) NACIONAL(IS)

3.1. Companhias líricas, dramáticas e grupos locais

A aparição, na Bahia, de companhias italianas de óperas líricas, para ela completamente desconhecidas, eficientemente concorreu para despertar o gosto do nosso público para o teatro, mormente pela boa música, estimulando-lhe o senso estético para o amor, do belo, na excelsa arte,

(...)

Foi em 1845 que, pela primeira vez, nos visitou uma companhia lírica e daí em diante sucessivamente todos os anos, sem interrupção, quase, até 1870, sendo menos constantes ao depois, até 1880, e de largos períodos até 1900⁸⁷.

(...)

Não tínhamos, ainda, o gás, nem o vapor, nem a fotografia, e já conhecíamos as obras primas dos grandes compositores que, então, glorificavam a Itália” (BOCCANERA: 2008, p. 153 e 154).

O trecho acima foi retirado da obra *O Teatro na Bahia da Colônia a República (1800-1923)*, de Sílio Boccanera Júnior, no qual o teatro baiano é classificado em idades ou épocas: “Embrionária (1800 – 1811), Constitutiva (1812-1844), Florescente (1845 – 1856), Evolutiva (1857 – 1866), Áurea (1867 – 1880), Asinérgica (1881- 1900) Decadente (1901-1923)”. (BOCCANERA, 2008).

Foi, portanto, na fase nomeada como *florescente* que teve início o desfile de artistas e companhias líricas italianas nos palcos de Salvador, começando também nesse momento uma relação entre as atrações visitantes e o cotidiano soteropolitano⁸⁸. Já no ano de 1856, o governo da província mantinha, sob contrato, duas companhias no Teatro São João⁸⁹: uma lírica e outra dramática. E não foram as únicas:

⁸⁷ Aninha Franco (1994) também registra a numerosa passagem dessas companhias por Salvador, a partir de pesquisa em periódicos baianos que as divulgaram.

⁸⁸ Segundo Boccanera, havia os partidários das divas, que eram calorosamente aplaudidas e objetos de adoração de poetas e admiradores que lhes dedicavam versos.

⁸⁹ “O Teatro São João funcionou entre 1812 e 1922 onde hoje é a Praça Castro Alves, mais precisamente onde fica o antigo “Palácio dos Esportes”. O prédio do teatro localizava-se na extremidade do que então era “os largos das portas de São Bento”. Sua entrada era voltada para o sul, em frente a uma ampla praça (...) Este teatro ficava no centro da cidade, tanto no sentido urbanístico, quanto no social. (...) o espaço era dividido em plateia geral, camarotes, varandas, e torrinhos” (ROBATO, SAMPAIO, RODRIGUES, 2003)

Todas as companhias líricas italianas que nos visitaram, desde 1846 até 1880, eram contratadas, em geral, pelo governo da ex-província, e pelo menos subvencionadas e não só as líricas, senão, também, muitas dramáticas, nacionais e estrangeiras. Isso prova, eloquentemente, o grau do honroso culto à arte, existente na Bahia, quando os foros de capital adiantada ainda não havia conquistado, quando lhe eram desconhecidos o cinematógrafo, o automóvel, o fonógrafo, o foot-ball, o ciclismo e a luz elétrica. (BOCCANERA: 2008, p. 156)

Parece claro que o “honroso culto à arte” propalado pelo autor dirige-se a uma determinada manifestação artística, considerada por ele como digna de apreciação elevada e justificado financiamento público.

O Theatro São João seria, aliás, espaço de privilégios e privilegiados. Sua programação seleta, entretanto, não impediria que atrações de conteúdo popular prosperassem na cidade. Segundo Affonso Ruy:

(...) o snobismo imperava no São João, alimentado pelas autoridades que procuravam tornar o teatro centro convergente e de encontro da aristocracia e da riqueza baiana, afastando, insensivelmente, os menos favorecidos pela fortuna, e é bem possível que o Teatro São Pedro, instalado na Rua de Baixo de São Bento, tenha sido um protesto do povo, que, em pouco, o tornava o mais popular e **mais frequentado** teatro de Salvador. (grifos meus) (RUY, 1959, p. 35)

Seriam esses *menos favorecidos pela fortuna* os que assistiam ao *lundu* ou *landu*, proibidos nos espetáculos porque era “considerado como pouco condizente com o decôro da plateia”? As “autoridades” assim procederam, segundo, Affonso Ruy para “por freio à licenciosidade da cena”. Esta tarefa, entretanto, não seria, aqui, como noutros momentos, de fácil resolução.

“O **público das galerias e frequentadores das cadeiras**, habituados com as danças (...), e que não compreendiam outro espetáculo que não fôsse o bailado e a farsa (...), reagiram, numa campanha de incompreensão, contra o governo que procurava apurar o bom gosto e elevar o nível moral decaído.” (grifos meus) (RUY, 1959, p. 36)

A seguir, o autor descreve episódio, ocorrido em 1836, em que a polícia determinara o cancelamento dos entreatos levados a cabo pela atriz *Joana Castiga* que contivessem lundus. A artista alcançara popularidade graças à execução da “cançoneta brejeira” *Castiga, meu bem*,

castiga. O público, em protesto, esvaziou o teatro e o empresário teve que cancelar a temporada.

Esse episódio traz consigo valiosa informação a respeito da relação, ainda nas primeiras décadas do século XIX, entre autoridades, público, atrações artísticas e empresários. Podemos encontrar, nesse caso, elementos que nos permitem vislumbrar uma plateia menos homogênea e com interesses bem mais estabelecidos do que as alusões de exaltação à erudição presentes nos registros dos autores do período nos fazem crer. O privilegiado destaque dado às companhias e conteúdos *eruditos* dificulta a busca por informações sobre o perfil do público e de atrações que não seguissem tais formatos consagrados e consagráveis.

Contextualizarei, portanto, as denominações dadas por Sílio Boccanera, buscando abstrair o julgamento que carregam e dando ênfase à divisão temporal e as presenças artísticas que elas revelam. Assim é que, na *idade evolutiva* (1857 – 1866) nasceu o *Conservatório Dramático* a 15 de agosto de 1857⁹⁰, uma entidade que congregava homens de cultura elevada em sessões públicas onde ocorriam “memoráveis discussões literárias”.

Elogiado também por Affonso Ruy, o *Conservatório Dramático* valorizava a dramaturgia como um gênero a ser exercitado pelos mais importantes intelectuais da sociedade de então. Pedro Calmon, da Academia Brasileira de Letras, assim afirma:

“(...) nenhum poeta moço, novelista de talento ou redator de folha política se consideraria completo *sem passar pelo teatro*, ligando o nome a um *drama patético*. Foi o caso de Castro Alves, Agrário, Júlio César Leal, Antônio Joaquim Rodrigues da Costa, Filgueiras Sobrinho, Constantino do Amaral Tavares, Belarmino Barreto, João José de Brito, Cirilo Elói (só para citar os baianos)” (grifos meus) (CALMON apud RUY, 1959: 73-74)

Quanto à cena da *idade evolutiva* (1857 – 1866), Sílio Boccanera identifica a presença, neste período, de companhias dramáticas, compostas por atores portugueses e brasileiros e as companhias líricas italianas já conhecidas do período anterior. No Teatro São João, no biênio 1857-1858, duas companhias, uma lírica e uma dramática, trabalharam

⁹⁰ No Rio de Janeiro, um Conservatório Dramático havia sido criado na década de 40. “Criado no Rio de Janeiro em 1843, a partir de uma Comissão de Censura Teatral formada em 1839 para fiscalizar os trabalhos do principal teatro subvencionado da cidade, o São Pedro, e tendo por modelos o Conservatoire, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa, o Conservatório Dramático Brasileiro integrava, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza (2002, p. 144), uma de suas mais importantes estudosas, “um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a ‘forjar’ uma nação mediante a mobilização de recursos culturais”. Disponível no site <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/27/47>. Acesso em

subvencionadas pelo governo da província. A produção dramaturgica baiana compreendida entre os anos de 1857-66 contemplou “peças históricas de caráter nacional ou filiadas à escola romântica”.

É na *idade áurea*, que vai de 1867 a 1880, que Sílio Boccanera reconhece no Teatro São João um “templo onde a glória fez ninho”, quando “triunfos memorandos de conquistas intelectivas registram os anais da vida artística e mental da Bahia”, onde encontramos, entre outros, a figura de Castro Alves, por exemplo.

Mas a oferta de atrações dos palcos soteropolitanos não se resumia aos espetáculos estrangeiros dramáticos e líricos, nem às sessões solenes do Conservatório Dramático.

Se tínhamos, de um lado, o Teatro São João, considerado como “um centro de cultura cosmopolita, exibindo, pela oficialização das temporadas, bem subvencionados elencos estrangeiros de renome”, de outro lado, havia os Teatros São Pedro de Alcântara e o Teatro do Ferrão. Estes funcionavam o ano inteiro e “transformaram-se numa trincheira da arte nacional, com a apresentação de conjuntos brasileiros, sobretudo de artistas baianos”. Dados os altos preços do Teatro São João, “possivelmente, o Teatro São Pedro exerceu maior influência na massa popular”, mas nem por isso, os artistas eram “de pouca valia”, ou seu repertório “secundário”. (RUY, 1959, p. 45)

Poderíamos identificar aqui uma aparente *setorização* de conteúdos, protagonistas da cena e públicos. Mas, creio que, de algum modo, havia uma comunicação, um *tangenciamento*, que, a despeito da segregação social e intelectual, conectava os gêneros *elevados* com os *decaídos* e influenciava na formação de artistas e companhias. Segundo me parece, é possível imaginar a existência de uma rede cujos laços e desdobramentos, iniciados no século XIX, tem significativa influência na conformação dos arranjos artístico-produtivos que encontramos no nordeste brasileiro do início do século seguinte. De tal modo que o que mais me chamou a atenção na descrição de Sílio Boccanera, - especialmente quando trata daquela que ele denomina como idade áurea (1857-1866) -, foi uma sua observação breve e sem destaque, que nada tem a ver com as magnânimas sessões e os ilustres letrados frequentadores do Teatro São João, tão elogiados pelo autor. Trata-se da sua menção ao desmonte de algumas companhias líricas italianas, e ao fato de que alguns de seus integrantes fixaram residência em Salvador, tornando-se professores de canto, piano e violino. O violinista Adelelmo Nascimento, nascido em 1848 e falecido em Paris em 1898, fora discípulo do italiano Giuseppe Baccigaluppi e teve seu talento reconhecido pelos Maestros

Antonietti, - que o convidou a ir para a Itália -, e Carlos Gomes. Adelelmo foi diretor do Conservatório de Música de Manaus.

No ano de 1857, segundo Affonso Ruy, a ópera ‘O Guarany’ de Carlos Gomes foi apresentada pela primeira vez, e pela Companhia lírica de Clemente Mugnai, “que já aqui se exibira em 1848, tendo como primeira dama Adelaide Mugnai, que fixou residência nessa cidade”. (RUY, 1959, p. 39). Em nota, o autor nos informa que a artista falecera em Periperi, subúrbio de Salvador, no ano de 1899.

Também Xisto Bahia, “talento de faces múltiplas”, esteve em contato com uma companhia lírica. Segundo Boccanera, o ator, que nasceu a 5 de setembro de 1841 e iniciou sua carreira num “teatrinho profissional” da capital baiana,

Depois de contratado como corista, em 1859, **em uma companhia lírica**, trabalhou em alguns espetáculos promovidos pelo ator Antonio da Silva Araújo, seu cunhado e na empresa do ator Couto Rocha, em 1862, representando, então em teatros do norte, regressando à Bahia em 1864, na companhia do ator Furtado Coelho. Adquirindo no Rio de Janeiro grande popularidade, foi, pouco e pouco, ficando o seu nome em relevo, e geralmente aclamado.

Percorreu todas as plateias do norte e sul do seu país (...) (grifos meus) (BOCCANERA, 2008, p. 169)

A influência das companhias líricas na formação de artistas brasileiros é, portanto, um assunto que merece aprofundamento, sendo plausível acreditar que a presença, desde meados do século XIX, de tantas companhias de caráter musical erudito possa ter influenciado na formação e no interesse de artistas e do público locais pela prática musical antes ainda do advento do teatro musicado, especificamente o de revista, que conquistou o país logo a seguir. Acredito que, também as companhias dramáticas e de operetas, sobre as quais falarei adiante, exerceram esse papel.

O próprio Affonso Ruy nos dá uma pista neste sentido:

A presença de companhias, quase em caráter permanente nos teatros da cidade, serviu de incentivo aos amantes da arte de representar, que se arregimentaram em grupos de amadores, improvisaram salas de espetáculos privativos aos seus associados, encenando, por mais de uma vez, concomitantemente com as companhias subvencionadas pelo governo, famosos originais, montados com tal apuro e interpretados com tal maestria que o confronto lhes era favorável. (RUY, 1959, p. 46).

A seguir, aponta os artistas que saídos dos “teatrinhos particulares” e do “amadorismo baiano” tornaram-se “grandes figuras do palco brasileiro”, entre os quais encontramos, é claro, Xisto Bahia, “que se tornaria no fim do século, no seu gênero, o maior ator do teatro nacional”. (RUY, 1959, p. 46).

Assim como no século XIX, do mesmo modo, também na primeira década do século XX,

Para a Soterópolis desciam as companhias dramáticas e de operetas portuguesas, **as companhias líricas italianas que iam a qualquer parte, desde que houvesse um teatro**, e as companhias de zarzuelas espanholas. As dramáticas, em grande quantidade. As líricas e de zarzuelas em doses homeopáticas. (grifos meus) (FRANCO, 1994, p. 18)

A afirmação da autora de que as companhias líricas “iam a qualquer parte” nos leva, a crer que elas aproveitavam-se de um circuito onde encontravam espaços possíveis para suas apresentações e público que se interessasse por elas. Público esse que, neste século XIX, para este tipo de atração artística, parece ser selecionado, restrito, privilegiado. Capaz de pagar altos preços e ostentar esse potencial financeiro.

Considerando, por exemplo, os espaços utilizados por tais agrupamentos com formação lírica, é importante observar que os mesmos eram compostos por um número significativo de artistas que dificilmente apresentar-se-iam em quaisquer locais. Em 1908 Salvador recebe a *Companhia Lyrica Rottoli e Biloro* que conta com:

Maestro e diretor de orquestra, o maestro substituto e de coros, 2 sopranos ligeiros, 2 meio sopranos, 2 tenores dramáticos, 2 tenores líricos, 2 barítonos, 2 baixos cômicos, 2 utilitões, o ponto, o diretor de cena, o maquinista, o aderecista, o vestiarista, 8 bailarinos, 30 profissionais de orquestra, 25 coristas e o empresário. Apesar de nem todas as companhias chegarem a Salvador com um staff tão completo. Era difícil que qualquer uma delas nos visitasse com menos de 50 integrantes, acompanhados de baús repletos de cenários e figurinos para apresentar até 20 espetáculos. (FRANCO, 1994, p. 19)

Portanto, tanto no interior como nas capitais era preciso que houvesse teatros com grande capacidade nos palcos (para abrigar as orquestras e coros) e nas plateias para garantir o sustento de companhias tão numerosas.

Em Sergipe, conforme relatado por Virgínia Lúcia Menezes (**data ano c.a.**), a cidade de Laranjeiras (“um polo político-cultural de grande importância nos séculos XVII e XVIII,

período de apogeu ‘com grande destaque das artes e das letras’”) possuiu um teatro batizado de *Teatro São Pedro*. Segundo a autora, “numa época em que o Brasil não possuía praticamente casas de teatro, Laranjeiras era uma das províncias que tinha um”. Seu nome fora provavelmente escolhido na intenção de homenagear o imperador D. Pedro, como era comum em tempos de Império. A construção, embora não tenha sido totalmente concluída, recebeu atrações artísticas. Assim:

Laranjeiras foi visitada por grandes artistas nacionais e internacionais, bem como **companhias dramáticas** de renome. A cidade era política e economicamente dinâmica e nesse clima se desenvolvia culturalmente. **As companhias líricas e vários artistas que passassem por Salvador, na Bahia, tinham sempre um encontro marcado com a cidade de Laranjeiras e dali seguiam para Pernambuco.** (grifos meus) (MENEZES, s/d, p.08)

Também Sandy Soares (2010) refere-se à cidade de Laranjeiras como “palco de muitas apresentações, sendo em 1841 a 1851 o principal centro cultural do Estado, atribuindo-lhe o nome de “Atenas Sergipana”, com posterior decadência”. (p. 14)

Já em Aracaju, capital do Estado de Sergipe, a presença de companhias líricas só se fez sentir na segunda década do século XX. Segundo o periódico *Correio de Aracaju*, somente em 1920, Aracaju assistiria a apresentação de uma companhia lírica. Tratava-se da Companhia Lyrica Juvenil Città di Roma, cuja média de idade dos integrantes era de 15 anos. Mas a empresa envia, antes da chegada dos 43 jovens músicos, o empresário Manoel Marugan, que “tenciona abrir assinatura, e só no caso de se poder formar uma base sólida é que a *Cittá di Roma* virá a Aracaju”⁹¹. Ao que tudo indica, os apelos do jornalista e do empresário foram bem sucedidos e as assinaturas vingaram, já que,

Depois de tantas noites passadas no aborrecimento, sem uma distração, sem a menor quebra da monotonia, seria agradável ate uma troupe de revistas, quanto mais uma companhia lyrica, precedida de um nome aureolado, como é a que esta noite dará no Rio Branco a sua primeira exhibição.
Tem a novidade a acompanha-la pois é **a primeira vez** que nos visita uma companhia lyrica.
(grifos meus)(COMPANHIA LYRICA GIOVANILE, *Correio de Aracaju*, 23 de março de 1920. Ano XIII, nº 2835, p. 01. Acervo Biblioteca Estadual Epifânio Dória)

⁹¹ E TEREMOS UMA COMPANHIA LÍRICA. *Correio de Aracaju*. 13 de março de 1920. Ano XII, nº 2.828, p. 02. Acervo Biblioteca Estadual Epifânio Dória.

Também na Paraíba, temos notícias de cidades do interior cuja pujança econômica possivelmente levou à participação no circuito de passagem dessas companhias. Trata-se do eixo Mamanguape/Areia, apontado por Romualdo Palhano (2009) como rota de passagem de companhias nacionais e estrangeiras e também como cidades que produziam artisticamente através de suas agremiações dramáticas. Assim, embora identifique também o “**eixo central Paraíba**, centrado na capital da Província”, o autor esclarece que:

Nos últimos cinquenta anos do século XIX, houve predomínio do interior, tendo em vista que enquanto a capital adaptava casas para apresentar seus espetáculos, o interior, com muita antecipação, construiu dois edifícios teatrais especificamente com este objetivo. (PALHANO, 2009, p. 39)

Na Recife do século XIX também aportaram companhias estrangeiras, em espaços fundados ou promovidos por agremiações dramáticas, a exemplo da presença da *Companhia Lírica Italiana* que apresentou as óperas *Elixir de Amor*, *O Barbeiro de Sevilha*, *A Itália em Argel* e *A Filha do Regimento*, num “pequeno teatro chamado Philo-Dramático”. (FIGUEIRÔA, [entre 2003 e 2006], p. 25).

Mas não há dúvida que foi com o advento do Teatro Santa Isabel, inaugurado no ano de 1850, que as atrações artísticas passam a ser mais frequentes e valorizadas pelas figuras mais ilustres da sociedade, que frequentam o espaço do teatro como símbolo de status e erudição:

Seja pela arquitetura, seja pelas óperas e dramas que nele se representavam, o teatro satisfazia o desejo das elites de se aproximarem da cultura europeia, de se sentirem parte do mundo civilizado. E aos que buscavam ascensão social, como bacharéis e pequenos comerciantes, proporcionava a oportunidade de se exibirem no cenário social, de travar relacionamentos e colocarem-se na posição de fruidores da cultura refinada da classe abastada na qual desejavam integrar-se. Comparecer ao teatro, **lírico ou dramático**, denunciava bom gosto, instrução e dava mostras de que o indivíduo partilhava de uma camada ilustrada e de educação refinada. Os corredores do teatro eram passarela de etiqueta e de desfiles de elegância. O Santa Isabel tornou-se palco da ostentação da burguesia açucareira. (ARRAIS, 2000, p. 32)

Cabe ressaltar que as companhias buscavam firmar contratos para estabelecerem-se em longas temporadas, havendo disputa para a ocupação dos palcos. Os empresários

“formavam suas companhias convidando atores de diversas províncias do Sul e do Norte”, já no século XIX. Mas “o teatro também recebia companhias líricas estrangeiras, entre as quais a *Companhia Lyrica Italiana G. Marinangelli*” que em 1858 apresentou pela primeira vez à cidade de Recife a ópera *La Traviatta*, de Verdi. (ARRAIS, 2000, p. 33 e 34).

O intelectual sergipano Tobias Barreto⁹² era frequentador das atrações musicais eruditas levadas ao palco do Santa Isabel. Em crônicas reunidas em obra batizada de *Crítica de Literatura e Arte* (1990), faz críticas às companhias visitantes e às suas estrelas. Para efeito da análise aqui pretendida, destaco três trechos em especial, quando o autor refere-se à relação entre as obras apresentadas e o público que a assiste.

O primeiro trecho foi retirado da crítica sobre “O Último Espetáculo da Companhia Lírica” - companhia esta, a italiana *Pasini*, e espetáculo em questão *Ruy Blas*, ópera de Marchetti -, ocorrido em fevereiro de 1877. Ao comentar sobre o desempenho do *tenorista* Lelmi (intérprete do papel-título da obra), Tobias Barreto afirma que, embora tivesse o cantor mostrado um “frescura de voz e um talento de expressão admiráveis”, foi mal compreendido pelo público que “pagou-lhe com a frieza e o silêncio!”. Mas o autor nos oferece uma explicação para o “completo dezazo” o “crime de lesa-gosto”, do qual inclusive não se isenta:

Há porém, uma consideração, que quando não justifique, ao menos explica até um certo ponto o estranho fenômeno: é que se tratava de uma ópera nova, pela primeira vez ouvida entre nós. Em tais condições o público se torna, de austero juiz que é fácil ser nas velhas óperas, já muito vistas e decoradas, encolhido e desconfiado. Parece ter medo de ser pegado em flagrante delido de disparate, batendo uma palma e aplaudindo outras belezas que não seja a nota aguda final de qualquer canto, bem sustentada por uma das cantoras. (BARRETO, 1990, p. 219)

Há nesse comentário uma argumentação que interessa ao estudo das formas artísticas cuja manutenção depende da aprovação do público, ou, no mínimo, do seu interesse. Entendo que, mesmo nas atrações tidas como mais elaboradas e elevadas, ou, até, mais especialmente nelas, era de se esperar que houvesse uma familiaridade que as tornassem palatáveis para o público. À primeira vista, é possível dizer que os aplausos eram efusivos (como ainda hoje podem sê-lo) para aquilo que se espera, ou que se reconhece. Essa constatação me leva a crer

⁹² “Tobias Barreto de Meneses (Vila de Campos do Rio Real, 7 de junho de 1839 — Sergipe, 26 de junho de 1889) foi um filósofo, poeta, crítico e jurista brasileiro e fervoroso integrante da Escola do Recife, um movimento filosófico de grande força calcado no monismo e evolucionismo europeu. Foi o fundador do condoreirismo brasileiro e patrono da cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras”. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tobias_Barreto. Acesso em: 02 de abril de 2013

que a ausência de contato da plateia com determinado tipo de obra, gênero ou artista, pode ser um fator de esvaziamento de bilheterias - e os empresários, especialmente estes, sabiam muito bem disso.

A identificação entre as pessoas que assistiam os espetáculos e o conteúdo destes era, portanto, uma preocupação que perpassava diversos segmentos do fazer artístico do período. Embora não seja possível encontrar nas fontes e obras pesquisadas a fala do próprio público, - importante figura, por tantas vezes protagonista nesta pesquisa -, é elucidativo reconhecer no discurso dos literatos e jornalistas sua preocupação com o gosto e a formação das plateias que frequentavam as casas de espetáculo.

No segundo trecho a ser citado de Tobias Barreto, o autor aponta para a grande potencialidade que possui a arte, aqui especialmente a musical, como instrumento de sensibilização do ser humano, em particular daquele que possui menor poder aquisitivo, sobre o qual ele se detém especialmente:

“A música é o Parnaso do pobre”, disse Ralph Emerson, o ensaísta filósofo americano; e é este um daqueles seus pensamentos de aldeia, *village thoughts*, como ele mesmo por modéstia os denomina, que me parecem conter maior porção de verdade, tanto mais elevada quanto mais simples e familiarmente expressa. Verdade em duplo sentido: no sentido direto de ser a música a única das camenas, que entra sem cerimônia na casa dos **pobres de dinheiro**, para levá-los por brinquedo a regiões desconhecidas; e no sentido reflexo de ser ela também, como teoria, o único assunto que impunemente está à disposição dos **pobres de espírito**. Não conheço com efeito, matéria alguma, discutível ou indiscutível, que dê mais largas à *mania de escrever*, do que essa arte cem vezes definida, que ainda hoje não tem uma definição; essa arte misteriosa que possui o privilégio de despertar, sem o *medium intellectuale*, sentimentos fortes, emoções nobilitantes da natureza humana, e como tal mergulhar-nos na sombra do absoluto sem nome, na noite do incompreensível, onde como em outra qualquer noite, todos os gatos são pardos e todas as penas competentes. (grifos do autor em itálico, grifos meus em negrito) (BARRETO, 1990, p. 223)

Na crítica há uma alusão aos críticos, uma vez que ela trata de contrapor-se ao artigo de outro autor sobre a música do compositor alemão Meyerbeer⁹³. Mas o que me interessa em particular é a visão sobre uma arte, a musical, que invade os lares dos *pobres de dinheiro* e que está à disposição dos *pobres de espírito*. Retirados os julgamentos contidos nas

⁹³ Meyerbeer ou **Giacomo Meyerbeer**, nascido *Jakob Liebmann Meyer Beer* compositor e maestro alemão, que nasceu a 5 de setembro de 1791. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer. Acesso em 16 de dezembro de 2012. A crítica de Tobias Barreto fora uma espécie de resposta ao artigo do sr. Visconde de Taunay, que também escrevera sobre ele. Em 1880.

expressões utilizadas pelo autor, é de se destacar a visão sobre uma arte que invade e alcança a todos os sujeitos, de camadas sociais e níveis de cultura diversos.

O último trecho escolhido de Tobias Barreto, datado de 1884, traz um título instigante: *Não Há Mais Gosto pelo Drama*. No corpo do texto, a mesma frase aparece seguida de interrogação, o que parece indicar haver aí uma discussão pertinente àquele contexto. Me parece singular a apreciação do autor a respeito daquilo que ele entende como a “tendência geral da época”, quando grassam “fatos de ordem cômica” que “não provocam a meditação”. A “decadência” do teatro propalada pelos críticos nacionais de outra praça e também por autores europeus levam-no a “refletir no caso”:

Não há dúvida de que a dramática moderna se complica dia-a-dia de maiores dificuldades. *Com o nivelamento e fusão das distinções sociais* o drama ficou privado de um dos seus mais eficazes meios de atração. *Com o desaparecimento dos contrastes e conflitos da vida; com o decrescimento dos caracteres fortemente acentuados; com a escassez, em suma, dos tipos e originais, o público parece ir também perdendo o gosto das representações teatrais*; e é natural que assim aconteça, tanto mais quanto é certo que *ele se habitua a saciar na fonte lírica a sede* que a dramática mesmo já lhe não sacia. (grifos meus) (BARRETO, 1990, p. 293)

Caberia buscar o que há nas entrelinhas encontradas no discurso do autor, a começar pelo entendimento sobre a fusão das distinções sociais. Onde ela se daria? No campo da dramaturgia ou na realidade social? Esta última, brasileira, não seria sempre excludente e disparatada? O fato é que, para o público e segundo Tobias Barreto, as representações teatrais perdiam espaço para as líricas. Arrisco afirmar que estamos falando, na Recife de fins do século XIX, numa transferência de interesse por parte da plateia, das companhias dramáticas para as musicais - e não apenas as líricas, citadas pelo autor, mas também as de operetas, sobre as quais haverei de me debruçar a seguir.

3.2. Prédios teatrais – as construções, os patronos, os circuitos.

A influência que a construção e ocupação dos edifícios teatrais que surgiram, especificamente no século XIX, exerceram nas práticas e hábitos de consumo cultural das

províncias, - fossem nas capitais ou cidades do interior -, neste período e o modo como reverberaram no século seguinte é assunto a ser tratado neste tópico.

O enfoque estará especialmente vinculado às histórias que conformaram contextos culturais e circuitos por onde passaram companhias e trupes itinerantes de todos os estilos, estruturas e nacionalidades. Os prédios que abrigavam os artistas que viajavam de cidade e em cidade eram, em muitos casos, mantidos ou utilizados nos intervalos das temporadas dos visitantes, por entidades locais que exercitavam a arte teatral e outras práticas artístico-culturais.

E isso ocorria inclusive em cidades distantes daquilo que a partir da metade do século XX entender-se-á como grandes centros urbanos. Necessário seria, na verdade entender que o conceito de concentração urbana no que tange ao movimento sócio cultural encontrado no nordeste de fins do século XIX e início do XX merece uma contextualização, considerando-se as atividades teatrais e os prédios que as abrigavam.

Ainda no Império, a arte como um todo e em especial o teatro e a música eram valorizados e tidos como assunto a ser cuidado pelo Estado, de tal modo que o próprio imperador reconhecia sua importância na sociedade e a necessidade de serem construídos teatros que abrigassem as manifestações artísticas. Assim, para socorrer ao empresário Fernando José de Almeida que precisava de recursos para reedificar o Theatro São João (que houvera sido incendiado em 25 de março de 1824), Dom Pedro I, a frente de um Governo em dificuldades financeiras, expediu decreto a 26 de agosto de 1824, “concedendo loterias e outros favores para a reedificação do teatro de Fernandinho”⁹⁴, cujo texto considera que:

os theatros são em todas as nações cultas, protegidos pelos governos, como estabelecimentos próprios para dar aos povos licitas recreações, e até saudáveis exemplos de lícitas das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude. (PAIXÃO, p. 120)

A Junta do Banco do Brasil foi então consultada e seria encarregada de, em benefício daquele empresário, administrar “trez novas loterias (que não terão fundo mais de 120:000\$000 cada uma)”. O decreto trata ainda da compra de edificio da:

⁹⁴ PAIXÃO, 1936, p. 120

“Cadêta nova de que é também proprietário o mesmo coronel, e que se acha hypothecado ao Banco, a este fique responsável pelo valor do prédio, o Thesouro Publico, por onde receberá o justo preço o vendedor, em pagamento a prazos até 16 mezes, para ser igualmente empregado na sobredita reedificação” (PAIXÃO, 1936, p. 121)

Ainda segundo Múcio da Paixão, Dom Pedro empreendeu esforços tais para garantir a celeridade das obras, que o proprietário do teatro sugeriu a mudança do nome do prédio para *Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara*⁹⁵. O Theatro retomou então suas atividades no dia 22 de janeiro de 1826, não sem antes o empresário solicitar ao Imperador mais recursos para finalização das obras, que eram lentas e caras, além do custeio de duas companhias residentes. Em novo decreto, desta vez de 04 de julho de 1825, o Imperador aquiesce ao pedido e lança mais seis loterias, “iguais em fundo” as anteriores⁹⁶. Em 04 de abril de 1826, o Theatro foi finalmente reaberto, comemorando-se o aniversário da princesa D. Maria da Gloria⁹⁷.

Interrompo aqui a história deste teatro que passou ainda por tantas outras dificuldades e loterias que as sanassem e da relação específica com este empresário, para destacar o interesse do monarca em assuntos no campo da arte e cultura. Há, no decorrer dessas primeiras décadas do século XIX, outros exemplos de socorro público a iniciativas de empresários construtores de edifícios teatrais e mantenedores e contratantes de companhias líricas e dramáticas. Mas, segundo Múcio da Paixão:

A proteção do governo ao nosso theatro fazia-se de modo engenhoso. Não era o interesse de proteger a nossa arte e a nossa literatura dramática, que o poder publico fazia uma tamanha derrama de loterias, mas era, sem duvida, a preocupação de manter na corte, bons divertimentos, e a prova está na exigência da lei, de que houvesse uma companhia dramática em língua portuguesa, e duas companhias estrangeiras, uma lyrica e outra de baile. (PAIXÃO, 1936, p. 155)

Interessa pensar que aquelas atrações eram elitizadas, dirigidas a poucos e abastados, precisando constantemente do apoio estatal. Ainda que de modo não sistematizado, era preciso reconhecer “a solicitude com que os governos da monarchia acudiam as empresas

⁹⁵ E não *São João*, por exemplo. O fato de que Dom João VI, já estava na Europa há quatro anos, também afastava a deferência a seu nome, prática comum até então.

⁹⁶ PAIXÃO, Op. Cit. p. 123

⁹⁷ A obra de Múcio da Paixão segue dando diversos exemplos de récitas associadas a acontecimentos sociais e históricos. Em São Paulo comemorou-se a 30 de abril de 1826 o nascimento do Príncipe e futuro imperador D. Pedro II. Também o tratado de paz e amizade assinado com Portugal foi comemorado com apresentação de ópera e bailados “em regozijo à assignatura desse tratado”. (op. Cit, p. 124.)

theatraes” através das loterias, socorro que incluía as companhias nacionais e as estrangeiras. (PAIXÃO, 1936, p. 164)

Cabe ressaltar o fato de que havia um interesse pela arte (verificado através dos decretos, das loterias, dos aportes financeiros diretos), mas também pela presença do monarca em diversas encenações, récitas, concertos, estando este empenhado em estimular a construção de outras obras de edifícios teatrais não apenas no Rio de Janeiro como também noutros centros do Império. Influenciados pelos “bons modos” da corte, algumas províncias e seus estadistas também logriam erigir seus belos teatros.

A presença de um belo teatro nas cidades brasileiras era, naquele momento, prova de desenvolvimento, fato associado a um contexto mais abrangente que baliza a relação entre as administrações locais e uma reorganização estrutural urbana que ocorria em todo o país. Assim, segundo Sebastião Ponte (2006),

A partir de meados do século XIX até o início do século XX, período em que as principais cidades brasileiras conhecem inédito desenvolvimento urbano, as urbes nacionais procuraram dotar-se de equipamentos e serviços urbanos condizentes com o crescimento sócio-econômico que experimentavam, como, por exemplo, bondes, telefones, clubes, passeios públicos, cafés, cinematógrafos, e, também, grandes e belos teatros. Tais equipamentos materializariam os anseios de civilização e progresso das elites cidadinas, que assim buscavam alinhar os centros urbanos do país aos padrões de modernidade urbana vigentes na Europa. (PONTE, 2006, p. 64)

Ao tratar da *expansão teatral da província*, Múcio da Paixão lista as casas de espetáculo que proliferaram no interior do país no século XIX, sob a influência do que ocorrera na capital, desde o século XVIII. Assim, província a província temos notícia dos edifícios teatrais construídos, especialmente no século XIX. Alguns equívocos foram cometidos pelo autor, a exemplo do que revela Romualdo Palhano, alertando para o fato de que a cidade de Areia não está situada no Rio Grande do Norte e sim na Paraíba, afora outros deslizes referentes à data de inauguração do também paraibano Teatro Santa Ignez⁹⁸.

É possível, que, em se tratando das diversas cidades do interior em suas especificidades, outras falhas e muitas omissões tenham sido cometidas pelo historiador e por aqueles que se lhe seguiram noutras obras, repetindo suas informações⁹⁹. Aqui, interessa

⁹⁸ PALHANO, 2009, p- 29-31.

⁹⁹ Ver PALHANO, 2009, p. 28

pontuar o fato de que houve um significativo número de teatros construídos por todo o território nacional e que havia disponibilidade e interesse dos governos provinciais para realizar as obras, oferecendo recursos a particulares ou assumindo, eles mesmos a iniciativa.

Múcio da Paixão (1936) lista alguns teatros do Nordeste, tendo registrado os nomes de 30 deles entre os localizados nas capitais e no interior¹⁰⁰. Por vezes, cita datas de inauguração e breves históricos de suas construções. O Theatro da Paz, no Pará, por exemplo, inaugurado em fevereiro de 1878, para cuja construção o Governo da Província garantiu recursos, fora contemplado com loteria, através de solicitação dos portugueses Eleuterio Lopes da Silva Varella e Estevam Gonçalves Braga.

O esforço do autor em listar os prédios teatrais é, de fato, louvável, tendo em vista a inexistência, à época, de veículos de informação com estrutura e velocidade capazes de fornecer as informações necessárias para o seu levantamento. Neste sentido, tentou contar com os próprios governos das províncias que, entretanto, não corresponderam a contento, de acordo com seu desabafo:

As diligencias empregadas no sentido de obter informações quanto possível exactas acerca dos theatros existentes no Brasil, foram absolutamente anuladas pela nossa clássica senão também criminosa indiferença. Tive occasião de dirigir circulares a todos os governadores dos Estados, solicitando subsídios para a elaboração deste capitulo, e o único que me fez a summa fineza de responder, enviando as informações pedidas foi do Estado do Amazonas. (PAIXÃO, 1936, p. 461)

Diante da escassez de fontes, assume suas limitações:

Em taes circumstancias é impossivel tentar-se qualquer obra de responsabilidade neste paiz. E peor é que aquelles que se recusam a fornecer os mais insignificantes subsídios serão os primeiros a virem depois acoimar de falhos, deficientes, incompletos os resultados a que cheguei muitas vezes á custa dos maiores sacrificios e mais estafantes canceiras. (PAIXÃO, 1936, p. 461 e 462)

¹⁰⁰ Em Pernambuco: Santa Isabel, Theatro da Paz, Santo Antonio. No Rio Grande do Norte: Carlos Gomes. E “outro na cidade de Areia”. Ceará: Na capital - João Caetano, Iracema e José de Alencar. Em Sobral – o São João, inspirado no Santa Isabel. Na Paraíba: Santa Rosa, e o Santa Ignez em Alagoa Grande. Em Alagoas: Maceioense, Theatro Deodoro e o Polytheama. No interior, em Penedo – Theatro Sete de Setembro. Sergipe: Em Aracaju – São José e Carlos Gomes. Theatro Alhambra. Na Bahia – Em Salvador: Casa da Opera, Do Guadalupe, São João e São Pedro de Alcantara. Também o Polytheama Baiano, Gymnasio Bonfim – Theatro do Ferrão e Theatro Mecanico. Além de diversos outros – particulares. No interior houve o Theatro São Pedro de Santo Amaro, que fora incendiado em 1910. Também em Valença, Feira De Santana, Juazeiro e Ubatuba “há teatros”. (PAIXÃO, Op. Cit, p.460)

Hoje, sem que seja necessário tamanho sacrifício, é possível encontrar referências, ainda que esparsas, - especialmente quanto aos teatros em cidades do interior que acredito não terem sido poucos, nem insignificantes -, a respeito das construções de prédios teatrais nos séculos XIX e início do século XX, no nordeste brasileiro.

Começando por Fortaleza, retomo o tema da modernização, ou seja, da ideia vigente desde os fins do século XIX entre autoridades de todo o país, de que era preciso espelhar-se no modelo europeu, quanto à urbanização e também aos hábitos. De tal modo que na capital cearense,

(...) os segmentos modernizadores locais – prefeitos e jornalistas, entre outros – estavam informados e alinhados com as reformas urbanas ocorridas na Europa, sobretudo as da França e Inglaterra, países com os quais as cidades brasileiras mantinham mais contatos. Tal era o caso de Fortaleza que na época contava com a presença de capitalistas, técnicos e firmas inglesas e francesas. (PONTE, 2010, p. 43)

Obedecendo a essa lógica de modernização e de demonstração de uma espécie de *status social e urbano*, é que, em junho de 1910, na gestão do oligarca Nogueira Accioly, Fortaleza veria finalmente inaugurado o seu imponente *Theatro José de Alencar*. Mas, “as cidades vizinhas – Manaus, Belém, Recife, Salvador” já contavam com os seus prédios teatrais. E mesmo as cidades interioranas de Icó e Sobral, também no Ceará, “já possuíam os seus, construídos na segunda metade do século XIX” (PONTE, 2006, p. 64)

Também na Paraíba, cidades do interior contavam com estruturas prediais adequadas à recepção de espetáculos musicais e teatrais. Segundo Romualdo Palhano (2009) o *Teatro Santa Cecília* na cidade de Mamanguape fora inaugurado entre 1857 e 1859, e o *Teatro Recreio Dramático* em 1859. Ambos tiveram influência de sociedades dramáticas para sua construção. O primeiro a partir, presumivelmente da atuação do Sr. Francisco Pulquério, intelectual e homem de teatro, o segundo, graças a *Sociedade Recreio Dramático*. (PALHANO, 2009, p. 98)

No caso do Teatro Santa Cecília, quando do seu surgimento,

as atividades teatrais já estavam incorporadas à vida cotidiana da sociedade mamaguapense desde o ano de 1857, com o teatro construído por Francisco Pulquério.

O Santa Cecília exerceu o papel de concentração dos grupos que já existiam na cidade, além de atrair **companhias teatrais das províncias do Grão-Pará, Pernambuco e de países da Europa**. (grifos meus) (PALHANO, 2009, p. 100)

Cumpramos observar que “Mamanguape foi um das principais núcleos econômicos e populacionais da Paraíba no século XIX, superando na época as populações dos grandes centros urbanos da província”¹⁰¹. Essa projeção ocorria graças à produção de açúcar, cujo declínio abateu-se sobre o setor e sobre a cidade no século seguinte.

Romualdo Palhano identifica dois eixos culturais/geográficos distintos que possuíam no teatro uma arte prestigiada pela população paraibana. São eles o eixo cultural Mamanguape/Areia, centrado no interior e o eixo central Paraíba, centrado na capital da Província:

Esses dois eixos ocorreram distintamente. Todavia, nos últimos cinquenta anos do século XIX, houve predomínio do interior tendo em vista que, enquanto a capital adaptava casas para apresentar seus espetáculos, o interior com muita antecipação, construiu dois edifícios teatrais especificamente com este objetivo. (PALHANO, 2009, p. 38 e 39)

Na capital do Estado, iniciara-se em 1853 a construção de um teatro público que, não concluído, acabaria por tornar-se sede do tesouro provincial. Em 1859, quando os dois teatros do interior já haviam sido inaugurados, na administração do presidente Beaurepaire Rohan, entre os anos de 1857 e 1859, houve a tentativa de conclusão das obras do teatro público da capital, quando foram implementadas duas leis:

“ a primeira de nº 25, de 10 de novembro de 1858, a qual enfoca sobre a **realização de quatro loterias anuais**; a segunda, de nº 26, de 12 de novembro do mesmo ano, cujo artigo se referia a que o governo ficaria autorizado a contratar uma companhia para a conclusão do edifício do teatro público da cidade” (grifos meus) (PALHANO, 2009, p. 82)

Ainda na gestão de Beaurepaire Rohan, o expediente das loterias foi utilizado para empresas dramáticas dispostas a apresentarem-se. Diz o artigo 1º “Ficam concedidas quatro loterias à qualquer empresa que apresentar uma companhia dramática, que represente por

¹⁰¹ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mamanguape>, acesso em 06 de janeiro de 2012

quatro meses anuais nesta cidade”. O segundo artigo legisla sobre a periodicidade da loteria e determina que os bilhetes pudessem ser vendidos em toda a província. O terceiro trata do valor que deveria ser arbitrado pelo Governo, considerando que a subvenção da empresa seria de um conto de réis. No artigo quatro, o Governo afirma que regulamentará a organização da companhia e o contrato com o empresário. (PALHANO, 2009, p. 124)

A instituição das loterias foi uma estratégia adotada, portanto, em diversas praças. Segundo Isabel Arrais, no Recife a construção do Teatro Santa Isabel, obra cuja realização gerou polêmica e entreveros políticos, “sofreu atrasos, desde o seu início, por conta da lentidão com que os recursos financeiros proveniente das loterias, da companhia de acionistas e do tesouro provincial, eram liberados”. No caso das primeiras, foram destinados rendimento de 20 delas para a construção do Teatro, através da lei Provincial número 764: “o artigo número 2 da Lei de 30 de abril de 1839 determinava que, para a construção e decoração do teatro fosse concedido o benefício de 12% de vinte loterias de 60 contos de réis cada uma”. (ARRAIS, 2000, p. 19). É de se destacar, no caso do Teatro Santa Isabel, o fato de que as obras foram acompanhadas por uma comissão de comerciantes que se comprometeram a emprestar recursos, caso os valores provenientes das loterias (que em 1842 passaram de 20 a 40 e cujo rendimento foi declinando) e do tesouro provincial não fossem suficientes. O acordo, regido por contrato, também concedia aos comerciantes que fossem “agraciados com prioridade na escolha de camarotes e lugares na plateia” (ARRAIS, 2000, p. 21).

A interferência direta de figuras pertencentes à sociedade numa obra de caráter público faz pensar na importância da edificação de um teatro para a cidade, tal como já observado, mas, mais ainda, no valor simbólico e social do acesso privilegiado às atrações artísticas. Estas seriam em sua maioria, estrangeiras: “companhias em trânsito que incluíam o Recife em seu roteiro”. Isso porque “a modernização, que na segunda metade do século XIX alcançou a América do Sul, incluindo o transporte a vapor, facilitou a vinda de companhias europeias de segunda categoria¹⁰² [que] encontravam aqui um público generoso e de gosto fácil” (ARRAIS, 2000, p. 47). As autoridades, a alta sociedade e a imprensa, enxergavam naquele teatro, espaço de privilegiada frequência e de atrações *elevadas*, algo que não se sustentaria com o passar dos anos e com a mudança na configuração social da própria cidade. Assim, o Teatro que antes “raramente (...) abria suas portas para receber companhias de variedades,

¹⁰² O expediente (nem sempre bem sucedido) utilizado para a passagem dessas companhias por Recife, era realizado por *empresários de cais de porto*, cariocas assim batizados, que abordavam navios atracados no Rio de Janeiro, de passagem para Buenos Aires, para que, na volta, se exibissem na cidade. Daí levavam-nas também ao Recife. (ARRAIS, 2000).

companhias dramáticas, companhias de óperas ou operetas”, (...) permitindo o acesso dos estudantes apenas às torrinhas” e que “era muito utilizado para comemoração de datas cívicas e comemorativas, com solenidades pomposas e espetáculos de gala”, vê renovadas as pessoas na plateia e as atrações no palco. (ARRAIS, 2000). Assim, tal como vimos no Rio de Janeiro,

O crescimento da cidade contribuiu para modificar a frequência do Santa Isabel. Outrora frequentado pelas *boas e ilustres famílias da sociedade*, via agora seus espaços invadidos por gente de diversas camadas sociais. Não raramente a imprensa lastimava a ocupação do Teatro por companhias de teatro de revistas e cinematógrafos que, estimuladas pela promessa de gordas bilheterias, atraíam, segundo a imprensa, cada vez mais um público inapto a frequentar o Santa Isabel (ARRAIS, 2000, p. 61)

A despeito do julgamento da imprensa, que apelidava este novo e diversificado público de “porcamente canalha”, “gentalha”, “sem educação”, os do “galinheiro”, e também da interferência das autoridades policiais chamadas a atuar para educar e disciplinar os abusos da plateia, o fato é que a configuração mudara com uma força que já não era possível conter ou fazer retroagir.

Mas o Teatro Santa Isabel não era o único que movimentava a cidade de Recife. Mesmo porque, durante dado período, no início do século XX, ele fechara as portas. Na passagem de um século para outro, novas construções viriam a reconfigurar a paisagem de Pernambuco.

Em *O Teatro em Pernambuco*, Alexandre Figueirôa nos informa que, na década de 10, o Recife ganhou novos teatros de grande capacidade, recebendo o público crescente interessado em comédias, operetas e revistas. No interior, onde foram construídos “alguns teatros”, o destaque era o teatro municipal de Jaboatão, inaugurado em 1911 pela Companhia de Leopoldo Fróes¹⁰³. Na capital, o Cine-Teatro Helvética, na rua da Imperatriz, foi

¹⁰³ “Leopoldo Constantino Fróes da Cruz, [...] Leopoldo Fróes, nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1882”. Chegou a formar-se como advogado e a trabalhar em Paris, na Embaixada do Brasil. Estreia como ator em Portugal, em 18 de novembro de 1903. Em 1915, de volta ao Brasil, é contratado pela Companhia de Dias Braga. “E, depois de um tempo, monta sua própria companhia, com a atriz Lucília Peres, de quem se separa depois de dois anos [...] Entre 1917 e 1927, faz muito sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo e firma-se como o mais importante ator e empresário brasileiro. Famoso por pouco ensaiar e estudar os textos, vê sua carreira entrar em declínio muito cedo, principalmente quando começa a ser comparado com jovens atores que entravam em cena, como Procópio Ferreira e Jaime Costa”. Morreu, em 1932, na cidade de Davos, na Suíça. Disponível em http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Leopoldo_Fr%C3%B3es. Acesso em 02 de abril de 2013.

inaugurado em 1910. Em 1915 o Teatro Moderno e o Polhyteama, na Rua Barão de São Borja em 1916. Em 1915, o Teatro do Parque.

Sobre este último cabe destacar o princípio que embasou a sua construção, que possui uma estreita relação com a ideia de que os prédios teatrais abrigavam não apenas espetáculos artísticos a serem frequentados pela elite, mas sessões que poderiam ser entendidas como eventos sociais.

Voltando brevemente ao caso do Santa Isabel é de se destacar a utilização dos encontros no Teatro para fins outros que não apenas o de usufruir da obra artística. Nas grandes estreias, políticos compravam camarotes ao lado do governador. E, em diversos espetáculos, aproveitava-se a oportunidade da convivência em espaço de sociabilidade que permitia a ostentação de roupas caras, o proferir de discursos de intelectuais – fossem bacharéis ou estudantes –, homenagens solenes, namoros às escondidas. Do século XIX, estende-se ao século XX a prática de realizarem-se intervalos extensos entre as peças e mesmo entre os atos de uma mesma peça “reservando bastante tempo para as conversas, os discursos, as bandas de música que tocavam para distrair o público e até mesmo para alguns aperitivos no *buffet* do terraço do teatro”. (ARRAIS, 2000, p. 55)

O Teatro do Parque possuía já no projeto, na idealização do seu espaço, a intenção de promover essa convivência social. Tratava-se de um “modelo arquitetônico de teatro-jardim, aberto e aproveitando a ventilação natural e comunicando a plateia com a área externa, ajardinada”. Era, portanto, adequado ao “nosso clima tropical”. O que desse modelo mais interessa é o modo como ele interferia, por conta de suas características estruturais, naquilo que se apresentava em seu palco, e que, ao fim e ao cabo, tem uma relação intrínseca com a plateia. De tal modo que ele “extrapolava a questão arquitetônica para copiar um modelo de divertimento, de costumes da sociedade francesa: o teatro de variedades” (DIAS, 2008, p. 32).

Segundo o pesquisador e professor José Luiz da Mota Menezes, citado por Lêda Dias (2008), a programação do Teatro do Parque viria a diferir daquela que era encontrada no Santa Isabel. Nele encontravam-se os vaudevilles, ou mais além, encontravam-se os costumes franceses, revividos pela elite dominante: “Era como que se transferisse para o Brasil uma vida europeia das chamadas revistas de variedades, as coisas que eram da diversão da tarde” (MENEZES, apud DIAS, 2008, p. 32)

De Recife para Natal, encontramos o *Teatro Alberto Maranhão*, inicialmente batizado de *Theatro Carlos Gomes*, cujo nome fora alterado em função do estadista que não apenas

esteve presente em sua inauguração (a construção havia sido obra do gestor anterior, seu irmão), como também frequentava os espetáculos que nele se apresentavam a partir de então. A respeito do envolvimento do governador, Meira Pires nos informa que:

Alberto Maranhão não perdia a oportunidade de prestigiar e promover movimentos artísticos e culturais, no Teatro. Patrocinava a vinda até Natal de uma companhia ou artista famoso e chegava a imaginar esta ou aquela manifestação, por este ou aquele motivo, contanto que o Teatro estivesse sempre em funcionamento. Utilizava muito a orquestra para a qual havia importado, da Europa, nomes consagrados como Luigi Maria Smido, J. B. Borrajo, Tomazzo Babini e Nicolo Milano que, aqui, formaram uma verdadeira escola musical com a participação de destacados músicos potiguares. (MEIRA, 1980, p. 63)

A atuação e o interesse de figurões da sociedade nordestina, tanto no campo público quanto no privado, assim como da imprensa, que mesmo possuidora de uma visão restrita e elitista apoiava e estimulava a efervescência cultural, foram fundamentais para garantir as construções de prédios teatrais históricos imponentes, ainda hoje existentes em algumas capitais da região. A frequência e o interesse do público foram não menos importantes para a manutenção desses espaços, na medida em que garantiam a continuidade e alternância de uma programação que fornecia recursos não apenas para as companhias, empresários e para os artistas, como também para pagar as contas destes espaços. Falo de uma rede importante que, esboçada aqui, revela um circuito artístico empresarial possuidor de uma relevância cultural e histórica que já não é possível desconsiderar.

Aprofundar estudos neste sentido é tão urgente como imprescindível e faz pensar que é preciso corrigir um erro “histórico-bibliográfico”, tão bem apontado por Romualdo Palhano:

Há um desconhecimento do teatro que se fazia (ou que se faz) em pequenas e distantes cidades das províncias (ou Estados), por parte de quem vem se dedicando à história do teatro brasileiro. Ora, sem um estudo do teatro provinciano, o nacional não se revela compreensível. (PALHANO, 2009, p. 48)

3.3.As companhias de operetas

Segundo Boccanera, a primeira companhia francesa de operetas que aportou em Salvador estreara no Teatro São João em Salvador, no ano de 1867, o primeiro da *idade áurea*. Seu nome: *Companhia Noury*, “empresa de José Amat de cuja orquestra era diretor o maestro Jules Poppe”. Esteve em cartaz de agosto a dezembro daquele ano e continuou sendo lembrada “segundo a tradição oral” como uma companhia que não foi superada por outras graças a seu “conjunto artístico, guarda roupa e encenação”. Quanto à programação apresentada;

Entre outras afamadas peças do seu grande repertório, essa Companhia deu a conhecer à Bahia o *Orphée aux Enfers*, música de Offenbach, representada pela primeira vez, a 9 de setembro, cujo êxito foi tão extraordinário, que subiu a cena 18 (!) vezes, **caso virgem**, até então, nos anais do nosso teatro” (grifos meus) (BOCCANERA, 2008, 176)

Esse “caso virgem” de aprovação tem um histórico que é preciso apontar. Segundo Décio de Almeida Prado, um “novo gênero” criado por Jacques Offenbach veio repercutir de modo mais prolongado no teatro brasileiro. É ele a “opereta-bufa do século XIX”, que nasceu, oficialmente, exatamente com a montagem de *Orphée aux Enfers*, na França, em 1858 - nove anos antes da estreia em Salvador e sete anos antes da estreia no Rio de Janeiro.

O sucesso alcançado do outro lado do Atlântico por essa e outras obras de Offenbach fez com que, na capital do Império, o elenco do Alcazar Lyrique, contratasse reforços de artistas franceses para encená-la. E a opereta, primeiro francesa, depois cada vez mais brasileira, foi aos poucos, caindo no gosto popular. (FARIA, 2012)

Assim é que, o “Alcazar Lírico” era um “café-concerto” cuja inauguração ocorrera no Rio de Janeiro em 1859, onde “se podia escutar um repertório francês cantado na língua original por legítimas moçoilas francesas trazidas ao Brasil por Joseph Arnaud, o empresário da casa”. Mas foi “de fato, a partir de 1865, com a estreia de *Orfeu nos infernos* em terras brasileiras” que o sucesso desta casa de espetáculos afirmou-se. (AZEVEDO, 2012, p. 17)

Mas o que havia de diferente no gênero, ou no enredo desta obra em particular, para fazer dela uma novidade capaz de ser ovacionada 18 vezes em Salvador e montada à francesa no Rio de Janeiro e influenciar o teatro brasileiro de modo tão decisivo?

Segundo Décio de Almeida Prado, a versão de Offenbach da lenda grega que relatava a descida de Orfeu ao mundo dos mortos em busca de sua amada foi inovadora e, juntamente com outras obras do autor causou escândalo a seus contemporâneos europeus. O incômodo girava em torno do fato de que nesta abordagem o comportamento dos deuses continha “golpes sujos” não contidos na tragédia original¹⁰⁴.

No *Alcazar*, as atrações que continham alegria, malícia e belas mulheres iam despertando mais e mais interesse, mas foi a representação de *Orphées aux Enfers* que acabou por estabelecer uma linha na preferência do público:

O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, assim como os artistas, e apresentados em francês. **O golpe de misericórdia** sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta *Orphées aux Enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, **com sucesso extraordinário**. Nos anúncios dos jornais de 28 de dezembro de 1865, podia-se ler que a peça já havia sido representada **150 vezes**. (grifos meus) (FARIA, 2012, p. 217-218)

O sucesso seria ainda maior quando, da língua francesa, as obras apresentadas no Alcazar passaram a ser não apenas traduzidas, mas adaptadas ao cotidiano brasileiro, nesse caso, especificamente carioca. Isso porque, embora de um lado fosse símbolo de status apreciar obras francesas, na língua francesa, e que tratavam da vida em Paris, de outro, segundo Décio de Almeida Prado,

(...) o uso de uma língua estrangeira, o recurso constante à paródia, subentendendo o conhecimento um tanto minucioso da ópera e da

¹⁰⁴ “Tanto Orfeu como Eurídice suspiram por outros amores que não o conjugal. Ela não suporta mais os infidáveis concertos de violino – alguns com duração superior a uma hora – do marido. Entre os deuses do Olimpo, para onde Eurídice é levada, após ter sido raptada por Plutão, não reina maior harmonia doméstica. Juno vive ralada de ciúmes pelas frequentes escapadas noturnas do seu celeste esposo, Júpiter, ao passo que os mais jovens, Cupido e Vênus, só entram em casa a altas horas da noite. Todos, neste e no outro mundo, só mantêm as aparências por causa da opinião pública, que fazendo as vezes de coro grego, reivindica o papel moralizante da peça: *Je suis l’opinion publique / un personnage symbolique / Ce qu’on appelle un raisonneur*. Eurídice se dá bem nos Infernos que, sde resto, nada possui em comum com o lugar sinistro pintado pelo cristianismo. Ao contemplar Baco em pessoa, em cujos pés se assentam um fauno com cascos de cabrito e uma ninfa dócil, ela entoa com entusiasmo a sua prece pagã: *Evhoé! / Bacchus m’inspire / Je sens em moi / Son saint délire / Evohé! Bacchus est roi!* Ao cair do pano, Júpiter avoca Eurídice para si, na qualidade de bacante, sobrepondo-se pela força a Plutão e fazendo Orfeu olhar inadvertidamente para trás ao lançar em cena um de seus poderosos raios. Esses dois golpes sujos não constavam da história grega, mas o senhor do Olimpo dispõe-se a corrigir os erros do passado: *Eh bien! on la refèra, la mythologie!*” (PRADO, 2008. 89-91)

antiguidade greco-romana, reduzia o alcance desses espetáculos junto ao **grande público**.

Tornava-se necessário, para popularizar, que alguém traduzisse em termos nacionais tal repertório, tão apreciado pelos escritores e pelas classes abastadas, familiarizados, pela leitura ou pelas viagens, com *La vie parisienne*. (grifos meus) (PRADO, 2008. 95)

Segundo o autor, a personalidade que atingiu a contento esse objetivo foi o ator Francisco Correia Vasques¹⁰⁵ e a obra “*Orfeu na Roça*, que deu 500 representações consecutivas (...). O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante”¹⁰⁶. E fulminante aqui diz respeito às criações subsequentes que seguiram apostando na mesma linha, para atingir a *necessidade de popularizar* e, por conseguinte, atender ao *grande público*.

Mas, finalmente, o quão grande é esse público? Que volume é esse de pessoas que começa a transformar de modo inegável o que se passa nos palcos, e a causar tanto incômodo entre os críticos? De quem se trata? Quando mesmo ele passa de um tamanho a outro, passando a ser grande? E quem vai ao seu encontro?

Boas perguntas, respostas imprecisas. Mas buscá-las neste estudo é imprescindível. Isso porque “julgavam-se os resultados obtidos em cena, geralmente avaliados em termos de bilheteria. Se o público aceitava a adaptação, dentro daquele universo de faz-de-conta da opereta, tudo bem”. (PRADO, 2008, p. 97)

Do ponto de vista da relação entre texto e cena, segundo Décio de Almeida Prado (2008), sendo a opereta “uma obra de palco, completada em cena pelos intérpretes” e a paródia “uma criação de segundo grau, um rejuvenescimento, pelo riso, de velhos temas” o que haveria de errado nas “transposições”? (p. 97) Mas havia sim, quem considerasse erros nas transposições, aliás responsabilizando-as pelo fracasso do teatro que deveria vingar naquele momento histórico.

¹⁰⁵ Segundo Janaína Azevedo, entretanto, essa não fora a primeira experiência do ator com adaptações para melhor alcance de público: “Sua incursão pela dramaturgia, porém, não começou com esta paródia; o público já conhecia, de sua autoria, diversas cenas cômicas, assim definidas por SOUZA (2002): “eram monólogos ou diálogos escritos em prosa, representados em veia paródica e recheados de música, aproveitando melodias conhecidas do público, como já fazia o *vaudeville* francês, abordando assuntos do dia-a-dia que vinham chamando a atenção da sociedade” (p. 242)”. A obra citada por Janaína Azevedo é: SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

¹⁰⁶ PRADO, Op. Cit, p. 95

O sucesso alcançado no Brasil pela paródia *A Filha de Maria Angu*¹⁰⁷, uma tradução da opereta francesa *La Fille de Mme Angot*, feita por Arthur Azevedo, que ainda então não havia sido consagrado pelas revistas, levou o crítico Cardoso da Mota a afirmar que foi a versão brasileira que deu início ao “atraso” do “infeliz” teatro nacional. Sobre essa e outras traduções diz-nos Magalhães Junior, - no trecho que batiza de “tradutor, às vezes traidor” -, que Arthur Azevedo tinha grande habilidade em aproximar textos estrangeiros do gosto brasileiro.

Assim, a *tradução* de Arthur Azevedo afastou-se muitíssimo do original francês que lançava mão da paródia e da sátira direcionadas a figuras e fatos ligados à Revolução Francesa. Ele “deve ter pensado que esse pano de fundo francês dificilmente chegaria ao público brasileiro. Partiu então para uma completa nacionalização, a começar pelo título. Maria Angu, obviamente, só podia ser brasileira” (PRADO, 2008, p. 99).

Não há como fugir do fato de que *A Filha de Maria Angu* fora uma obra construída para agradar, ou, noutras palavras, pensada para que o público usufrísse dela com intimidade, sem esforço de identificação:

Todas as deformações de “A Filha de Maria Angu” texto de Siraudin, Clairville e Koning com música de Charles Lecocq, ele as fez para satisfazer o gosto do público. E o fez instintivamente, sem ter recebido nenhuma encomenda de empresário, mas por mero desfastio, como declarou num artigo. (...) Nessa época (1868) Artur Azevedo já havia ganho duas batalhas na cena uma com a comédia “Amor por Anexins” outra com “Um Véspera de Reis”, esta uma criação memorável de Xisto Baía. A “Filha de Maria Angu” não lhe abriu as portas do palco, pois ele já as forçara com essas duas obras originais, embora simples peças em um ato. Mas deu-lhe de pronto uma situação no teatro. (MAGALHÃES JR., 1953, p. 26, 27)

O espaço dedicado aqui à opereta tem a função de ressaltar a habilidade do gênero e do(s) autor(es) em escrever dirigindo-se ao público, pensando nele, (re)conhecendo-o e ao universo a seu redor. Quando, tempos depois, Arthur Azevedo começa a escrever revistas, já trazia consigo uma vasta experiência neste direcionamento. Não nos esqueçamos de que, tendo a opereta uma espinha dorsal musical por excelência, também aí Arthur Azevedo adquiriu intimidade com a relação entre melodia, ritmo e cena. Assim como com o humor, contido na paródia.

¹⁰⁷ Representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix Dramática, em 21 de março de 1876, e, depois de alterada conforme esta edição, representada pela primeira vez na mesma cidade, no Teatro Santana, em 17 de março de 1894 - <http://www.psbncional.org.br/bib/b83.pdf>, Acesso em 27 de dezembro de 2012.

Antes porém, que as operetas adaptadas por autores brasileiros como Arthur Azevedo se estabelecessem como gênero cada vez mais assistido por camadas cada vez mais presentes nas plateias dos teatros - especialmente cariocas -, diversas companhias circularam pelo país. Vindas diretamente do exterior, ou formadas posteriormente por elencos mistos, incluindo artistas brasileiros, o fato é que o repertório de operetas pôde ser reconhecido pelas plateias brasileiras, sendo-lhes de certo modo familiar, também porque atingia os públicos mais diversos, indo ao seu encontro em turnês que alcançavam regiões as mais distantes. Esse fato me foi caro para entender o percurso mambembe das companhias de revista integradas pelo casal Ferreira da Silva no século XX.

3.4. Teatro ligeiro – variantes e opiniões

A deliberada intenção de nacionalizar conteúdos, aproximando plateia e palco, no entanto, não foi uma exclusividade de Arthur Azevedo, nem ação pioneira. Segundo Cláudia Braga, na obra que procura desconstruir a ideia, - disseminada entre jornalistas e críticos e reproduzida em obras históricas -, de que houve uma decadência do teatro nacional na primeira república,

[...] em nenhum momento de nossa história deixou de haver por parte de autores e comentaristas, o desejo de efetivar a estruturação do teatro brasileiro traduzido por diversas tentativas de estabelecimento de uma dramaturgia nacional e pelo mais legítimo anseio de uma cena que refletisse nossa realidade. (BRAGA, 2003, p. 4-5)

O ideal da brasilidade foi defendido por diversos artistas e intelectuais no desenrolar da formação cultural do Brasil, incluído aí o campo da dramaturgia cujo “mito da criação de um teatro genuinamente brasileiro” esteve presente no imaginário de autores que acreditavam na construção de um teatro nacional baseado numa “herança dramática nacional expressiva”. Entretanto, para alguns dos autores do período Imperial¹⁰⁸, “a construção do

¹⁰⁸ Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves dias, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim José da França Júnior e Arthur Azevedo.

teatro brasileiro passava pela *adaptação popular* e aclimatada dos modelos dramaturgicos europeus, em especial os franceses”. (BRAGA, 2003, P. 7)

Importa aqui observar não exatamente o que é genuinamente *brasileiro* ou *nacional*, mas aquilo que, do ponto de vista do público - entendido como o elemento financiador de boas bilheterias - garante a continuidade, em cena, de determinados espetáculos e repertórios e de outros não.

Assim, desde a época da tradução-adaptação da opereta *Orphées aux Enfers*, o sucesso do *abrasileiramento* parece ter surtido efeito de aproximação, mas isso não significa dizer que tornar brasileiros conteúdos estrangeiros, fosse, em si, garantia de público. Essa é uma matemática mais complexa do que parece.

Aliás, conforme nos diz Cláudia Braga, no período de vigência da estética realista, - essa sim, tida como elevada -, as plateias dos espetáculos estrangeiros é que permaneciam cheias.

A questão é que, principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, desde os tempos do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das plateias brasileiras o *mito* da erudição europeia, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência a depreciação, por parte de nossas elites, do *produto* nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. (grifos da autora) (BRAGA, 2003, p. 06)

É possível concluir que a mesma elite, representada por jornalistas e intelectuais, incomodada pela popularização de um teatro que rejeitava porque considerava de “segundo escalão”, foi responsável pela disseminação de um pensamento que tornava toda e qualquer iniciativa de brasileiros, - ainda que de grandes figuras nacionais que seguissem o modelo europeu -, como algo inferior. Parece uma espécie daquilo que no jargão popular é conhecido como um “tiro no pé”. Ou podemos ainda inferir que o pensamento da elite brasileira não fosse unívoco e houvesse divergências importantes a assinalar. Cláudia Braga cita, por exemplo, passagens dentro da própria dramaturgia do período, em que os autores, utilizando-se de expedientes cômicos, ridicularizam a mania do estrangeirismo¹⁰⁹.

Não à toa, a já apontada classificação das “idades do teatro baiano”, dadas por Síllo Boccanera, baseia-se em concepções e registros históricos que acompanham um pensamento comum a privilegiados homens das letras e das artes naquele momento histórico da Bahia e do

¹⁰⁹ BRAGA, Op. Cit. p. 08

Brasil. Segundo esse pensamento, o *teatro ligeiro*, como seria batizado o conjunto de espetáculos que assomou os palcos do país a partir das últimas décadas do século XIX, era pernicioso e de baixa qualidade.

A acepção do termo *ligeiro*, surgida nos meios jornalísticos, servia para designar, entre outros, as revistas, as burletas, os vaudevilles, as mágicas. O conceito que está por trás da classificação é o de que estas eram formas artísticas “simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados” (CHIARADIA, 2012, p. 38)

De fato, não há como negar que havia uma maior velocidade na montagem dos espetáculos e muitas vezes na alternância dos títulos em cartaz, para dar conta de uma frequência e uma exigência de público que também se ampliava. Mas, esta capacidade mesma de adaptação, de criação e realização de mais e mais obras em tempos mais reduzidos, não indicaria também um crescente aprimoramento de técnicos e artistas? Essa questão serve neste ponto apenas para introduzir-nos no universo de uma produção ou um ritmo de produção que, naquele tempo histórico, mostrava-se nova ou diferente, e causava estranhezas a um pensamento vigente. Pensamento este que, no calor dos acontecimentos, dificilmente enxergaria com maior distanciamento e profundidade a natureza e velocidade das transformações que então se operavam.

Mesmo o entendimento do que era cada gênero parecia mudar em curtos espaços de tempo. Segundo Múcio da Paixão, o que se entendia por vaudeville “nos primeiros tempos” era o que “depois se chamava uma comedia ornada de musica”. Entretanto, já em 1857, ou “modernamente” o vaudeville é a “peça inverossímil cheia de qui-pro-quos, de situações complicadas, de um enredo emaranhado cuja teia se desmancha por fim repentina e imprevisivelmente.” (PAIXÃO, 1936, p. 167)

A participação do público, que crescia em número e diversificava-se face inclusive as mudanças econômicas, também era algo que causava estranhamento. No Recife e ainda tratando-se do vaudeville, o crescimento da cidade e a ascensão de determinadas classes afetou a frequência aos espaços de apresentação:

A preferência por espetáculos de variedades, acolhidos com entusiasmo, demonstram isso claramente. Os *vaudevilles*, por exemplo, com seu formato de esquetes sem pretensão intelectual, era um tipo de entretenimento muito adequado ao gosto e ao padrão moral da pequena burguesia que passara a ir ao teatro com mais assiduidade. (...) O Santa Isabel viu desfilar pelo seu palco, mágicos, dançarinos, malabaristas, transformistas e prestidigitadores,

cujas companhias anunciavam efeitos e truques mirabolantes nem sempre efetivamente alcançados. Para evitarem fracasso de bilheteria, as companhias incluíam música com ritmos populares, como o maxixe, e muitas atrizes bonitas. Às vezes o público cantava com os atores e até dançava com o elenco, como ocorreu quando a companhia de Francisco de Souza encenou a revista *O Maxixe*, do pernambucano radicado no rio de Janeiro, Bastos Tigre. (FIGUEIROA, [entre 2003 e 2006]. p.35).

Eis que uma relação cada vez mais estreita com o público fez com que a interlocução com ele, - de difícil aceitação por uma elite que sempre pensara (e continuaria pensando) na arte como instrumento educador e disciplinador de um povo “sem cultura”, que deveria ser monitorado e intelectualmente formado pelos homens cultos -, ocorresse não apenas no volume de cadeiras ocupadas, como também naquilo que ocorria em cena. Assim, o gênero *ligeiro*, ou *alegre*, que firmava-se mais e mais, alterara definitivamente o cenário artístico do período em que se estabeleceu.

E quanto à qualidade, questionada pelos literatos? Quem a define, finalmente?

Em rigor não há peças más nem boas: há peças bem feitas e peças mal feitas. E o que resta, averiguar é si foi o gênero alegre que abastardou o gosto da platéia, ou si foi o gosto da platéia já de si abastardado, que procurou nas licenças e excessos de gênero um derivativo para satisfazer à degenerescência do seu sentimento esthetico. (PAIXÃO, 1936, p. 256)

Quem dera pudéssemos ter acesso a algum escrito, ou registro de depoimento deste “bastardo público”, para que ele nos fornecesse uma, ou algumas versões acerca da cena com a qual passava a relacionar-se.

3.5.A revista e seu público

Segundo Flora Sussekind, em *O Rio de Janeiro em 1877*, a primeira revista de Arthur Azevedo, escrita em parceria com Lino d’Assunção “na tentativa de fixar o gênero, os personagens se comportavam de maneira quase didática, explicando a todo momento a própria função ou comentando o desenrolar do espetáculo”. (SUSSEKIND, 1986, p. 98)

Que necessidade é essa de *explicar* o espetáculo senão a de introduzir o gênero para o público que ainda não estava habituado às suas convenções, no intuito de conquistá-lo, de garantir que ele usufruísse de seu conteúdo, - sem o distanciamento que os espetáculos *elevados* geravam -, na medida que as plateias deixavam de ser “selecionadas”?

Havia, portanto, um esforço de “demarcar as particularidades das revistas com relação às paródias e adaptações”, mais populares e conhecidas do público àquela época. Assim, embora antes da revista houvesse alguma preocupação com o público, é a partir dela que

“esse interlocutor passa a receber tratamento especial. Não apenas pelo aparecimento de um personagem como o *Monsieur du parterre*,¹¹⁰ como pela necessidade de cada ator, ao entrar em cena explicar imediatamente o perfil de seu personagem, e de a própria revista, pelos meios mais diversos, explicitar continuamente seu andamento. Como se todas as falas, números musicais e situações encenadas dissessem respeito em primeiro lugar a esse interlocutor privilegiado. E só em segunda instância à própria estruturação dramática. Todos os personagens parecem dialogar diretamente com o público” (SUSSEKIND, 1986, p. 124)

O que os textos apresentam para as novas camadas que configuram o público do teatro, - neste caso, especificamente do Rio de Janeiro -, são referências que servem como instrumento para a aproximação daquilo que se via no palco e o universo daqueles que assistiam aos espetáculos. Assim, diversos monólogos; contextualização histórico-geográfica; repertório familiar à plateia; uso de prosa, provérbios populares e linguagem coloquial compõem um leque de recursos utilizados pelos autores para, através de dada *naturalidade* alcançar de modo certo as pessoas que começavam a consumir as revistas. (SUSSEKIND, 1986, p. 125)

Some-se a isto o fato de que muito havia de familiar entre as revistas e as crônicas jornalísticas, uma vez que ambas utilizavam-se de uma linguagem aproximada do cotidiano da cidade:

¹¹⁰ “Essa figura, recorrente em revistas de ano, é representada por um ator que finge ser espectador e que interrompe a cena. No caso da primeira revista escrita por Arthur Azevedo, no início do primeiro ato, um Espectador levanta-se de um camarote e dirige-se ao público”. Esta revista é O Rio de Janeiro em 1877. Nela o *monsieur du parterre* aparece “quase que exclusivamente didático e funcional: diz ao público que nas revistas de ano não falta nunca este tipo de personagem, o *monsieur du parterre*.” (TIBAJI, 1998, p. 16)

Dessa forma a escrita dos cronistas se aproximava da dos revistógrafos. Não por acaso, portanto, vários revistógrafos foram também cronistas, assim como nosso exemplar Arthur Azevedo.

A crônica jornalística e a revista teatral, elaborações literárias marginalizadas ou de segunda ordem, mas profundamente articuladas com o cotidiano da cidade e de sua população, mantiveram estreita relação, com características de construção muito semelhantes: além de apresentar diálogos que procuravam estabelecer-se por meio de falas claras e objetivas, próximas do linguajar popular, em estreita comunicação com seu público, faziam uso de alegorias, metáforas da cidade fragmentária, ambígua, efêmera; eram obras ligadas ao mercado consumidor, contingenciadas pelos ditames da “pressa” e pelo início da produção “em série”. (CHIARADIA, 2012, p. 30-31)

Na obra *Raízes do Riso*, Elias Saliba (2002) nos coloca em contato com o universo humorístico do início do século XX, no Rio de Janeiro, considerando obra de diversos autores¹¹¹, muitos também jornalistas, e o contexto sócio-político em que eles se inseriam, especificamente o da recém-instaurada República. Estes autores encontravam-se numa situação ambígua, uma vez que forçosamente relacionavam-se com suas origens literárias parnasianas e simbolistas, obedecendo-lhes as regras rígidas e enquadrando “suas piadas nos sonetos, nos versos alexandrinos, metrificadas e bem construídos” e ao mesmo tempo tinham que “ouvir outras vozes, as daquele público que começava a se formar e que criava, ainda que de maneira tênue e precária, formas de representação calcadas na oralidade e no não-escrito”¹¹².

Adiante, ao abordar a relação entre jornalistas e escrita humorística e, naquilo que mais me interessa, a dramaturgia revisteira, o autor afirma que:

À prática do jornalismo efêmero e a produção de textos para anúncios vieram juntar-se numerosas incursões desses humoristas no teatro de revista. Escrevendo roteiros, textos completos ou desenhando cenários ou figurinos, muitos deles tiveram contato com esse gênero híbrido e anárquico que misturava diferentes linguagens – diálogos cômicos, versos rápidos, dança, música, etc. O contato não foi apenas com as diferentes linguagens mas também com atrizes, atores, diretores, encenadores, músicos e toda uma série variada de gente ligada ao chamado teatro ligeiro (SALIBA, 2002, p. 89)

¹¹¹ Arthur Azevedo, Alfredo Storni, Antonio Torres, Calixto Cordeiro, Emilio de Menezes, Gastão R. de F. Bouquet, Humberto Veras, João Batista Coelho, José Carlos de Brito e Cunha, José do Patrocínio, José do Patrocínio Filho, José Madeira de Freitas. Manuel Bastos Tigre, Max Cesarino Yantok, Raul Paranhos Pedeneiras, Sebastião Cícero G. Passos.

¹¹² SALIBA, Op. Cit., p. 80

Parte desses autores, especialmente aqueles que pertenceram à geração que atuou nas primeiras décadas do século XX, - afastando-se do humor de cunho fortemente político associado às decepções com a república -, adaptam-se “às exigências do espetáculo mais ligeiro e de entretenimento”, e buscam “atender a um público oriundo de parcelas mais amplas e variadas da população urbana”:

Porque o teatro de revista, assim como outros gêneros a ele associados e tidos como “menores”, como a opereta, a burleta ou a mágica, tinha um compromisso intrínseco, e quase único, com a diversão, tornando-se, neste sentido, mais suscetível às demandas de uma população secularmente afeita à presença de música, dança, picardias e comentário satírico nos espetáculos públicos. (SALIBA, 2002, p. 89)

Acredito destarte, que o aumento no afluxo de público deu-se, em parte, graças ao direcionamento dado por alguns autores no sentido, senão de agradar a plateia, de fazê-la exercer o papel não de aluna, mas de usufruidora. O que teria, levado o teatro naquele contexto - e volto aqui a tratar especificamente de Arthur Azevedo -, concretamente, para outro caminho. Assim, a despeito da insistente rejeição dos meios intelectuais, o *teatro ligeiro* avança a passos largos, criando discípulos, formando artistas, conquistando plateias, enriquecendo empresários (ou não), fazendo nascer novos dramaturgos que exercitavam-se mais e mais num modo diferente de entender a cena, os atores, os enredos (ou ausência deles) e, principalmente, a plateia.

Em resumo, o afastamento do teor literário e dramático das encenações, consequência da crescente supremacia da cena sobre o texto, que tanto incomodava os críticos e literatos da época, era exatamente o que aproximava o público do conteúdo que se via nos palcos.

Quanto ao nascimento mesmo da revista brasileira, em especial, de acordo com o que parece ser uma unanimidade entre os autores, é no ano de 1884 que encontramos seu primeiro êxito artístico e empresarial¹¹³. Trata-se de *O Mandarin* de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, exibida no Teatro Príncipe Imperial.

¹¹³ Em 1859 estreou no *Ginásio* do Rio de Janeiro *As Surpresas do Sr. José da Piedade* de Figueiredo Novais, aquela que é considerada entre diversos autores como a primeira revista brasileira, embora, não ainda, a melhor sucedida do ponto de vista da representação, - que era por demais portuguesa -, do público e da visibilidade alcançada. *As Surpresas do Sr. José da Piedade* esteve apenas três dias em cartaz, graças ao teor de crítica política que não encontrou espaço numa cidade ainda pequena cujas autoridades estavam tão presentes e próximas. A despeito da qualidade do texto e do autor, e do sucesso da revista de ano em Portugal, o fracasso da primeira experiência brasileira de teatro de revista, assustou empresários que não investiriam no gênero nos 15 anos seguintes, quando ocorreria, em 1875, a segunda tentativa Chamava-se *A Revista do Ano de 1874*. A

Segundo Roberto Ruiz (1988) o que impulsionou o sucesso de *O Mandarin* foi o desempenho destacado do ator *Xisto Bahia* que, ao interpretar o *Barão de Caiapó* numa clara alusão a figura de João José de Fagundes de Rezende e Silva, causou incômodo tal no caricaturado que fez com que este tentasse impedir a continuidade das exibições. A temporada não foi interrompida e a polêmica gerou interesse e estimulou a dupla de escritores e outros autores e empresários a seguir produzindo novos sucessos, que afirmaram a popularidade revisteira.

Mas a exploração da figura pública, bem aproveitada nesta primeira bem sucedida experiência, não explica, sozinha, os sucessos do gênero. Nem pode ser responsável pela afirmação de tantos nomes de atores, autores, empresários, e técnicos, que passaram a trabalhar num novo mercado que se abria naquele momento, também em decorrência do que ocorria fora do palco, na cidade e no país.

Mudanças macro econômicas e suas consequentes alterações na conformação da sociedade brasileira influenciavam diretamente no trabalho realizado pela classe artística e por seus empresários. É difícil acreditar que, diante delas, fosse possível manter a produção de manifestações artísticas “seletas”, e “muito elaboradas”, que visavam atingir a um público não menos “seleto”, de formação privilegiada, capaz de compreendê-lo. Ou ainda, lendo de outro modo, que fosse possível impor de cima para baixo, por muito tempo, a produção artística que se acreditava educativa e necessária aos *pouco letrados*. Ademais, cabe perguntar, havia mesmo espaço, dentro desta visão, e dentro dos prédios teatrais frequentados pela elite, para esses *pouco letrados*, que em breve seriam muitos?

Flora Sussekind afirma que as *elites culturais* viam com contrariedade as novas condições de produção e recepção dos produtos literários e culturais, que ampliavam seu público em quantidade e variedade. Essa expansão era reflexo direto de uma conjuntura econômica em que camadas sociais diversificavam-se e buscavam seu espaço de consumo no mundo dos espetáculos. As transformações urbanas estruturais que apareciam no palco, *passadas em revista*¹¹⁴, eram as mesmas que favoreciam, ou antes, fomentavam a circulação e a frequência de mais e mais pessoas às casas de espetáculo do centro. Com melhores e mais

encenação foi uma iniciativa do ator Antonio de Souza Martins, e o texto foi escrito por Joaquim Maria Serra Sobrinho. A terceira foi *O Rio de Janeiro em 1877* parceria de Lino de Assumpção e Artur Azevedo que estreou em 1878, tendo à frente o ator José Antonio do Vale, tendo sido a primeira revista brasileira que alcançou relativo sucesso. (RUIZ, 1988)

¹¹⁴ “Em suas origens francesas, que em seguida se espalharam para o resto do mundo, a *revue de fin d’année* apresentava-se, geralmente, em três atos, subdivididos em vários quadros, sempre ligados pela intervenção do compère. Era, na sua base, uma revisão crítica e satírica dos acontecimentos do ano anterior, mostrada através do argumento do fio condutor”. (VENEZIANO, 1996, p. 29).

frequentes opções de transporte, a exemplo dos bondes que já em 1859 começam a operar na cidade, os cariocas podiam ir e vir com mais velocidade e facilidade.

Se despirmos o sentido de negação da qualidade artística contida no batismo desses espetáculos, percebemos que ele estava em perfeita consonância com a velocidade das transformações no cotidiano das cidades brasileiras no início do século XX, seja em decorrência das alterações na paisagem urbana seja por conta de avanços tecnológicos que fizeram surgir entre outras, invenções tais como o telefone, o bonde elétrico e mesmo o cinematógrafo. De tal modo que

a classificação ‘teatro ligeiro’ se relacionava às impressões causadas pelo próprio ritmo do período, (...) (e) talvez tenha havido, também, por parte dos críticos, dificuldade em perceber o próprio movimento de ampliação, que estaria ocorrendo no âmbito do mercado consumidor com relação ao teatro e outras áreas. (CHIARADIA, 2012, p. 39)

Conforme relatado por José Murilo de Carvalho (1987), as mudanças na configuração da cidade do Rio de Janeiro, no que tange a seus ocupantes, foram intensas no apagar das luzes do século XIX: “Alterou-se a população da capital em termos de número de habitantes, de composição étnica, de estrutura ocupacional”. A libertação dos escravos, ocorrida em 1888, elevou o número de subempregados e desempregados e de imigrantes, com maioria de portugueses:

Em termos absolutos, tem-se que a população quase dobrou entre 1872 e 1890, passando de 266 mil a 522 mil. A cidade teve ainda de absorver uns 200 mil novos habitantes na última década do século. Só no ano de 1890, 166.321 imigrantes, tendo saído para os estados 71.264. Este enorme influxo populacional fazia com que, em 1890, 28,7% da população fosse nascida no exterior e 26% dela proviesse de outras regiões do Brasil. Assim apenas 45% da população era nascida na cidade. (CARVALHO, 1987. P. 16)

A maior afluência do público acirra o debate sobre sua preferência pelos novos gêneros, especialmente a revista, promovendo o confronto entre o que Flora Sussekind batiza de *puristas estéticos* e os *revistógrafos* e *parodistas*. Esta espécie de rivalidade entre o gosto *superior* e *inferior*, tantas vezes ressaltada em críticas teatrais, embora não seja foco direto deste estudo, traz à baila algo que lhe toca especialmente: o incômodo com a presença de um espectador (que é novo no perfil e também mais numeroso), especialmente quando ele se

dirige a gêneros tidos como *fáceis*, de *gosto duvidoso*. O *teatro ligeiro* é a prova mesma de que ele se impõe e se estabelece por um interesse inequívoco de consumo a despeito de toda gritaria contra ele.

Mesmo Arthur Azevedo, que negava qualidades artísticas ao teatro ligeiro, a ele se devotara como grande escritor que era. Segundo Magalhães Júnior, o autor possuía família numerosa, incluindo filhos legítimos, adotados e enteados, e, para sustentá-la, era preciso evidentemente de muitos recursos.

“Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha o meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça; entretanto procurei fugir-lhe”. No artigo que inicia com essas palavras, o autor reclama das críticas que se lhe atribuem, mas explica que embora houvesse se esforçado para fazer vingar textos “sérios”, foi preciso ceder à “bombachata” para sobreviver.

Escrevi uma comédia literária, “A Almanjarra” em que não havia monólogos, nem apartes, e essa comédia esperou catorze anos para ser representada; escrevi uma comédia em três atos, em verso, “A Jóia”, e para que tivesse as honras da representação fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde, escrevi um drama com Urbano Duarte, e esse drama foi proibido pelo Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: transladei a “Escola dos maridos”, em redondilha portuguêsã, e a peça foi representada apenas onze vezes. (...) O meu último trabalho, “O retrato à óleo”, foi representado meia dúzia de vezes. (AZEVEDO, apud MAGALHÃES JR. p. 107)

Nesse trecho encontro um argumento a ser desenvolvido que diz respeito à possibilidade de planejamento das temporadas. Sendo desejo de autores e empresários, jornalistas, literatos e intelectuais tornar possível a representação das peças, o sucesso traduzido no prolongamento do número de exposições esbarrava sempre no interesse do público, na bilheteria propriamente dita. “Meia dúzia de vezes” ou “onze vezes” era um tempo determinado pelo público, nesse caso pelo seu desinteresse. E as peças então saíam de cartaz. Eis, portanto, que o número de representações associado diretamente a afluência do público, informação encontrada com frequência na literatura sobre o teatro de revista, deixa claro que era o gosto popular (agradasse ele ou não aos letrados) a medida, a régua, que determinava os rumos do mercado teatral do período.

Ainda sobre “O retrato à óleo”, Arthur Azevedo desabafa:

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram elogios, festas, aplausos e proventos. Revelem-me citar essa última fórmula de glória, mas – que diabo! Ela é essencial a um pai de família que vive da sua pena! (AZEVEDO, apud MAGALHÃES JR. 1953, p. 107)

Diante do panorama descrito até aqui, é possível concluir que o teatro de revista engendrado no Rio de Janeiro, a partir de uma realidade urbana, carioca, onde encontramos classes sociais em formação e expansão, e que forneceu os ingredientes estruturais e humanos para o seu surgimento e fomento, ali teria seu mais legítimo espaço de consagração e desenvolvimento. De fato, em seu apogeu, o teatro de revista atingiu características de consumo em larga medida:

A produção de espetáculos em série e a inexistência de subvenções ou patrocínios (que levava a dependência econômica do público consumidor) motivou Arthur Azevedo a usar os termos comercial ou indústria pra designar a produção teatral do período: “o autor é o industrial que fabrica, o empresário é o negociante que vende, o público é o consumidor que adquire (...)”. Sendo a bilheteria a única fonte de renda de uma companhia, cabia ao público a determinação da qualidade de um espetáculo: espetáculo bom era o que agradava a plateia, garantindo a subsistência do gênero. (REIS, 1999, p. 64)

Essa noção de consumo ampliado é tratada por Fernando Mencarelli (2003), através do conceito de *escala* que muito me interessa e que aparece no trecho que transcrevo a seguir. Associada ao teatro de revista, tal conceito lança luzes sobre uma engrenagem que permitiu a continuidade do gênero por muito tempo e em diversos lugares.

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprimem uma **mudança de escala** no panorama teatral brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, da afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos de **circulação de dinheiro** em torno do que se revelava **novo negócio, a indústria da cena**. (...) diretores de Companhia tornavam-se cada vez mais **empreendedores homens de negócio** e, entre os atores, cantores e toda a imensa gama de profissionais que compunham uma companhia teatral, surgem grandes estrelas que se revezavam entre Rio, capitais da província e turnês europeias. (grifos meus) (MENCARELLI, 2003, p. 4)

Havia um bom número de teatros e casas de espetáculos, cafés-cantantes e circos¹¹⁵ que viviam cheios. Ao referir-se à *Companhia do Teatro São José*, comparando sua bilheteria com a de outros espetáculos da cidade (do tipo *sério* e não *ligeiro*), Tiago de M. Gomes (2004) informa que, no dia 13 de julho de 1924, a revista *Dito e Feito* vendeu 500 entradas na matinê, 1.024 na primeira sessão e 493 na segunda: ao todo 2.021 ingressos. Quatro anos antes, no dia 08 de maio de 1920, a mesma companhia havia vendido, nas três sessões, 2.860 entradas para a revista *O Pé de Anjo*¹¹⁶.

Em *Um Espelho no Palco*, o autor trata do fenômeno da expansão do teatro de revista como entretenimento largamente consumido, através do conceito de *cultura de massas*, adotando-o e contextualizando-o como noção que pretende dar conta de um período de efervescência sociocultural de grandes proporções, e não apenas no Brasil:

sublinhar a existência de um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e diferenças. Sob essa perspectiva, o teatro de revista era parte importante do universo da **cultura de massas** do período. Tratava-se de um gênero teatral **difundido por todas as grandes cidades do Ocidente desde a segunda metade do século XIX**, sendo, portanto, parte importante da formação do universo do entretenimento urbano. (grifos meus) (GOMES, 2004. p. 34)

As raízes internacionais deste teatro popular garantem intenso fluxo de artistas, técnicos e empresários, que trazem na bagagem conhecimentos e atributos necessários a afirmação do gênero no país. Com o passar do tempo e aprimoramento do trabalho, os artistas da terra assumiram os palcos e o mercado do teatro de revista se fortaleceu, aumentando o número de espetáculos, de profissionais envolvidos e de edificações para abrigá-lo. Sua popularidade

[...] ajudou a formatar um circuito de diversão urbana no país no final do século 19, criando uma **rede** de companhias, empresários, teatros e artistas que projetaram o teatro no âmbito do entretenimento, como um negócio, antecipando procedimentos da futura indústria cultural.” (grifos meus) (MENCARELLI, 2003. p. 11)

¹¹⁵ Segundo Tiago Gomes (2004) os circos eram um importante veículo de massificação cultural no Rio de Janeiro dos anos 20. “(...) Entre 1919 e 1922 havia 35 circos registrados na cidade com capacidade média de 1700 lugares.” (p. 71) De acordo com o autor, havia uma “associação natural” do circo com o teatro de revista, havendo artistas e espetáculos que circulavam nos dois espaços.

¹¹⁶ GOMES, Op. Cit. p. 91 e 92.

O conceito de *rede* dado por Mencarelli é também valioso para entender os mecanismos que fizeram do teatro de revista um tão bem consumido arranjo artístico-produtivo, entre fins do século XIX e início do XX. Isso porque trata-se de uma noção que nos leva a buscar não apenas um caminho para explicar o sucesso do gênero, mas uma série deles, havendo uma superposição de fatores e um imbricamento de ações e intenções de diversos sujeitos em áreas de atuação diversas. A música que circulara entre as ruas da cidade, por exemplo, dificilmente pode ser entendida isoladamente do universo de entretenimento que envolvia teatro, circo, espetáculos de variedades, etc. E vice-versa.

Eis que, na década de 90 do século XIX, o Rio de Janeiro é tida como “pianópolis”, dada a quantidade de pianos e o efervescente ambiente musical da cidade. Havia uma relação intrínseca entre o sucesso de canções apresentadas em espetáculos de teatro de revista e reproduzidas em diversas situações no cotidiano da cidade. A comercialização de partituras e de publicações batizadas de *cancioneiros* e a presença cada vez mais frequente de equipamentos tais como caixas de música e realejos favoreciam a disseminação da música em toda a cidade. Vemos desenhada uma ***rede de produção***, consumo e exercício de atividades que fomentam e consolidam o comércio musical. *Pianeiros* executavam canções em ambientes e ocasiões diversas e *modinheiros* garantiam a venda das partituras cantando pelas ruas: “donos de boas vozes, misturavam-se aos outros pregões da cidade, vendendo canções, entre laranjas e outros produtos” (MENCARELLI, 2003, p. 269).

Na década de 1920, era possível encontrar programação artística similar, tanto na agitada Praça Tiradentes quanto na refinada Avenida Rio Branco. Muitas casas de diversão, entre artísticas com exibição de espetáculos de teatro e circo, carnavalescas, esportivas e, principalmente cinemas, podiam ser encontradas em diversos bairros, o que permitia o acesso massivo a conteúdos semelhantes em variados pontos da cidade. (GOMES, 2004)

Tamanha produtividade e capilaridade (idéias que nos remetem mais uma vez às noções de escala e rede) trazem a necessidade de uma organização empresarial capaz de garantir a realização de espetáculos para públicos numerosos, simultaneamente em espaços diversos, uma vez que estamos falando não do sucesso de um produto artístico isolado, mas de um gênero teatral como um todo. Cabe lembrar que trata-se de um tempo em que as políticas públicas de financiamento cultural, tal como atualmente entendemos, estavam longe de existir.

Portanto, o sucesso continuado do teatro de revista exigia que se estabelecesse ou reiterasse o vínculo entre o conteúdo dos palcos e a vida fora dele, fortalecendo ou criando

redes para manter o número de pagantes sempre em grande *escala*. Daí o senso de oportunidade de empresários e empresas prontos a estimular um mercado em ebulição e a usufruir dele.

Segundo Fernando Mencarelli (2003), os arranjos contratuais que envolviam as empresas teatrais apresentavam complexas combinações de capital e pessoas dispostas a investir nelas. Associam-se aos empresários teatrais, investidores tais como: fazendeiros, banqueiros, negociantes, proprietários, profissionais liberais (advogados e jornalistas). Nas palavras do autor: “a maior parte dessas empresas foram formadas segundo o princípio das sociedades em comandita por ações. (...) A forma jurídica muda em alguns casos para a da sociedade anônima, na qual o capital é dividido em ações do mesmo valor nominal” (MENCARELLI, 2003, p. 88)

As escolhas de repertório eram pautadas com base no interesse do público para satisfação dos interesses dos sócios, mas os investimentos nem sempre eram bem sucedidos:

Enchentes e vazantes de dinheiro acompanhavam a carreira das montagens espetaculosas. O gosto do público era perseguido através de um atento e treinado instinto para a escolha de novas peças e elencos. Ainda assim ganhava-se e perdia-se e com a mesma facilidade nessa empresa arriscada da indústria do musical. Por isso as sucessivas reestreas de peças de sucesso que além de terem seu custos de produção todos pagos, com exceção do elenco, ainda traziam a garantia do apelo popular. (MENCARELLI, 2003, p. 145)

Nesta gangorra de fracassos e sucessos, muitas eram as queixas de artistas quanto à remuneração que recebiam, ainda mais quando intensa dedicação impedia que tivessem outro trabalho:

As peças eram substituídas quase que semanalmente, num processo vertiginoso que submetia os atores a condições de trabalho subumanas. Além das três sessões diárias que eram obrigados a fazer (às dezenove, às vinte e quinze e às vinte e duas e trinta horas), mesmo em pleno verão, ainda passavam os dias em intermináveis ensaios para as novas montagens ou remontagens. (VENEZIANO, 1991, p. 40)

A relação entre artistas e empresários foi tensa, em muitos momentos. O quadro era, apesar de toda euforia, também de muitas dificuldades:

A carreira (...) para atores e até mesmo para empresários que tiveram grandes momentos e altos ganhos, em inúmeros casos terminava num roteiro recorrente que acompanhava o envelhecimento: o declínio no interior das companhias, a transferência para companhias menores, *mambembes* ou de províncias, o desemprego, o desamparo e um fim solitário e esquecido. (MENCARELLI, 2003, p. 151)

É exatamente aqui onde Mencarelli utiliza as palavras término, declínio, desamparo e fim, que inicio a minha análise sobre as turnês dessas *companhias menores, mambembes ou de província*. Aqui está o meu ponto de partida a ser desenvolvido no próximo capítulo.

4. FERREIRA DA SILVA E CELINA SILVA/FERREIRA NA ESTRADA

O presente capítulo é dedicado ao estudo das formas teatrais da fase inicial da carreira de Celina, em especial ao teatro de revista, maior especialidade de Ferreirinha e presença majoritária nas notícias do acervo do casal.

Para me debruçar nas informações nele contidas, realizei uma tabulação, através da qual foi possível visualizar e quantificar dados que formaram uma espécie de linha dorsal, sobre a qual foram acrescentados e confrontados conteúdos advindos de outras fontes de estudo.

Construída para consulta direta, a tabela resultante, preenchida em planilha - e posteriormente impressa e encadernada para permitir anotações e correções mais precisas -, separava informações misturadas nos pequenos textos dos recortes e me permitia uma visão mais clara de dados que me seriam muito caros. A seguir, descrevo os itens que balizaram a organização e separação dos conteúdos:

NOT – número da nota na página digitalizada

CIAS - Nome da Companhia citada

ARTISTAS – Citação de todos os nomes de artistas constantes no recorte.

PEÇAS E/OU EVENTOS – Descrição do título da peça e do tipo de evento (quando havia) em que ela se inseria.

ESTILO – Formato cênico descrito na nota. Exemplos; revista; revista de costumes; espetáculo de variedades, etc.

AUTORES – Autoria do espetáculo e/ou das músicas

ONDE – Referência ao espaço de apresentação, (quase sempre um teatro ou cine-teatro), como também a cidade ou Estado.

JORNAL – Nome do jornal (raramente referenciado) e/ou do título da coluna.

OBS – Neste campo, dei destaque às datas (que raramente apareciam) e transcrevi trechos que me pareciam úteis para análise, especialmente aqueles que se referem ao modo de atuação de Ferreira da Silva (marido de Celina Ferreira), ao comportamento da plateia e a questões relacionadas ao sustento da companhia. Também aparecem todas as menções ao nome de Celina, integralmente transcritas.

As notas que mereciam análise mais detalhada e que possuíam maior extensão foram transcritas na íntegra em arquivo separado

Ao considerar os dados da coluna ONDE, fiz um levantamento dos Estados percorridos pelo casal. Foram eles: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. As capitais eram as mais visitadas, mas havia cidades do interior, a maioria delas na Bahia: Ilhéus, Itabuna, Serrinha, São Félix, Cachoeira, Vitória da Conquista, Nazaré, Santo Antonio de Jesus e Senhor do Bonfim. Também Estância em Sergipe, Campina (Grande) e Guarabira na Paraíba.

Do total de 175 recortes de jornais verificados no acervo do casal Ferreira da Silva e Celina Ferreira, apenas 12 continham datas (umas escritas a lápis, outras no próprio cabeçalho da página do jornal) o que significa cerca de 7% do total. A partir de dados retirados das próprias notas pude encontrar mais duas datas (1923 e 1925). Com o objetivo de estabelecer alguns parâmetros temporais e obter um mapa inicial dos percursos das companhias pelas cidades brasileiras, - ainda que repleto de lacunas -, montei esse primeiro quadro:

Tabela 1 – Cronologia - companhias teatrais e itinerários do casal Ferreira da Silva

	DATA	CIDADE/ESTADO	COMPANHIA	ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO
01	05/12/1914			Theatro São João
02	05/11/1920	Paraíba		Cinema-Theatro Rio Branco
03	1923	Serrinha/Bahia	Companhia Alice Souza	
04	17 ou 18/07/1924	Ilhéus/Bahia	Troupe Ferreira da Silva	Cine Central
05	1925			Cinema Lyceu
06	29/04/1926	São Félix/Bahia	Norberto Teixeira	Cine Theatro Avenida
07	03/02/1927	Aracaju/Sergipe	Troupe Conceição Ferreira	
08	29/04/1927	Paraíba	Troupe Conceição Ferreira	Theatro Santa Rosa
09	02/05/1927	Guarabira/Paraíba	Troupe Conceição Ferreira	Cine Theatro Independencia
10	20/05/1927	Natal/R. Grande do Norte	Conceição Ferreira	Theatro Carlos Gomes
11	12/09/1927	Maceió/ Alagoas	Cia Ottilia Amorim	Theatro Deodoro
12	14/09/1927	Maceió/ Alagoas	Cia Ottilia Amorim	Theatro Deodoro
13	15/09/1927	Maceió/ Alagoas	Cia Ottilia Amorim	Theatro Deodoro
14	1931	Nazareth/Bahia		Cine Ruy Barbosa

Fonte: Caderno digitalizado. Acervo Família Ferreira da Silva

Sozinha, essa cronologia traz contribuições limitadas. De início, entretanto, duas principais informações me saltaram aos olhos. A primeira diz respeito à *Troupe Ferreira da Silva*, em 1924. Nessa trupe o nome de Celina, que poucas vezes aparece nas notas, está quase sempre presente. Assim, creio que em 1924, portanto cerca de um ano depois da partida de Celdiva de Senhor do Bonfim, os artistas Ferreira da Silva e Celina (ainda Silva) já haviam se tornado um casal:

Estreou há dias no Cine Central um pequeno elenco de artistas sob a direção de Ferreira da Silva, aliás, nosso conhecido com a peça "Quem Paga o Pato?", cheia de situações críticas e de agrado geral para a nossa platéia. Hontem subiu a scena a engraçada comedia "Os 3 da curriola" levada a contento geral sendo de justiça salientar-se **o casal Ferreira da Silva**: elle no papel de "Coronel da Roça"; ella na "esposa modelo", trazendo em constante hilaridade a platéia. (grifos meus) (DIVERSÕES. Commercio. CADIG, p. 18, not. 5, 17 (18) de julho de 1924. Acervo Família Ferreira da Silva)

A nota, a seguir transcrita, que possuía o subtítulo *O Ferreirinha no Gloria*, usa o termo *família* quando trata da *Troupe Ferreira da Silva* e nos dá mais pistas:

O actor comico Ferreira da Silva, actualmente aqui em Santo Antonio de Jesus **em companhia de sua família**, realisou hontem no 'Gloria', uma festa artística, correndo magnificamente a funcção, em que mais uma vez Ferreririnha revelou-se o irresistível factor de demorados risos e detentor de fina graça. Já conhecido das platéas bahianas, nas quaes não tem sido poucas as ovações ao artista genuinamente senhor da parte cômica nos theatros, Ferreirinha nos deu hontem bons instantes de deleite, recebendo por isso merecidas palmas do auditório. A sra. **Celina Silva** é, igualmente, bastante conhecedora de sua arte. Hoje, novamente, ás 8 e meia exhibir-se-á o artista com uma serie variada de novidades que hão de agradar francamente a assistência. (grifos meus) (THEATRO. CADIG, p. 2, not. 2, [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

O nome de Celina está também nas companhias *Conceição Ferreira* e *Otilia Amorim* que aparecem no quadro acima. Portanto, no ano de 1927, sabe-se que ela está na estrada, trabalhando como atriz. Cabe acrescentar aqui, para oferecer mais alguns subsídios no entendimento do percurso do casal no espaço e no tempo, os dados sobre os nascimentos de seus filhos, informados pela família, que ocorreram em cidades do interior da Bahia.

Em 1927 nasceu Renée Ferreira da Silva, primeira filha do casal, em Salvador. Em 1929 nasceu Renildo Ferreira da Silva, o segundo filho, na cidade de Castro Alves. Relma Ferreira da Silva, a terceira filha, nasceu em 1931, na cidade de Vitória da Conquista e em 1934 nasceu Zilmar Ferreira da Silva, a quarta filha, na cidade de Alagoinhas.

É de se destacar a mobilidade do casal no ano de 1927, ano do nascimento da primogênita. Neste período, de fevereiro a maio, Ferreira e Celina estavam em temporada com a *Troupe Conceição Ferreira*, passando por Sergipe, Paraíba e Rio Grande do Norte. Já em setembro, estão no elenco da Companhia *Otília Amorim*, em Alagoas.

4.1. Os gêneros artísticos

Dentre as peças que tiveram o gênero especificado, organizados na coluna ESTILO, encontrei a denominação *revista ou revue*¹¹⁷, - com ou sem quantificação do número de atos, quadros e/ou músicas -, na maioria das vezes¹¹⁸. Ainda que a menção à revista por vezes se refira ao mesmo espetáculo, na mesma temporada, em notas diferentes, o que importa retirar desse percentual majoritário é o que ele traz de informações sobre o caráter revisteiro, portanto cômico e musical, encontrado no repertório das companhias em que Ferreira da Silva aparece - e por vezes dirige - e nos números individuais que apresenta. Se observarmos a tabela abaixo é fácil verificar que os formatos cômicos e musicais, revisteiros ou não, compõem a esmagadora maioria dos espetáculos:

¹¹⁷ Segundo Neyde Veneziano (2006) “revuettes era como também se chamavam as revistinhas apresentadas nos espetáculos mistos de palco e tela” (p.241)

¹¹⁸ O termo é citado 93 vezes, obtendo-se um percentual de 50%. Mas se observarmos que algumas revistas, citadas como tal em diversas notícias, não são especificadas com essa denominação noutras tantas, vemos que esse percentual sofrerá uma alteração. Assim, por exemplo, acontece com as revistas *La Vae Madeira*, *Com Licencia*, *O Perereca*, *La Vae Besteira*, *O Espora*, *O Que Será da Vacca*, *Nu Vestido* e *É Canja* que são citadas como revista ou revue na maioria das vezes e noutras aparecem na nota sem especificação de estilo ou como *peça de costumes*. Se acrescentarmos esses últimos casos à primeira proporção sugerida acima, e considerando que as especificações ausentes digam respeito à revista, teremos mais 14 menções ao gênero. Assim, com um número de 107 citações, inseridos no total de 186, o percentual seria ampliado para 57,5%. Se considerarmos ainda que há mais referências a *peças* que são também revistas, chegaremos facilmente a um percentual ainda maior.

Tabela 2 – Gêneros – companhias integradas pelo casal Ferreira da Silva.

	Especificação (tal como nos recortes)	Número de citações
1	Revista / revista de costumes	86
2	Revue	7
3	Comedia	8
4	Peça	11
5	Burleta	7
6	Opereta	1
7	gênero trágico	1
8	Drama	2
9	monologo sertanejo	1
10	programa de canções	1
11	números cômicos	1
12	Deuille	1
13	palestra humorística	1

Fonte: Caderno digitalizado. Acervo Família Ferreira da Silva.

Outra digressão a ser feita é que, ainda que referidas poucas vezes, a presença de gêneros tais como burletas, monólogos, canções, números cômicos, deuille, drama, palestra humorística, indica, que Ferreira da Silva estava submerso num modo de fazer teatro que exigia versatilidade e capacidade de atender a repertórios e formatos cênicos variados e populares à época¹¹⁹. Falo de um manancial de arranjos artístico-produtivos que dialogavam entre si, combinavam-se, intercambiavam-se, formando um painel de possibilidades de atuação para companhias e artistas. Ainda que não possua destaque nas Companhias, Celina estava mergulhada nesse cenário de produção artística que pode ser considerado como a sua formação prática.

Entretanto, a despeito da esmagadora maioria de referências à habilidade de Ferreira da Silva em levar a plateia à *hilaridade*, não há como ignorar uma importantíssima atuação sua - e também da Companhia Regional tradicionalmente reconhecida pelo viés cômico -, em papel dramático. Trata-se do personagem *Carrapiço*, presente na peça em dois atos e 10 números de música, *Rosas de Nossa Senhora*, um *melodrama espanhol*:

¹¹⁹ Alguns dos quais adaptáveis a situações em que apenas o ator, sozinho (a exemplo dos monólogos), oferecia-se enquanto atração para ocasiões em que possivelmente não cabia a apresentação de uma companhia inteira. Ou ainda, suponho, para auferir algum ganho particular imediato. Destaco aqui uma nota do Caderno Digitalizado em que anuncia-se “Conferencia do sr. Ferreira da Silva – thema ‘O Sertanejo’”. Há uma foto do ator e a listagem de números a serem apresentados, sem que haja qualquer referência a outro artista. Ao final da nota lê-se: “O sr. Ferreira da Silva fará a conferencia a carater representando o personagem do fazendeiro majó Philomeno Pitta Mello da Silva”. CONFERENCIA TYPICA REGIONAL DOS EMPREGADOS DO COMMERCIO, CADIG, p. 34b, not.2, [entre 1914 - 1931], Acervo Família Ferreira da Silva).

(...) A Regional é uma troupe de revistas e burletas.

Era natural portanto que não confiássemos nos artistas encarregados do desempenho da mimosa peça. Essa desconfiança, porém, não perdurou por muito tempo. Logo nas primeiras cenas tínhamos a convicção de que os artistas dariam muito bem *conta do recado*.

Ferreira da Silva é um artista de talento

Coube-lhe o difficilissimo papel de Carrapiço, a figura sympathica da peça, sofrendo com resignação e supportando calado os maiores ultrages.

As scenas mais difficeis, de grandes lances dramáticos Ferreira desempenhou com um aprumo raro, transmittindo á assistência o que lhe ia nalma.

Foi um Carrapiço como imaginou o autor da peça. (grifos meus) (THEATROS E CINEMAS. CADIG, p. 13, n. 1, [entre 1914 - 1931], Acervo Família Ferreira da Silva)

Tive acesso a um exemplar manuscrito do texto *Rosas de Nossa Senhora*, encontrado no acervo do artista cearense Ricardo Guilherme. Trata-se de uma cópia feita em abril de 1968, em Fortaleza, Ceará. Na capa interna, consta a informação: “Drama de estilo Português em 3 atos”.

Na lista de personagens, o personagem *Carrapiço* é descrito como um Campônio e a seguir, entre parênteses, um dado importantíssimo de sua característica física: “aleijão”. Antes de sua entrada, outro personagem, a saber *Tio João*, o dono da fazenda assim o descreve: “a sua cara é uma cara de pecado mortal! Quando fala, parece um porco a grunir. Depois rude e desastrado; feio e pobre sem ter onde cair morto! Um raio que o parta gostar de semelhante animal”. Tio João está se referindo ao interesse de sua filha *Agueda*, por *Carrapiço* que é empregado da fazenda, (ou *herdade*, como aparece no texto). Esse interesse declarado, logo será visto, é uma artimanha da moça para disfarçar sua verdadeira paixão por *D. Ramiro*, fidalgo mal intencionado, que pretende desonrar a donzela. *Carrapiço* é então usado e maltratado por *Agueda*, que abusa da paixão verdadeira do rapaz. Ela o obriga a buscar flores numa época (princípio de maio) em que elas são raras. A seguir a transcrição do diálogo entre os dois:

CARRAPIÇO

Raios me partam se não te trazer as rosas

AGUEDA

Se me as trouxeres, sabes o que te dou em recompensa (sic)?

CARRAPIÇO

O que é?

AGUEDA

Dou-te duas bofetadas nessa cara

CARRAPIÇO

Então, adianta uma por conta...

AGUEDA
 Nada de fiar... Eu tenho a mão muito pesada!
 CARRAPIÇO
 Não faz mal. Dá.
 AGUEDA
 Então lá vai... *dá-lhe a bofetada*
 CARRAPIÇO
 Não doeu. Parece que uma andorinha tocou bem de leve com a ponta
 da sua asa no meu rosto. Dá-me a outra.
 AGUEDA
 Ah! Tu queres? Então toma... *repete*
 CARRAPIÇO
 Raios me partam se não trouxer as rosas. (p.18-19)

As únicas rosas encontradas por *Carrapiço*, foram alguns botões cultivados por sua velha mãe, que os colheu e colocou no altar de Nossa Senhora. Narrando a sua dúvida sobre levar ou não as flores, diz *Carrapiço*, revelando a sua fé:

Quando ia tocar nas rosas, olho pra direita e vejo S. Miguel no seu nicho com a espada desembainhada como que dizendo: Se lhe tocas corto-te as mãos, grande patife. Olho pra esquerda e vejo S. João Batista apontando com o dedo à porta como que dizendo: Para a rua grande ladrão! (p.25)

Ele resolve desistir e dirige-se até a porta, mas volta quando lembra-se de *Agueda* e finalmente furta as rosas, crendo que Nossa Senhora o perdoou ao saber que elas seriam ofertadas à sua amada. No desenrolar da peça, entre os resmungos do velho *Tio João* maldizendo *Carrapiço* e as combinações furtivas do casal *Agueda* e *Ramiro* que planejam fugir à noite, vemos desenhar-se o perfil de *Carrapiço*, como um personagem humilde, feio, sofrido, mas honrado, altivo. Ao descobrir o que seu grande amor pretende fazer, sofre, resignado, por saber que não é amado por ela, mas ao mesmo tempo decide num ato de bravura, defende-la das garras do malfeitor que lhe roubaria a honra. No embate com o fidalgo mau caráter, em que ambos estão armados com espingardas, sua fala carrega tom dramático que vale transcrever:

RAMIRO
 Já que sabes tudo ficas sabendo mais: *Agueda* despreza-te. E a mim, ama. *Ironia*. Quanto tenho que te pagar por isso?
 CARRAPIÇO
 A honra dos fidalgos na corte eu não sei o preço. Mas aqui, na serra, custa muito caro, ouviu fidalgo? Muito caro!
 RAMIRO

E quanto pode custar mais ou menos?

CARRAPIÇO

A vida de um homem, talvez.

RAMIRO

Pois vai custar-te muito para cobrares esta dívida.

CARRAPIÇO

Eu já sei que a vida do fidalgo não vale nada. Mas não é por essa insignificância que eu aqui venho. Venho pela honra d'uma mulher que por ela darei todo o meu sangue!

RAMIRO trocista

Ah! Tu és dos tais que queres ser amado a força?

CARRAPIÇO

Engana-se fidalgo. Eu não pretendo a punhaladas o coração de uma mulher. Quer o fidalgo uma prova? Bata aquela porta, chame o Tio João e peça Agueda em casamento que eu serei o primeiro que com o coração retalhado pela dor, leva-los-ei aos pés do santo padre para abençoar essa união. Mas, leva-la daqui em segredo, pela calada da noite para fazer dela uma mulher perdida? A mulher que foi o meu sonho, a minha vida? Não pense nisso, fidalgo! Porque ainda mesmo que me matem, terei forças nesta mão para lhe arrancar o ventre e tirar-lhe as entranhas! (p. 50 e 51)

Carrapiço então rende o fidalgo, tomando-lhe a arma. Revela que a sua espingarda não possuía munição e desmascara *D. Ramiro*, diante de todos, especialmente de *Tio João*, que lhe agradece sinceramente. O pobre herói, ciente de suas limitações e da impossibilidade de concretizar seu amor, repete o que fora dito a seu respeito, conformado. E assim finaliza a peça:

CARRAPIÇO:

(...) “O Carrapiço é uma besta que não pensa e nem sente...” *vai à janela e apanha as rosas. Adeus Tio João!... Adeus Agueda!... Adeus Maria José!*

AGUEDA

Aonde vais Carrapiço?

CARRAPIÇO

Lá à cima na serra, a por o coração mais alto, mais perto de quem m'ou deu!... *desaparecendo pelo bosque e beijando as rosas. As Rosas de Nossa Senhora!* (p. 56)

Observando o conteúdo do texto e o contorno do personagem *Carrapiço*, cuja verossimilhança merecia de fato uma interpretação que fugisse de uma abordagem cômica, que afinal, era sua especialidade, é fácil reconhecer a versatilidade de Ferreira da Silva como ator. Noutra nota lê-se:

(...) Ferreira é ideal. Faz rir, sonhar, chorar, recordar, viver. Movida pela sua vontade, somos uma verdadeira machina.

Ao ouvil-o, passamos a ser o que deseja que sejamos

No comico arrebatá-nos, no tragico martyrisa-nos.

Ao penetrar em scenas comoventes, Ferreira tem tamanha expressão no dizer e sentir, que, por muito forte que sejamos, sentimos e choramos porque o nosso espirito mergulha-se numa athmosphera de pezares. De olhar vivo, semblante prasenteiro, insinuante e ligeiro, quando no cômico, elle o Ferreira, **o artista consagrado**, faz com que o nosso coração abra-se para dar passagem á noss'alma que procura alcandrorar-se ás regiões azues de sublimes encantos.

No trágico, que transformação! O seu olhar perde o brilho. A feição de seu rosto contrae-se. O seu coração palpita ancioso. A su'alma compunge-se. E assim, então, Ferreira, com tanta expressão que só elle possui, faz-nos profundamente penalizados porque ficamos convictos de que em a nossa presença está um individuo mais infeliz do que todos os infelizes da terra! (grifos meus) (ROSAS E FERREIRA. CADIG, p. 10, not 1. [entre 1914 - 1931], Acervo Família Ferreira da Silva)

A capacidade de Ferreira da Silva de transitar por tais gêneros, merece de fato destaque, no sentido em que, não parece ser habilidade comum, mesmo para atores consagrados. Sobre a atuação de Vásquez, ator consagrado por ter verve cômica, Arthur Azevedo fez severa crítica, incomodado com a “promiscuidade dos gêneros” conforme relato transcrito por Fernando Mencarelli (2012):

Não pode ser tomado a sério o ator que hoje se apresenta em público representando uma xexé de mágica e amanhã um pai nobre de melodrama. **Se esse artista não for dotado de um talento excepcional** fará rir todas as vezes que interpretar um papel dramático e produzirá na plateia uma impressão de melancolia todas as vezes que o seu papel for cômico. O pobre Vásques arrancava gargalhadas ao público todas as vezes que procurava alienar a sua extraordinária *vis comica*, representando papéis dramáticos, tais como o dr. Mateus, nas *Lágrimas de Maria*, e outros em que ele era simplesmente deplorável (grifos do autor em itálico, grifos meus em negrito) (AZEVEDO, apud, MENCARELLI, 2012, p. 257)

Caso Arthur Azevedo tivesse conhecido Ferreirinha, talvez o tivesse considerado um “talento excepcional”. O fato é que, quando Ferreira da Silva e Celina Ferreira passam a viver juntos, penso ser ele o artista já “consagrado” como diz a nota do acervo. E portador de uma vasta experiência nos gêneros então em voga que possuíam boa aceitação do público. Assim é que, ainda que Celina não estivesse nos elencos das peças a que se referem os trechos transcritos acima, parece-me claro que seu *mestre* e sua *escola* também tinham intimidade com esses gêneros melodrama, gênero que lhe será caro em fase posterior de sua carreira.

4.2. As Companhias citadas no acervo

Da coluna CIAS, em que destaquei as Companhias mencionadas nos jornais, todas com a presença de Ferreirinha e algumas em que encontrei Celina, foi possível identificar 18 denominações, que estão descritas a seguir, acompanhadas do número de citações: *Companhia Regional* (50), *Troupe Conceição Ferreira* (23), *Troupe Ferreira da Silva* (13), *Companhia Ottilia Amorim* (6), *Companhia Alice Souza*¹²⁰, *Companhia de Revistas e Buletas* (2), *Companhia Alzira Rodrigues* (2), *Companhia Antonia Denegri/Mme. Denegri* (2), *Troupe Argo* (2). As que seguem foram citadas apenas uma vez: *Companhia Nacional de Revistas e Operetas*, *Troupe Los Sanches*, *Companhia de Comedias*, *Companhia Colyseu dos Recreios*, *Companhia Apollonia Silva*, *Companhia Nacional*, *Companhia de Revistas*, *Companhia do Olympia*, *Norberto Teixeira*, *Cinema São João*.

A Companhia Regional

Sendo a mais citada das companhias no acervo da família, a *Companhia Regional* é a que nos fornece maior conteúdo sobre a carreira de Ferreirinha e sobre o teatro de revista mambembe do qual ele era astro. Celina Ferreira não aparece em qualquer dos recortes sobre as temporadas do grupo. Em alguns recortes do acervo há, a lápis, anotações com a letra da atriz que registram o nome do periódico e a data de sua publicação; mas, em nenhum daqueles que tratam da *Companhia Regional*, há qualquer anotação com nome de periódico e data a lápis, o que me faz supor que essas notas foram recortadas e reunidas por ele e posteriormente organizadas por ela, que as completou com as outras.

Há, porém, uma pequeníssima nota, datada de 05 de novembro de 1920, que não menciona a *Companhia Regional*, mas informa sobre uma récita ocorrida na então cidade da Parahyba¹²¹, de Ferreira da Silva e Merícia Carvalho, nomes que nunca aparecem juntos

¹²⁰ Encontrei em notas que não registram o nome do grupo de atores, a presença da atriz e dos mesmos artistas, o que me fez supor que tratava-se da mesma companhia, e aumentar o número de citações.

¹²¹ João Pessoa, então presidente do Estado, foi assassinado em meados de 1930, quando seu nome foi adotado para batizar a capital do Estado. Antes, portanto, a capital chamava-se Parahyba, ou cidade da Parahyba. Sobre os nomes da capital paraibana ver: <http://paraibanos.com/joaopessoa/historia-nomes.htm>. Acesso em 14/09/2012

noutros recortes, senão na referida companhia. Assim, considero que, em 1920, a Companhia já, ou ainda, encontrava-se em atividade.

Outro dado que me levou a afunilar um pouco mais o período em que a *Companhia Regional* atuou é a deferência com que a mesma é tratada nas notas dos jornais paraibanos do acervo e a completa ausência de menções a seu respeito no Estado, no período igual e anterior ao ano de 1916, de acordo com o estudo de Romualdo Palhano [c.a. 2010], que tem este ano como data limite. Poder-se-ia objetar que talvez a companhia não tivesse passado pelo Estado nesta ocasião. Apesar da possibilidade, isto não parece ser o mais provável, já que a *Parahyba* está localizada em posição intermediária no mapa das capitais nordestinas, onde a *Regional* obtinha muito prestígio. Não parece plausível acreditar que, com essa acolhida, a Companhia pudesse se dar ao luxo de eliminar a cidade de seu roteiro. Assim, creio que Ferreira da Silva atuara entre 1914 e 1916 noutras Companhias e pequenas trupes ou arranjos de artistas - já sabemos por exemplo, que em 1918/1919 atuou na *Trupe Jandaia* em Bonfim - , e que em torno do ano de 1920 (ou um pouco antes) até 1923 (ou um pouco depois), quando ele e Celina já haviam se encontrado, o ator estava *mambembando* com a Companhia *Regional*¹²².

Portanto, presumo ser entre 1920 e 1923 o período de atuação da *Regional*, cuja especialidade, sem sombra de dúvidas, era a revista, ainda que em raras ocasiões tenha encenado alguns dramas.

Através de nota do acervo da família, sabemos que a Companhia *Regional* apresentaria a “palestra humorística em versos alexandrinos” *Elle... Ellas... E a Outra*, sendo citados os artistas - Ferreira da Silva, Lili Cardona, Pilar Cardona e Merícia de Carvalho - e seus personagens. O espetáculo finalizaria, segundo o recorte, com uma apoteose, “vendo-se entre florões e bandeiras o retrato do Rei Alberto, o heroico defensor da gloriosa Belgica”¹²³.

Meira Pires, em obra que descreve a História do Teatro Alberto Maranhão em Natal no Rio Grande do Norte¹²⁴, na ocasião em que o teatro chamava-se Carlos Gomes, refere-se ao mesmo espetáculo, encenado também pela *Regional*, e nos dá a informação, retirada e reelaborada pelo autor, de jornais da época (principalmente do periódico *A República*):

¹²² Mas há, é claro, a possibilidade, que considero menos provável, de Ferreira da Silva ter atuado na Companhia *Regional*, já casado, sem que a esposa o fizesse.

¹²³ ELLE... ELLAS... E A OUTRA. CADIG, p. 20, n. 4, [entre 1914- 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹²⁴ PIRES, Meira. História do Teatro Alberto Maranhão. 1904 a 05.03.1952. Natal, Fundação José Augusto/SEEC-RN, 1980

A temporada da Companhia Regional foi encerrada à noite do dia 31. O ator cômico A. Rosas dirigiu a cena “31 Expirante”, além da revista “Cadê Você” e a peça em 1 ato, “Elle... Ellas... E a Outra”, original de Ezequiel Wanderley

O espetáculo terminou com uma apoteose ao Rei dos Belgas – Alberto I -, vendo-se entre bandeiras e florões o retrato do “Soberano Heroi” (PIRES, 1980, p. 137).

O dia citado era 31 de dezembro do ano de 1920, o que, a despeito das diferenças nos nomes dos atores nas duas fontes, revela coerência com o cálculo que realizei acima. Mas Ferrerinha não foi citado pelo autor natalense, e, portanto, não há como saber se ele já tinha atuado ou não junto a Alexandrino Rosas, importante figura na história do casal, sobre quem falarei adiante. De todo modo, a alternância de nomes no elenco revela que as substituições ocorriam talvez com razoável constância.

No tocante ao número de integrantes, temos uma média de cerca de 6 atores compondo o elenco das temporadas na *Regional*. Se considerarmos que, em algumas das notícias, o elenco não era citado por completo, inclusive porque elas tratavam de dar destaque apenas aos beneficiados da noite, sem dúvida essa média sofreria um acréscimo significativo¹²⁵.

Os artistas que aparecem na grande maioria das notas que divulgam essa companhia são: Alexandrino Rosas, Elsa Sorriso, Mericia Carvalho, Lili Cardona, Pilar Cardona, Teixeira Pinto, Grijó Sobrinho, Petrarchi, Rosina Porto, J. Moreira, Genuíno de Oliveira, Oscar Cardona e, é claro, o próprio Ferreira da Silva, em destaque na quase totalidade delas. Mas outros nomes aparecem associados à companhia, citados em número menor de vezes, a exemplo de Margarida Martins, A. Martins, M. Collares, Roberta Brito, Aline Melo, João de Portela, Gina Gomes. Há ainda a presença numa das temporadas, em Natal, do ilusionista Stevenson¹²⁶.

Pude reconhecer algumas presenças de atores de acordo com as cidades e/ou espaços de apresentação. Margarida Martins, A. Martins e M. Collares aparecem apenas em Recife, no *Helvetica*. Gina Gomes somente na Parahyba, onde "tomou parte na representação de 'Qui ... Uva' por deferencia ao director da Companhia". A atriz ofereceu ainda, ao *Cabo Branco*, - um

¹²⁵Nas duas notas em que encontrei maior número de componentes, foram registrados 13 nomes.

¹²⁶Meira Pires registra a passagem do ilusionista Stevenson no Teatro Alberto Maranhão (ainda Carlos Gomes) no mês de dezembro do ano de 1920: “o famoso suggestionador Professor Stevenson, estreou à noite do dia 18. Executou vários números e experiências de hipnotismo, sugestões coletivas, catalepsia, modificação da hora do relógio, incêndio de um Teatro, inundação etc. O trabalho do artista causou a melhor impressão à plateia” (PIRES, 1980, p. 137).

club local que presenteara à atriz Pilar Cardona com uma medalha -, e aos atores do espetáculo, “uma ceia de 20 talheres”¹²⁷. Esta descrição me faz crer que tratava-se de atriz local, pertencente à classe abastada da cidade.

Os títulos de espetáculos, organizados na coluna PEÇAS E/OU EVENTOS, aparecem nas notas 186 vezes. Em diversas delas aparece não apenas um, mas vários títulos, considerando que relatam as apresentações já ocorridas e divulgam as subsequentes, num contexto em que as Companhias apresentavam diversos espetáculos de seu repertório numa mesma temporada, em cada cidade. Foram encontradas no repertório da Companhia Regional 25 denominações, sendo as mais citadas as revistas *Com Licencia*, em 2 actos, 3 quadros e 18 números de música; *O Perereca*, revista de costumes recifenses em 2 actos, 3 quadros e 1 apoteose; *La Vae Besteira*, revista de costumes *locaes*, em dois actos; *O Espora*, revista carioca em 2 atos, 3 quadros e uma apoteose, *A Bruta*, uma revista de costumes recifenses em dois atos, além do já referido drama ou melodrama espanhol *Rosas de Nossa Senhora*, peça em 2 actos e 10 números de música¹²⁸.

Ainda sobre a Companhia Regional, cabe uma observação que me parece merecedora de destaque: a relação entre Ferreira da Silva e aquele que é muitas vezes mencionado como o diretor da Companhia, Alexandrino Rosas. A nota a seguir parece indicar que Ferreira da Silva *ainda* não havia alcançado a fama e o prestígio de Rosas:

Consciencioso e modesto, Ferreira da Silva forma na linha a frente da Companhia Regional.

Educado na mesma escola de onde saíu Alexandrino Rosas, o Ferreirinha conquistou o dom de agradar as plateas mais exigentes, marchando á cada passo de sua vida artistico-comica para um futuro de brilhantes e auspiciosos triumphos.

O seu nome se bem que não haja transposto os paroxismos da gloria, no mundo theatral, é entretanto lido com especial agrado, quando algumas vezes figura na comperence de alguma revista.

Vendo-o nos papéis de Perereca, polícia do Depois eu Digo, e Xico Mangará do Vem ahi!, é que o publico pode bem aquilatar do seu valor e da incomparavel naturalidade com que encarna os personagens a seu cargo.

¹²⁷ RIBALTAS, CADIG, p. 18, not. 4. [entre 1914 - 1931], Arquivo Família Ferreira da Silva.

¹²⁸ Completando a lista encontrei, com ou sem descrição do estilo: *Depois eu Digo...* (revista em 2 actos, 4 quadros, 22 números de música); *O que será da vacca*; *Estou Arranjado* (burleta em dois actos); *Qui ...Uva!* (revista de costumes paraybanos); *Tudo no Arrastão* (Revista de costumes recifenses em 2 actos, 3 quadros e uma apoteose); *Vem ahi!*; *O 21* (revista); *Amor de Cabocla*; *Cadê Você*; *É osso* (Revista em 2 actos, 2 quadros e 1 apoteose); *Elle... Ellas..e a Outra* (Palestra humorística em versos alexandrinos); *Familia Sertaneja* (Burleta); *Havia de Ser Commigo* (revista em 2 actos e 1 apoteose); *La vae madeira* (revuette em dois actos); *Nem ahi*, *O Batoque* (revista em dois actos); *O Trouxa* (revista em dois actos e 4 quadros); *Olha o nó*; *Quem foi que disse?* (revista em dois actos).

Ferreira da Silva deve pois figurar em plano igual ao do seu apreciado colega Rosas.

As linhas que aqui deixo não se revestem de hypocrisia, mas encerram toda sinceridade de quem, mercê de Deus, não precisa por meio de agaxamentos pouco recomendáveis, captar sympathias de A. ou B." (APRECIACÕES LIGEIRAS, CADIG, p. 22, n. 5. [entre 1914 - 1931], Acervo Família Ferreira da Silva)

Assinada por *Pombo Rôxo* (com certeza, pseudônimo de algum jornalista) essa nota é uma das poucas em que há alguma referência diferenciada entre os nomes de Rosas e Ferreira da Silva. Noutras tantas, seus talentos e capacidades são equiparados pelos jornalistas e o segundo passa a ser considerado tão consagrado como o primeiro, o que, de certo modo, parece ser o que deseja *Pombo Rôxo*.

O primeiro encontro dos dois artistas deu-se em Recife, no Helvetica, na estreia da revista *Com Licencia*, numa concorrida sessão em que foi preciso haver interferência da polícia. O sucesso artístico da encenação coube, segundo relato de articulista, ao “methodo rigoroso de ensaios do perfeito mestre de scenas o esplendido actor Collares”. A atuação dos *compadres* ou *compères*¹²⁹ fora responsável por resolver faltas de números musicais retirados, tendo conseguido “através de pilherias” manter a plateia “em franca ilaridade” (sic). O sucesso teatral deveu-se em grande parte, portanto, à *comperage*, “muito embora o sr. Ferreira da Silva trabalhasse ao lado do impagável Rosas pela primeira vez”¹³⁰.

A afinidade entre os dois atores ultrapassaria os palcos, uma vez que, segundo relato dos filhos de Celina, Alexandrino Rosas e a atriz Merícia de Carvalho foram escolhidos para serem os padrinhos de Renildo Ferreira da Silva. Sobre seus padrinhos Renildo informa que o casal soubera administrar os bens conseguidos com o sucesso no teatro: “Ele tinha justamente recurso, ele, não sei, foi mais inteligente que os outros, ou teve mais sorte, eu sei que ele saiu do teatro teve um pé de meia, porque ele tinha a fazenda dele”¹³¹. Conta ainda que esta fazenda era de cacau e localizava-se em Canavieiras e que Alexandrino Rosas se hospedava na ladeira de São Bento quando vinha a Salvador. Mesmo após a morte de Ferreira da Silva, seu pai, Renildo ia pedir a benção ao padrinho e à madrinha.

¹²⁹ “O Compadre era uma denominação genérica dada às figuras dos apresentadores das revistas-de-ano. Oriundos do modelo francês, que influenciava a revista de ano portuguesa, os compadres (compère e comère) foram obrigatórios nas revistas brasileiras até a eclosão da I Grande Guerra (...) Mais do que uma personagem, o compère era uma convenção revisteira: era aquele que deveria fazer a ligação ‘comentada’ entre os quadros”. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006, p. 89-90)

¹³⁰ COM LICENCIA, CADIG, pg. 27, n. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹³¹ Entrevista em Família, outubro de 2012. Acervo Pessoal.

De fato a *Companhia Regional* possuía prestígio e parecia ser mesmo muito bem sucedida do ponto de vista do afluxo de público, segundo pude notar nas notas do acervo. O nome de Alexandrino Rosas, mesmo quando não ligado à Companhia, era mencionado com muita deferência.

Em algumas das fontes consultadas (que não o acervo) encontrei algumas possíveis menções à *Companhia Regional*. Possíveis porque a denominação “Regional” pode ser identificada em diversos grupos artísticos. Ricardo Guilherme, em entrevista, quando citei a Companhia Regional, contextualizou:

Companhia Regional... porque esse nome Regional é recorrente em outras companhias, como uma marca para o público de que aquela companhia não é do eixo Rio-São Paulo. Aí vamos falar francamente, que nem eixo Rio-São Paulo, porque a hegemonia nesse tempo é do Rio mesmo. (Entrevista com Ricardo Guilherme. Fortaleza, 18 de maio de 2011. Acervo pessoal)

Também na obra de Mário Nunes (1959), há o registro da passagem da *Regional Brasileira* no Rio de Janeiro em 1931: “Conjuncto de cantores e artistas típicos fazem nova tentativa – outra fora feita no República – em tórno de coisas nossas”¹³². Encontrei no elenco um Ferreira da Silva, que acredito ser um homônimo de Ferreirinha, porque nenhum dos outros nomes corresponde aos atores da Companhia Regional encontrada no acervo da família - o que deixa em dúvida se o ator esteve mesmo nesta turnê e, mais ainda, se há alguma ligação entre as duas companhias.

Além disso, segundo depoimento de seu filho, Ferreirinha recebeu convites para viajar ao Sul, mas rejeitava-os por temer o frio que muito lhe abalava. Portanto, não é possível afirmar se o ator esteve noutras praças além das nordestinas.

Troupe Ferreira da Silva

Dentre os recortes com data em que aparece o nome de Celina, o mais antigo diz respeito à temporada da *Troupe Ferreira da Silva* no Cine Central em Ilhéus, interior da Bahia. Publicada no *Correio de Ilhéus* no dia 17 de julho de 1924, a nota anuncia o espetáculo

¹³² NUNES, 1959, p.110.

que virá (*Os Três da Corriola*) e fala do que fora exibido (*Os Primos*), em que Ferreira da Silva fez o papel do *creado modelo*, Carvalho o do *galã* e “Celina também esteve bôa”¹³³.

No dia seguinte, portanto em 18 de julho de 1924, o jornal *Commercio* divulga mais uma vez a *troupe Ferreira da Silva*, comentando *Os Três da Curriola* – uma comedia -, “sendo de justiça salientar-se o casal Ferreira da Silva: elle no papel de ‘Coronel da Roça’; ella na ‘esposa modelo’, trazendo em constante hilaridade a plateia”. O “pequeno elenco de artistas” que encenaria, naquele dia, a comédia *O Infanticida* já era conhecido pela peça “Quem Paga o Pato?”¹³⁴.

Quem Paga o Pato? é citada noutra nota como a estreia, juntamente com *números de variedades*, da *Troupe Ferreira da Silva*, na qual encontramos os três atores (Ferreira da Silva, Carvalho e Celina), no mesmo Central¹³⁵. Sobre as atuações:

(...) que o Ferreira, logo ao entrar em scena dominou o publico, com a sua verve esfusante, sendo considerado, com justiça a alma da troupe de que é diretor.

O Carvalho também se houve com successo na encarnação do turco da *bresdaçon*, assediando o pobre *tabareu*. **A Celina, outrotanto no seu papel não se foi má.** (grifos do autor em itálico, grifos meus em negrito). (CENTRAL. CADIG, p. 12, n. 4. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

Ainda no Cinema Central encontramos noutro recorte¹³⁶ a *Troupe Ferreira da Silva* elogiada porque seus “espetáculos são familiares, cheios de verve, sem pornographia”. O espetáculo citado é *Zé do Leite*¹³⁷. *Quem Paga o Pato*, *Os três da curriola* e *Zé do Leite*, - essa última uma revista -, surgem noutro recorte em que afirma-se que a *Troupe Ferreira da Silva* fará no Central mais um espetáculo, este dedicado “*as senhoras e senhorinhas de Ilheos*”¹³⁸.

Ferreira da Silva e Celina Silva “*sahiram-se magnificamente*” nas três peças: *Quem Paga o Pato*, *Primos*, *Os Três da Curriola*, em cartaz no Central, segundo noticiado na coluna

¹³³ Correio de Ilhéus. 17 de julho de 1924. CADIG. p. 11a, n. 2. Acervo Família Ferreira da Silva

¹³⁴ Diversões. *Commercio*. 18 de julho de 1924. CADIG, p. 18, n. 5 Acervo Família Ferreira da Silva.

¹³⁵ *Quem Paga o Pato?* é também a peça de estreia - “no dia 25 do mez p. findo”, no *Ideal Cinema* -, da *Troupe Ferreira da Silva*, grupo que “carece de melhores elementos”, a despeito da performance do “comico consciencioso” que é o artista que lhe empresta o nome” Palcos e Telas. CADIG, p. 22, n. 6. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹³⁶ Este, sem data, que presumo ser também do jornal *Commercio*, uma vez que está na mesma coluna *Diversões* da notícia de 18 de julho.

¹³⁷ Cinema Central. CADIG. p. 13, n. 6. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹³⁸ Cine Central. CADIG, p. 24, n. 4. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

Cousas da Santa Terra. No elenco está também *Carlos* (seria Carlos Carvalho?) “que também faz parte da troupe, parece que tem gosto pela cousa e dahi pode ser muito bem que de futuro seja um bom elemento para Ferreirinha”¹³⁹.



Figura 4– Ferreirinha e Celina Ferreira em Ilhéus, com os filhos Renée e Renildo, s/d. Fonte: Acervo Pessoal

Já no Cinema Lyceu, cujo anúncio divulga toda a sua programação, lê-se que a *Troupe Ferreira da Silva*, “da qual faz parte Regina Braga”, estreará a burleta *O Fazendeiro*, com um ato e três números de música¹⁴⁰. Essa apresentação ocorrera provavelmente no ano de 1925¹⁴¹.

Em minúscula nota, quase uma citação dentro de anúncios de filmes, encontramos a *Trupe Ferreira da Silva* e a artista Lia Vandí numa revista em dois atos. O jornal é “A Tarde” (de Salvador) o cinema, o *Olympia*¹⁴².

Em resumo, sabemos que a *Troupe Ferreira da Silva*, é um pequeno grupo de artistas e que atuou presumivelmente entre os anos de 1924 e 1927. O repertório também era pequeno se comparado aos das outras companhias. São, de acordo com as notícias encontradas, cinco espetáculos: *Quem Paga o Pato*, *Primos*, a burleta *O Fazendeiro*, *Zé do Leite* (uma revista), as comédias *Os Três da Curriola* e *O Infanticida*. Esteve em Ilhéus e Salvador. E possuía caráter familiar. Quem sabe possamos inferir que, com o nascimento dos filhos, Celina tivesse diminuído sua atuação nos palcos junto ao marido?

¹³⁹ *Cousas da Santa Terra*. CADIG, p. 28a, n. 2. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹⁴⁰ Cinema Lyceu. CADIG, p 36, n. 5. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁴¹ Entre os filmes anunciados temos *O Coração Não Envelhece*, “grandioso drama, em 7 actos arrebatadores” a ser apresentado num domingo, como mais uma vitória da “Fox-film”. *O Coração Não Envelhece* foi lançado em 1925 (ver <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=10268>. Acesso em 07 de setembro de 2012) , o que me permitiu concluir que é neste ano que a companhia de Ferreirinha apresenta “O Fazendeiro”, no Lyceu.

¹⁴² A Tarde. Olympia. CADIG, p. 35b, n. 6. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

Perguntada sobre se estavam trabalhando juntos em alguma companhia no período em que, ainda crianças, acompanhavam os pais, Renée Ferreira da Silva nos informa: “Tavam, mas assim, muitas vezes, não eram companhias grandes. Era até um grupo, com ele e mais alguns amigos e mamãe. Talvez que nesta época, ela não trabalhava. Se trabalhou, foi coisa assim, leve.”¹⁴³.

Troupe Conceição Ferreira

Na sequência de notas que tratam da temporada da *Troupe Conceição Ferreira* em Aracaju, foi possível identificar a presença de Celina Ferreira no terceiro espetáculo da Companhia. Na estreia, no sábado foi à cena a revista *É Canja!*, com os atores: Conceição Ferreira, Ferreira da Silva e o casal Ranis; e no domingo houve a apresentação de *La Vae Madeira*¹⁴⁴.

Em determinada notícia que diz ser a *troupe Conceição Ferreira* formada por “conjuncto... de quatro”, quais sejam: Conceição Ferreira, Ferreira da Silva, Mme. Ranis e Luis Ranis (os dois últimos identificados como espanhóis), o nome de Celina, entretanto, aparece no anúncio da terceira peça: “Para hoje está marcada a ultra-hilariante revista *A Procura de Creados*, original de Belmiro Braga e haverá estréia da festejada artista Celina Silva”¹⁴⁵.

Noutra nota, a encontramos em *Estou Cavando* onde ela fez “algumas pontas” e o destaque de atuação foi dado ao sr. Ranis. A nota foi publicada no Correio de Aracaju, no dia 3 de fevereiro de 1927¹⁴⁶.

Celina está também no elenco de *Que será*¹⁴⁷, conforme informado pelo Correio de Campina, na temporada do *Cine Theatro Appolo*¹⁴⁸, o “único theatro da cidade”, o “veterano casino da Praça Epitácio Pessoa¹⁴⁹”:

¹⁴³ Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal

¹⁴⁴ PELOS THEATROS. Correio de Aracaju. CADIG, p. 33b, n. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁴⁵ TROUPE CONCEIÇÃO FERREIRA. CADIG, p. 41, not. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁴⁶ O nº da edição, 367, está impresso no alto da página, à direita. THEATROS E CINEMAS. Correio de Aracaju. 03 de fevereiro de 1927. Nº. 367. CADIG, p. 33a, n. 2, Acervo Família Ferreira da Silva

¹⁴⁷ *Que Será* esteve também em Aracaju, no Rio Branco, em Sergipe. Anunciada como revista em dois atos *O que será*, foi o “espetáculo final da Troupe Conceição Ferreira em benefício desta aplaudida atriz” (THEATROS E CINEMAS. CADIG, p. 33b, n. 3. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Chegados ante-hontem a esta cidade, estrearam hontem na ribalta do nosso único Theatro-Cine-Apollo – Ferreirinha e Conceição, **Celina Silva**, Luiz e Josephina Ranis, que constituem o afinadíssimo conjunto artístico da TROUPE DE VARIEDADES CONCEIÇÃO FERREIRA. (grifos meus) (CORREIO DE CAMPINA. CADIG, p. 33a, n. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

A atuação de Celina é elogiada, com ressalvas:

Foi muito feliz nos seus números a **Sra. Celina Silva**. Pena é que tenha o hábito de rir no palco, até mesmo nos papéis que exigem circunspeção (...) (grifos meus)¹⁵⁰

Esta nota, além da preciosa citação de Celina que em 1927 a despeito do riso considerado como deslize pelo autor da nota, era “feliz nos seus números”, traz importantes pistas sobre as características do repertório desta companhia, havendo uma descrição da atuação dos artistas que vale a pena reproduzir. O casal Ranis é elogiado por suas performances vocais: ela “é um contralto acima do comum”, ele possui “uma intensa voz de barítono”. Os números musicais citados foram o prólogo *Cello Colombina* e o *Brindis* de *Casta Suzana*.

A nacionalidade estrangeira dos artistas cantores, era comum já no século XIX. Neste período, no Rio de Janeiro,

Os empresários criaram suas companhias com uma mão de obra internacional que se deslocava e com e com artistas locais que faziam uso do teatro como forma de sobrevivência e profissionalização. As companhias tinham na dupla de opositos formada pelos cômicos de expressão mais popular e pelas cantoras de operetas estrangeiras suas principais atrações (MENCARELLI, 2012, p. 258)

¹⁴⁸ Segundo Romualdo Palhano (c.a.2010, p. 166) o Cine-Theatro Apollo localizava-se em Campina Grande, na Paraíba.

¹⁴⁹ A Praça Epitácio Pessoa, hoje não mais existe, graças a uma reforma urbanística ocorrida nos anos 30 e 40 do século XX, conforme pode ser lido no artigo: **Campina Grande: cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945)** de Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de Sousa, publicado na Revista Brasileira de História. Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000200004&script=sci_arttext. Acesso em 05 de setembro de 2012.

¹⁵⁰ Id. Ibid.

Segundo Antonio Mencarelli (2003) “os cômicos disputavam o lugar central na companhia com as primeiras atrizes-cantoras”. O Brasil ressentia-se, a época, de uma tradição, de uma escola, que formasse artistas no canto lírico. Canto este que “estava em geral associado aos intérpretes estrangeiros (...) Atores e atrizes cantores eram em geral buscados além mar” (p. 188).

Os espanhóis Ranis, da Trupe Conceição Ferreira que estava circulando pelo Nordeste no século XX, - apesar do destaque dado nas notas aqui referidas -, não pareciam disputar com o cômico Ferreira da Silva nem mesmo com atriz que dava nome à companhia, que foram também muitíssimo elogiados. Ela é possuidora de uma:

(...) vizinha que tem um sabor adstringente de romã rachada e (d)aquella plástica admirável do seu todo que parece ter sido contornada a mágicos formões, impôs a nossa platéia o seu brilhante talento artistico, entrando para um vasto circulo de sympathias. No papel da espivitada Zizinha e nos volteios serpentinos daquelle lindo fox-trot, ella teve contrações de lábios muito attrahentes... Em summa, toda ella é de atração, de encanto. CORREIO DE CAMPINA. CADIG, p. 33a, n. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

Ferreirinha, além de diretor,

[...] é um comico seguro e imperturbavel nos seus papeis. Fez um 'Fulô de Catimbó' á altura da fama que desfruta. Agora, mais do que nunca, elle mostra claramente a sua triumphante evolução daquelle grotesco Innocencio, moleque pernóstico, ou do Hermaphrodita Lourival, para o compére cheio de responsabilidades das peças menos confusas. Na comperagem Ferrerinha esteve impecável¹⁵¹.

Sobre as canções e sua reverberação entre o povo da cidade, há também pistas valiosas. *Zizinha*, a canção, é um “conhecido rag-time que a cidade toda canta pela bocca escancarada do vulgo”, mas que a burguesia da cidade, presente na plateia, resiste em cantar. E assim o numero perde em brilho, que seria obtido

si a platéia, mettendo, por um instante, o pudorsinho burguez no bolso, tivesse cantado com Conceição Ferreira aquelle encantador estribilho:

O' vem
Commigo vem
Minha Santinha

¹⁵¹ Id Ibid.

Que eu quero tirar
Uma casquinha...¹⁵²

O povo repetia nas ruas a canção dos palcos, tal como ocorria com o teatro de revista no Rio de Janeiro. Mencarelli (2003) afirma que dois anos após a estreia da revista *A Princesa do Cajueiro* a canção *Amor tem Fogo* “as crianças, os adultos anônimos da rua, Machado de Assis, sineiros e padres podiam reconhecer e reproduzir o tanguinho de Sá Noronha e os versos de Arthur Azevedo” (p. 244)

No caso da nota do acervo que estamos analisando, entretanto, sabemos que embora as canções fossem repetidas, sem pudor, pela *boca escancarada do vulgo*, dentro da sala havia, - ao menos naquela sessão noticiada -, presença maciça de uma elite de burgueses que, envergonhada, não cantava a maliciosa canção. É de se destacar o desejo do articulista em ouvir a sala cantando junto com a atriz, dando mais brilho a música, o que me leva a concluir que fosse mesmo essa a prática corrente nas salas dos espetáculos daquelas companhias em que encontramos Ferreirinha circulando por várias cidades. Com base na popularidade da canção, relatada nesse recorte, pergunto: seria possível arriscar a afirmação de que as visitas dos artistas não eram únicas, ou seja, a mesma companhia apresentava o mesmo repertório na mesma cidade, em tempos e temporadas diferentes para um público que já reconhecia números e artistas? Lembremo-nos que estamos falando de cidades ainda não servidas de rádio. Também é fato que a divulgação das letras das canções em jornais não poderia ser responsável pela disseminação das melodias. Não é possível, considerando o material consultado neste trabalho, responder a essa questão de modo definitivo. Cabe, entretanto, considerar que a música fosse fator de importante conexão entre os artistas visitantes e a população da cidade que os acolhia.

Havia ainda, nesta mesma nota, a menção à orquestra, que havia sido aumentada e era conduzida pelo maestro Adaucto Bello, sendo digna de elogios “a despeito da mingua de tempo para ensaios”. Os breves ensaios da orquestra provavelmente dizem respeito ao fato de que a cada cidade ensaiava-se a base instrumental das canções, com os músicos locais. Segundo depoimento do ator Ricardo Guilherme:

Em cada lugar, tem o apoio dos músicos locais... viajavam com partitura e as partituras (eram compartilhadas com os músicos locais) e os músicos que sabem partitura conseguem compreender, conseguem ler, enfim se

¹⁵² Id Ibid.

comunicar. E você tem, assim o apoio dos comerciantes locais, pra essas gráficas. (Entrevista com Ricardo Guilherme. Fortaleza, 18 de maio de 2011. Acervo pessoal)

No caso da *Troupe Conceição Ferreira*, por exemplo, pude encontrar três nomes diferentes para artistas responsáveis pela música, e a distinção corresponde a cidades também diversas. Assim, temos para a revista *Que Será*, representada em Campina Grande, na Paraíba, conforme a nota acima analisada, o maestro Aducto Bello. Em Natal, em maio de 1927, a revista *Foi Você* tem música do capitão Camillo Ribeiro¹⁵³. E em Maceió, Alagoas, o espetáculo *Tá Certo* conta com a música do capitão Machado¹⁵⁴.

A contratação de músicos locais está em consonância com a ideia de um grupo tão enxuto quanto possível, em um formato artístico que deveria adaptar-se às circunstâncias de viagens certamente custosas para grandes elencos. Poderíamos inferir ainda que houvesse o interesse claro numa divisão dos proventos maior para todos, o que ocorreria naturalmente com cortes das despesas de traslado, acomodações e alimentação para os músicos.

Em Alagoas, Maceió, no Theatro Deodoro, a *Troupe Conceição Ferreira* apresenta a *revistinha* em dois atos *Se a Bomba Arrebentá*. No elenco: Ferreira da Silva, casal Ranis, Conceição Ferreira e Celecina Silva (sic). A mesma nota anuncia a revista *Tá Certo*, e intima: “ninguém tem direito de ficar em casa quando a troupe Conceição Ferreira dá espetáculo”. Os preços dos ingressos também são divulgados: 10\$000 camarote, 8\$000 frisas, 2\$000 cadeiras, 1\$000 geraes¹⁵⁵.

Em nota onde faz-se severa crítica ao “habito do povo”, àqueles que apontam as “pequenas falhas” como “grandes defeitos”, aos “que não entendem daquillo, aos criticos de tamanco e mangas de camisa”, diz-se que “Ferreira da Silva viveu o papel de Coronel Felipe Caipira, com a sua naturalidade, o seu geito de arte, a sua ironia grotesca. Luiz e Josephina Ranis, Conceição Ferreira e Celina Silva estiveram dignas de applausos”. Os números musicais destacados foram: *Religio Official*, - um fox-trot -, terceto dos *Cafés Itatyaia*,

¹⁵³ THEATRO CARLOS GOMES. 20 de maio de 1927. CADIG, p. 41 (b), not. 1. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁵⁴ TROUPE CONCEIÇÃO FERREIRA. Gazeta de Notícias. CADIG, p. 34b, not 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁵⁵ TROUPE CONCEIÇÃO FERREIRA. Gazeta de Notícias. CADIG, p. 34b, n.1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

Guarany e Ruy, A Geladeira e o Fogo, este último tido com um dos melhores momentos do espetáculo protagonizado por Conceição Ferreira e Luiz Ranis¹⁵⁶.

Embora não seja possível identificar a que temporada a próxima nota se refere, sabemos que “continua o sucesso da troupe Conceição Ferreira”. Mais uma vez destaca-se Ferreira da Silva, possuidor de “inexcedível geito comico que o distingue como um dos melhores no genero”. Sobre Celina: “Celecina (sic) Silva merece registro como esforçada artista¹⁵⁷”.

Dois recortes que anunciam as revistas *O Que Será*¹⁵⁸ e *La Vai Madeira*¹⁵⁹, respectivamente no *Floriano* e no *Theatro Santa Rosa*, este na Paraíba, não mencionam o nome de Celina. Mas em duas notas, ambas publicadas no *Jornal Alagoas*¹⁶⁰, vemos seu nome ao lado de Conceição Ferreira, Casal Ranis e Ferreira da Silva - que numa delas é apontado como a “alma da companhia” - , em cartaz no *Cine teatro Floriano*. Os espetáculos citados são *Vamos Parar com Este Namoro*, *Um grandioso Acto de Cabaret* e *Madame o Caso é Sério*.

No Floriano são apresentadas ainda as revistas *Assim Não Entra* e *Me Deixa Tartaruga*. Sobre a atuação de Ferreira da Silva na primeira, lê-se que ele é cômico “dos mais conscienciosos que temos visto no palco. Não tem exageros, não descamba para o dito grosseiro, não tem disfructes de caretas e de tregeitos. Faz tudo com naturalidade, com espirito, com graça (...)”¹⁶¹.

Já em Natal, a *Troupe Conceição Ferreira* apresenta, no Theatro Carlos Gomes, a revista *Foi Você*, patrocinada pela “classe numerosa dos operários de Natal”¹⁶². Esta temporada é registrada de modo sucinto por Meira Pires, quando registra as atrações do ano de 1927 do Theatro Carlos Gomes. Assim, em maio, “A ‘Troupe Conceição Ferreira’, estreou à noite do dia 7”¹⁶³. Unindo as duas fontes é possível deduzir que a sexta-feira dia 20, encontrada no recorte do acervo, é, portanto, dia 20 de maio de 1927. Para dirimir qualquer dúvida, segundo os registros do casal Ferreirinha e Celina: num anúncio de página inteira,

¹⁵⁶ DESPEDIDA DA TROUPE CONCEIÇÃO FERREIRA. *Gazeta de Notícias*. CADIG. p. 34a, n. 1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁵⁷ NO PALCO. *Gazeta de Notícias*. CADIG, p. 35d, n.1. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁵⁸ NO PALCO. *Gazeta de Notícias*. CADIG, p. 35d, n.3. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁵⁹ THEATROS. CADIG, p. 35d, n.4. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶⁰ TELAS E PALCOS. *Jornal Alagoas*. CADIG, p. 36, n.1. e n. 2. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶¹ NO PALCO. *Gazeta de Notícias*. CADIG. p. 35a, n. 2. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶² VIDA ARTÍSTICA. CADIG, p. 37a, n.1. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶³ PIRES, op. cit., p. 176.

datado exatamente de 20 de maio de 1927, temos no elenco, além de Conceição Ferreira, Ferreira da Silva, Celina Silva e Rosita Paiva, os atores Cynthio Celaio, Barreto Júnior e Arthur Paiva. O espetáculo *Foi Você* seria levado à cena no *Theatro Carlos Gomes*, em “homenagem ao Exmo. Snr. Dr. José Augusto, D. D. Presidente do Estado, e dedicado á laboriosa Classe Trabalhista do Rio Grande do Norte”. Os preços: Camarotes 30\$000, Frizas 20\$000, Cadeiras 5\$000, Galerias numeradas 2\$300, Geraes 1\$200. E a informação: "Incluindo o imposto de caridade". *Mater Dolorosa* é anunciada como próximo espetáculo ¹⁶⁴.

Destaco a mobilidade a *Troupe Conceição Ferreira* no ano de 1927. Em fevereiro de 1927, a Trupe Conceição Ferreira estava em Aracaju, onde encontramos o Casal Ranis. Em 24 de abril do mesmo ano está no *Theatro Santa Rosa* com a revista em dois actos *Quem Foi Que Disse?* Fala-se de um “pequeno conjunto de artistas” ¹⁶⁵. Menos de um mês depois, em 2 de maio de 1927, encontramos a trupe no *cine-theatro Independência* em Guarabira, na Paraíba, mas desta vez, sem o casal Ranis e com a atriz Rosita Paiva. Elogios são dirigidos em primeiro lugar a Conceição Ferreira e a Ferreira da Silva, citando-se, depois, as duas atrizes:

Completam o elenco artistico Rosita Paiva e **Celina Silva** que merecem tambem louvores já pela voz harmoniosa e desenvoltura na ribalta, ja pela naturalidade e graça que emprestam a seus papeis. Pena é que nosso povo não tenha sabido corresponder á expectativa da applaudida 'troupe' , sendo dest'arte, as soirées muito pouco concorridas. (...) Urge, pois, que a nossa sociedade se resolva, **para amparo dos creditos de nossa cultura e renome de Guarabira**, a mudar de opinião e ir ao Independencia (...)” (grifos meus) (O Município. CADIG, p. 33b, n. 2. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

É de se dar relevo, nesta nota, a importância dada pelo articulista à frequência aos espetáculos. Trata-se de um hábito que honra o nome da cidade, junto aos visitantes. E que é valorizado como uma necessidade cultural, uma prática essencial para a sociedade.

Em resumo, temos uma trupe que em fevereiro está em Aracaju, em abril em João Pessoa, em maio em Guarabira (Paraíba) e ainda em maio, cinco dias depois, em Natal, no Rio Grande do Norte. *Subindo* e reconfigurando-se, como tantas outras trupes decerto o faziam, também.

¹⁶⁴ THEATRO CARLOS GOMES. 20 de maio de 1927. CADIG, p. 41b. n. 1. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶⁵ O Jornal. CADIG, p. 37b, n. 1 Acervo Família Ferreira da Silva.

Companhia Otilia Amorim

Otilia Amorim é artista conhecida em obras que tratam do Teatro Brasileiro do início do século XX. Segundo Mário Nunes, no ano de 1922, a atriz está no apogeu. É nesta data que ela organiza um novo “conjunto de revistas” resultante da dissolução da Companhia Henrique Alves, tendo seu nome à frente¹⁶⁶. Mas o encontro da estrela com o casal Ferreira da Silva dá-se em 1927, numa turnê nordestina. Dentre os recortes desta temporada, destaca-se um anúncio em forma retangular, do dia 15 de setembro, tomando todo o topo da página do jornal. Os nomes em destaque na lista de atores e personagens, escritos em letras maiúsculas são o de Otilia Amorim (que dá o nome a Companhia) e Ferreira da Silva. Ela no papel de *Finoca*, ele, no de *Adão*. Celina da Silva, também está no elenco, três nomes abaixo da estrela, fazendo o papel de *Engracia*. O espetáculo *Procópio não é Homem* é anunciado como a “mais sensacional burleta levada a scena nestes últimos 5 anos”. Outras três revistas são anunciadas para os dias seguintes¹⁶⁷.

No conjunto dos recortes do acervo, a *Companhia Otilia Amorim* é a única que anuncia corpo de bailado, o que me fez deduzir ser a companhia de maior porte dentre aquelas em que Ferreirinha e sua esposa trabalharam. Em nota publicada no dia 12 de setembro, diz-se que “as ‘girls’ (estão) dominando superiormente nos primorosos bailados sob a direção de H. Delf, que é um atrahente director de bailes e poses plásticas”. Nesta mesma nota, cabe ressaltar a extensa descrição e elogios acerca dos trabalhos da atriz Rosália Pombo e de Ferreira da Silva e da breve referência (elogiosa também, é claro) à dona da Companhia¹⁶⁸.

No dia 14 de setembro, portanto dois dias depois, o articulista comentou a “revistinha” *Poeira* - estranhando o número das dançarinas: “notamos reduzido o número das ‘girls Amorim’, que ainda assim faz a atracção do conjunto” -, e anunciou-se a revista *O que é nosso*¹⁶⁹.

A variedade do repertório da Companhia Otilia Amorim e do número de quadros existentes em cada uma das revistas – média de 24 por espetáculo -, numa única temporada, é algo que chama a atenção. Em resumo, foi possível identificar os seguintes títulos: *Procópio*

¹⁶⁶ NUNES, s/d, 2 v., p. 69

¹⁶⁷ THEATRO DEODORO. Gazeta de Notícias. Maceió, quinta-feira, 15 de setembro de 1927. CADIG, p. 30, n. 1. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁶⁸ THEATRO DEODORO. Gazeta de Notícias. Maceió, 12 de setembro de 1927. CADIG, p. 31, n. 2. Acervo Família Ferreira da Silva

¹⁶⁹ THEATRO DEODORO. Gazeta de Notícias. Maceió, 14 de setembro de 1927. CADIG, p. 40b, n. 1. Acervo Família Ferreira da Silva.

não é homem (burlata), *Cala a boca Etelvina* (peça), *Foi você* (peça de costumes parahybanos). E as revistas: *Charlestonmania*, *Arco-Iris*, *Malícias*, *Nu Vestido*, *Plumas*, *Malícias*, *O que é nosso*¹⁷⁰. A impressão que a companhia deixou nesta temporada, - ao menos para o jornalista que comentou seus espetáculos na nota que descreverei a seguir -, demonstra que houve certo impacto na cidade. De todo modo, o comentário nos serve para tentar entender que tipo de estética ou, mais precisamente, que artifícios técnicos, cênicos, musicais, coreográficos, apresentavam-se naquele momento como modelo, para as plateias que repetiam-se nos teatros, satisfeita, sempre. Modelo esse que, para o articulista, obedecia a padrões *modernos*. Acredito que esse estranhamento deslumbrado tenha a ver com a velocidade na alternância dos quadros e na sua variedade mesma.

A Companhia agradou em cheio. O seu genero de representação é o genero caracteristico da epoca. O teatro hoje é instantaneo ironico e mordaz concernente com a hora que passa. No correr da cortina vem um “sketch” deslumbrante de tudo e no todo, maravilhoso de luxo, arte e beleza, ou vem um “charleston” arrepiante, um “black botton” esquisito, irresistivel ao som estridente do “jazz-band”...**O teatro moderno é isto.**

E, pois, graça a esse bom conjuncto de artistas que a sra. Otilia Amorim chefia, apreciamos no momento a farândula maravilhosa dos “sketches” e das cortinas que se erguem triunphaes para o nosso aplauso. (grifos meus) (THEATRO DEODORO. CADIG, p. 40a, n. 1. [c.a. 1927]. Acervo Família Ferreira da Silva)

Troupe Regional

Há duas notas em se divulga apresentações não da *Companhia*, mas da pequena *Troupe Regional*, na qual encontramos o nome de Celina Ferreira. Tendo a acreditar que a segunda foi uma espécie de rebento da primeira, isso considerando não exatamente um desmembramento de elenco, inclusive porque os nomes não se repetem, mas uma espécie de *aproveitamento* do prestígio de Ferreirinha, que é o único que está nos dois agrupamentos. Também há que se considerar o argumento citado anteriormente de que o uso da expressão *Regional* era comum para afirmar a origem da companhia.

¹⁷⁰ Otilia e sua Companhia apresentam-se também no Cine Rio Branco, levando à cena a revista *OH!!!...* de 2 atos e 27 (!) quadros. Também aqui as *girls* chamaram a atenção, já que “os bailados constituíram a nota do espetáculo de ontem. Delf e Girls são artistas que agradam perfeitamente no seu gênero de danças”. Os nomes destacados são os de Otilia, Ferreira e Celeste Reis (CINE RIO BRANCO. CADIG, p. 35b, n. 7. [c.a. 1927]. Acervo Família Ferreira da Silva.)

No elenco da *Troupe* que esteve na cidade de Serrinha encontramos Ferreirinha, Marta Govindeu, Celina Silva e Henrique Reis. Sobre a atuação de Celina, diz o jornal: "Celina Silva agradou perfeitamente e muito especialmente no papel de 'Louca' que o fez com bastante naturalidade"¹⁷¹. A mesma Trupe, na mesma cidade, foi noticiada noutra recorte no qual Celina não é mencionada, embora seja dito que Ferreira da Silva, "o conhecido e popular artista brasileiro" estava "trazendo uma trupe de variedades no genero revuettes e comedias, da qual fazem parte **cinco** artistas de merito, especializando Marta Govindeu e Henrique Reis"¹⁷². Suponho, com base na nota anterior, que Celina fosse um dos dois nomes não mencionados da trupe.

Companhia Alice Souza

Embora não encontremos o nome de Celina Ferreira nos recortes que tratam da Companhia Alice Souza, sua menção aqui tem a intenção de dar relevo a algumas importantes pistas concernentes à história do casal, ao percurso por determinadas cidades (incluindo possíveis datas de visita) e também à rede de artistas que os rodeavam.

Há em especial, a informação de sua passagem pela cidade de Senhor do Bonfim. Em nota sem referência, sabemos que um festival em seu benefício seria patrocinado pela "Liga desportiva de Bonfim e seus sete clubs filiados". O grupo estava se apresentando num "salão do Paço Municipal" e no "Confiança", espaços que encontramos repetidas vezes citados no *Correio do Bonfim*. Ainda segundo a nota, Alice Souza é uma "estrela fulgurante do Theatro nacional" que "numa aventureosa '**tournee**' pelo sertão da Bahia fundou a Companhia que actualmente nos visita" tida como "esplêndido conjunto artístico sob a direção de Ferreira da Silva". No repertório, encontramos: *Seu N'Acreto* (revista), *Amor de mãe* (drama), *Os Primos* (comedia), *A menina do foot-ball* (opreretta) e "esplendidos números de canto". Neste recorte os únicos nomes citados são exatamente o de Alice Souza e Ferreira da Silva¹⁷³.

Considero digno de nota o fato de que Ferreira da Silva seja o diretor de uma Companhia formada e encabeçada por artista destacada. A nota noz diz que o "conjunto de artistas" estava em turnê pelo sertão da Bahia, o que me faz acreditar, na necessária articulação com as cidades visitadas e com seus agentes, e também na existência de um

¹⁷¹ Na Ribalta. CADIG, p. 37b, n. 3. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁷² Troupe Regional. CADIG, p. 37b, n. 3. [entre 1914 - 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁷³ THEATRO. CADIG, p. 18, n. 1, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

determinado circuito ou roteiro de cidades, que era preciso conhecer, para garantir o sucesso da empreitada. Sobre esse ponto tratarei mais tarde, em capítulo específico.

Há mais notícias em que encontramos Alice Souza, embora não seja citada a Companhia que levava seu nome. Numa delas temos, além de Alice, tida como “a encantadora artistazinha, portadora de um espírito lucido e que muito tem concorrido para o sucesso extraordinário da Companhia”, os nomes dos seguintes artistas: Eduardo Nunes, Ferreira da Silva, Modesto Souza, Alda Paiva e Roberta. Esta temporada ocorre no Teatro Deodoro, portanto em Maceió, Alagoas. No repertório, as revistas: *Seu Fagundes*, *Milica na Pândega*; a opereta *As minas do foot-ball* e mais *Mi deixa Xodó* e *A volta de Benedito ao Céu*, peças sem especificação de gênero¹⁷⁴. Noutra notícia sabemos que *Mi Deixa Xodó* é também uma revista, e encontramos Alice Souza na *Companhia de Revistas e Burletas*, juntamente com Eduardo Nunes, Ferreira da Silva, Modesto de Souza, Alda Paiva, Roberta Brito, Marieta Rocha e Zolitta Vilassio¹⁷⁵. Como o elenco é o mesmo (acrescido de dois nomes) e a apresentação ocorre também no Deodoro, é possível deduzir que estamos falando da mesma temporada e da mesma Companhia.

Noutro recorte, que fala da *Companhia Nacional de Revistas Comedias e Burletas*, Ferreira da Silva e Eduardo Nunes (ator e diretor artístico) estiveram juntos também no Deodoro, mas a estrela Alice Souza não foi mencionada. Aliás, o articulista lamenta o fato de que a companhia ressentia-se de “elementos indispensáveis ao seu conjunto”, uma vez que estava desfalcada. As revistas encenadas foram: *O guarda nocturno* e *Mamãe não deixa*¹⁷⁶.

Já em Recife, temos Alice de Souza, elogiada em todos os seu números, mas comendo, sem destaque, o elenco de uma Companhia cujo nome não é citado, onde aparecem ainda Ferreira da Silva, Simões Coelho (que é responsável pela encenação), Eduardo Nunes, Alvaro Ribeiro, C. Chaves, Roberta Britto e Domingos Teixeira¹⁷⁷. A revista *O Mostrengo* anteriormente batizada de *Monstro* tratava de assunto caro à época, de modo que a peça, possuidora de “fino humorismo, apanhou, com sucesso, os últimos factos de que foi theatro a nossa capital, motivados pelo orçamento 'monstro'”¹⁷⁸.

¹⁷⁴CADIG, p. 20b, n. 1, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹⁷⁵Á LUZ DA RIBALTA. CADIG, p. 21, n. 1, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

¹⁷⁶THEATRO DEODORO. CADIG, p. 25, n. 2, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁷⁷Alice de Souza, Eduardo Nunes, Modesto de Souza, Ferreira da Silva, Paulo Castro, Roberta Brito, Olympio Santos e Simões Coelho apresentaram ainda em Recife, no mesmo *Cine Theatro Helvetica*, a burleta em dois atos *A Cochambrança*, encenação de Simões Coelho, cujo “desempenho poderia também ser melhor se a peça estivesse um pouquinho melhor ensaiada”. HELVETICA. CADIG, p. 10, n. 5, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁷⁸HELVETICA. CADIG, p. 28b, n. 1, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

A análise dessas notícias traz contribuições importantes. Há atores que apareceram juntos em Recife e também em Maceió. Outros nomes se lhes juntaram. Os nomes das Companhias, entretanto, não eram os mesmos e houve um “rodízio” na função da direção/encenação. Também variou o destaque privilegiado dado à Alice Souza que chegou a ser citada numa das notas como “a grande estrela” do grupo, que, inclusive, levava seu nome.

Repito aqui a informação de que Ferreirinha havia estado com Alice Souza em Serrinha, cidade do interior baiano no ano de 1923¹⁷⁹. É possível considerar, portanto que esta turnê, de 1923, tenha sido aquela em que a Companhia Alice Souza visitara o sertão da Bahia, conforme acima descrito. Relembro também ter sido possível que Celina tenha acompanhado seu futuro marido nesta oportunidade.

Alice Souza, aparece também, juntamente com Eduardo Nunes, na *Trupe Rosas*, do ator Alexandrino Rosas, - o mesmo da Companhia Regional -, com a qual esteve no Cine-Teatro Olympia, em Salvador, em 1922, apresentando-se em revistas. (FRANCO, 2004: 59)

Outras Companhias

Sobre as demais companhias, citadas poucas vezes, destaco aquelas que, dentro do enfoque escolhido por mim, forneceram contribuições significativas:

Apresentou-se na cidade de Viçosa no Estado de Alagoas¹⁸⁰ e contava em seu elenco com Apollonia Silva, Vergniaud, Ferreira, Lessa, Julieta, J. Vasconcellos. Apresentou no *Cinema Aliança* o drama em dois atos *Opulencia Castigada*, escrito pelo Dr. Octavio Costa (um patricio). A seguir seria apresentada a revista *Tá no Pau*, que estava ensaiando com a orquestra¹⁸¹. Ensaiando uma revista e encenado um drama, a *Companhia Apollonia Silva*, apresentava-se em Viçosa, no interior de Alagoas, que deve ser, portanto, considerada como

¹⁷⁹ Isto mencionado na nota que trata da *Troupe Regional*, quando de sua passagem pela cidade, posteriormente, noutra ocasião: TROUPE REGIONAL. CADIG, p. 37b, n. 6, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁸⁰ “**Viçosa, berço da cultura alagoana** No mundo intelectual, Viçosa foi considerada a ‘Atenas de Alagoas’ pela quantidade de professores, doutores, historiadores e poetas. Viçosa tinha um ensino significativo que embasava e contribuía para a formação de alunos. O jornalismo em Viçosa teve destaque no meio cultural de Alagoas. A edição de jornais escritos e editados aqui na terra Atenas de Alagoas contribuíram para o nosso desenvolvimento cultural. Ainda hoje vemos pessoas abnegadas fazendo jornalismo amador, escrevendo em jornais estudantis.” <http://www.vicosa.al.gov.br/turismo-1/conheca-vicosa>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

¹⁸¹ TÉLAS E RIBALTAS. CADIG, p. 13, n. 3, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

possível integrante do circuito por onde passavam as companhias itinerantes integradas por Ferreirinha e talvez outros artistas.

Em cartaz no Cinema Olympia, em Salvador, com a peça *O Domador de Feras*, a *Companhia Olympia*, composta de A. Epaminondas, Ferreira da Silva e Celina Ferreira. Esta é a única vez nas notas de jornal referentes ao período estudado neste trecho em que o nome de Celina é acompanhado do sobrenome Ferreira que seria então usado até o fim de sua carreira, e não mais Silva.

O Teatro Olympia, por onde Alice Souza houvera passado, como já visto, fez parte da história do casal, conforme entrevista em família:

NINI – Porque teve um apogeu, né? Teve um apogeu.

CELINA – E depois minha filha, foi tudo..

RENÉE - O Olímpia, mamãe? Do Olímpia em diante, essa Companhia foi pra onde?

CELINA – Se desmanchou por aqui mesmo. Cada um, cada um achava que tava ganhando pouco, queria ganhar melhor (trecho inint.). Foi pra outro lugar.

(Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal).

Mas, noutra nota que trata da *Companhia do Olympia*, os artistas citados são Vera Maggio e Ferreira da Silva. Trata-se de uma récita de Carlos Prestes, autor de *A Revolta no Sertão*, atração do cine-theatro Olympia, “popular casa de diversões da Baixa dos Sapateiros”. É uma revista que volta à cartaz, com novos números. Está envolvida no “(...) espetáculo toda a companhia do Olympia a cuja frente está o ator Ferreira da Silva”¹⁸².

Entretanto, foi também no Olympia que encontrei alguns nomes que estiveram associados ao casal nas companhias em que eles trabalharam. Assim, segundo Affonso Ruy, “(...) o Olímpia substituiu, em 1915, o Cine Íris que, naquele local, começou a funcionar em 1912, de logo iniciando o chamado gênero popular de revistas, com um modesto elenco encabeçado pelos artistas **Elsa Sorriso** e **Leoni Siqueira**”. Adiante o autor informa que atores nacionais a exemplo de Itália Fausto e irmãos Celestino por lá passaram, bem como os representantes da revista tais como **Alexandrino Rosas** e **Modesto de Souza**. (grifos meus) (1959, p. 91).

¹⁸² THEATROS E CINEMAS, Diário (?) da Bahia, CADIG, p. 35a, n. 1, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

Ainda no Cine-Teatro Olympia, esteve a *Companhia de comédias Alzira Rodrigues*, cujo destaque era Ferreira da Silva, uma vez que é sua foto que aparece na matéria com a subscrição: “Ferreira da Silva o comico da Companhia Alzira Rodrigues”¹⁸³.

No mesmo teatro, encontramos a *Companhia Antonia Denegri*, apresentando a revista *Voce Vae*. O artista destacado na minúscula nota é Ferreirinha¹⁸⁴.

Em Recife, um jornalista que assina, com o provável pseudônimo, *Renan*, fez um relato que trata das possíveis reconfigurações de duas companhias, que considero importante reproduzir:

Vamos falar das duas companhias que se exibem no “Parque” e no “Helvetica”. Ambas estão ameaçadas de perder os seus melhores elementos. A “Regional” que seguirá para a Parahyba no dia 12, perderá Ferreira da Silva. O claro (sic) vai ser sensível para um grupo ainda em formação. Da “Colyseu” sabemos que sahirão Loureiro e o “ponto” Mario. Ora, sendo Loureiro o primeiro elemento masculino da Companhia e o Mario um excelente transmissor é patente que uma crise virá com certeza. O Ferreira talvez substitua Loureiro. Isto tudo ouvimos hontem, da platea. (...) O teatro ligeiro agonisa; essa é a verdade. (“A NOITE” NOS TEATROS E CINEMAS. CADIG, p. 21, n. 3, [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva).

Noutro recorte há o desmentido, informando que Ferreira da Silva não sairia da *Regional*, e seguiria com ela para a Parahyba. Isso dito pelo empresário Alexandrino Rosas que fora à redação do jornal especialmente para esclarecer o assunto¹⁸⁵.

O que, por ora, retiro desse episódio é o fato de que, a despeito da preocupação do jornalista, havia uma comunicação entre artistas e empresários, que permitia, ou ao menos facilitava, o trânsito entre eles dentro e fora das companhias. Embora, neste caso específico, o *troca-troca* não tenha se efetivado, não parece difícil supor que as companhias e/ou os artistas que lhes compunham, - e que estavam em cartaz na mesma cidade em espaços diferentes -, dialogassem entre si e reconhecessem suas habilidades e potencialidades para então se reagruparem. Assim, ao contrário do que disse Renan, o teatro ligeiro de então não *agoniza*, mas se *reorganiza*.

¹⁸³ CINEMAS, CADIG, p. 24, n. 3, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁸⁴ OLYMPIA. CADIG, p. 40a, n. 3. [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

¹⁸⁵ COMPANHIA REGIONAL. CADIG, p. 21, n. 2, [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

Nas notas de que trato a seguir, temos referência ao casal Ferreira da Silva e Celina Silva, sem qualquer alusão ao nome de uma determinada Companhia, o que me faz crer que a família também trabalhava fazendo duetos.

A nota que transcrevo abaixo na íntegra foi publicada no jornal *O Próprio*, segundo anotação à lápis:

Disposto a fazer delicia de nossa platea, acha-se entre nós o conhecido actor comico cançonetista excelente, sr. Ferreira da Silva, que acompanhado da graciosa **cantora Celina Silva**, estréa hoje no 'Rio Branco'. Applaudido como sempre foi o sr. Ferreira nas temporadas aqui realizadas, despensa, por isso qualquer elogio, tanto mais quando tem elle já bem firmado o seu credito de grande artista no genero comico. Somos gratos á visita que nos fez, desejando-lhes agradavel permanência. (grifos meus) (FERREIRA DA SILVA. O Próprio. CADIG, p, 27, n. 3, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Desta nota, retiro a importantíssima informação de que Celina atuava e cantava também. Muito embora noutras fases de sua carreira o canto não aparecesse como elemento de sua performance, tendo a acreditar que nesta primeira fase ele se fez presente, o que não é de se estranhar tendo em vista o fato de que o repertório das companhias era, em sua grande maioria, de espetáculos musicados.

Os três próximos recortes dizem respeito provavelmente à mesma temporada, porque foram publicados pelo jornal *A Razão*, anunciando apresentações no *Cine-Teatro São João* e em duas delas cita-se apenas o casal Ferreira da Silva e Celina Silva. Numa delas identificamos a cidade e a data: Estância, em Sergipe, no dia 04 de fevereiro. Mas não há como saber de que ano se trata. Ei-la:

Estreou hontem no Cine-Teatro 'São João' com agrado geral o incomparavel actor comico Fereira da Silva. O sr. Ferreira é uma artista dos que pouco apparecem pelo interior, devido ser um actor de grande destaque - um verdadeiro cantador do sertão. Para hoje está um programa escolhido. Agradecendo-lhe a visita que nos fez, desejamos-lhe feliz estadia aqui e com especialidade bons negócios. (FERREIRA DA SILVA. A Razão. CADIG, p, 27, n. 6, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

A outra nota, minúscula, é uma espécie de roteiro com a programação do cinema São João, que diz o que passa na tela e *NO PALCO*:

5ª récita dos importantes artistas Ferreira da Silva e Celina Silva, com os seguintes números: - NERON (paródia), - (caipira) - **O VIGÁRIO** (cançoneta) - LICÇÃO CULINARIA (**Dueto comico**). (grifos meus) (CINEMA SÃO JOÃO. A Razão. CADIG, p, 27, n. 5, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Aqui há dois detalhes a observar. O primeiro deles diz respeito ao número *O Vigário*, citado pela própria Celina na entrevista em família, e, mais tarde, pelo filho Renildo que chegou a cantarolar um trecho da música, reforçando o dado de que esse era mesmo um número repetido por Ferreirinha nas cidades por onde passava.

RENILDO – “Não se avexe, rapariga, não se avexe.
Que eu vou ver se consigo seu perdão
Mas não deixe, não deixa, de vir hoje para o sermão”

A rapariga estava preocupada. E ele entrava no palco, vestido de padre. Com uma bengala, e aí ele cantava e dançava esse negócio e o pessoal caía na risada.

“Não se avexe, rapariga, não se avexe.
Que eu vou ver se consigo seu perdão
Mas não deixe, não deixa, de vir hoje para o sermão”

Que o padre queria dar uma cantada nela (risos)

RENÉE – Era uma paródia, diziam assim, era uma paródia.
(Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal).

O segundo ponto que destaco aqui é a informação de que Ferreira da Silva e Celina Silva realizavam récitas e trabalhavam sozinhos, quando possível e necessário. O dueto *Licção Culinária*, confirma a minha suspeita de que ela aprendera e praticara, principalmente com o marido, os segredos da comicidade e da musicalidade do teatro ligeiro. No terceiro recorte que acredito tratar-se da mesma estadia, a referência é explícita:

“**O DUO ‘Ferreira da Silva - Celina Silva’**. Estes artistas que se acham nesta cidade têm trabalhado no ‘Cine-Th. São João’ e deixado às pessoas que são habituadas a esta conceituada casa de diversões nocturnas, uns tantos regalos pelo brilhantismo das suas representações.
Para hoje está anunciada a hilariante comedia em um acto OS 45 CONTOS! (grifos meus) (CINEMA SÃO JOÃO. A Razão. CADIG, p, 41, n. 3, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Em nota que dá conta do “belo conjunto de Mme. Denegri e Alfredo Silva” há uma espécie de crítica que trata da qualidade artística da companhia em comparação a companhias do sul “de onde acabara de chegar”. A despeito da extensão, considero relevante transcrever a nota quase na íntegra. Os espetáculos ocorreram em Salvador, no cinema Itapagipe, onde:

“(…) há dias está trabalhando uma pequena Companhia de Revistas. Ao subir o velario, impressionou-me logo o aspecto do palco. O scenographo havia pintado um excéllente interior, em que os actores entraram a representar, dizendo bem em attitudes bem marcadas, propriedades de gestos e as mascaras movendo-se de accordo com os papeis respectivos. A “comperage” estava confiada aos srs. Alfredo Silva e Ferreira da Silva, que se conduziram como verdadeiros actores (...). Mme. Denegri revelou-se uma bella artista, enchendo os dois actos da revista com a sua mocidade radiante, a sua graça e a integração de sua individualidade nas individualidades que lhe cabia interpretar. Não escrevo uma chronica de espectáculo; por isto não pormenoriso mais; não deixando, porem, de registrar os nomes dos srs. Carlos Barbosa, **Mario Ulles**, de d. Guiomar Barbosa, interessante ingênua e do sr. Henrique Belec, dansarino de escola com os melhores applausos.

O que me sugere esses commentarios, é a injustiça que, as mais das vezes, é partilha dessa classe de peregrinos do ideal de uma arte, que, em língua portugueza é sempre madrastra.

Como explicar-se que esses actores, hábeis apaixonados pela carreira, não tenham triumphado e vivam palmilhando uma infinita rua de amarguras, em cinemas de arrabaldes, quando não há quem os exceda nas revistas cariocas, no S. José, no Phenix e no República?

De volta, há mezes do Rio, affirmo com a máxima isenção, que, fora dos scenarios maravilhosos, com efeitos fadicos de phantasia e de luz, não vi artistas maiores do que os do conjunto de Mme. Denegri.

(...)

Arthur Azevedo que tinha a paixão do theatro e a piedade de um deus por todos os artistas vencidos, todas as noites deixava os ‘restaurants’ do grande mundo e ia criar numa tasca, muito humilde, numa roda de actores pobres. Alguns deles tinham vestido purpuras de reis num throno de sarrafos, no palco, e, trocada a pompa regia pelos casacos ao fio, iam matar a fome ali, a nickeis, porque o empregario, quasi falido, não lhes pudera pagar a quinzena. E o grande theatrologo escrevera uma peça para rir, com a synthese desses episódios, “O Mambembe”, mas tão humana, tão verdadeira, que, ouvindo-a, o riso não nos afflorava à bocca, porque os olhos estavam marejados de pesar dos infortúnios surprehendidos de scena a scena.

De minha cadeira, no Cinema Itapagipe, sentindo toda a emoção da arte bem compreendida, no sr. Alfredo Silva, um creador de individualidades, accentuando-as em traços seguros, pelo poder de observações e de analyse, ouvindo e vendo Mme. Denegri e o sr. Ferreira da Silva eu pensei na possibilidade de levar o seu conjunto harmônico ao palco do Polytheama. Bastava que o illustre conhecedor de coisas do theatro, o sr. dr. Xavier da Costa e seus amigos tomassem a peito esse movimento de amparo a artistas dignos do seu apreço e da sua justiça de critico theatral.

Habituada às grandes companhias, é possível que não lhe despertasse à atenção a modesta empresa.

Pois bem, numa noite dessas, faça o sacrifício de um bonde da Península ou melhor, de um auto-omnibus, que se tollera de melhor humor, apesar dos solavancos do calçamento horrível, e vá ouvir o grupo afinado, o bello conjuncto de mme Denegri e Alfredo Silva. (grifos meus) (SETE DIAS, O Imparcial, CADIG, p. 30b, n. 1, [entre 1914 – 1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Cabe dar relevo ao fato de que o articulista incomodava-se com a presença de um elenco daquela qualidade, estando em cartaz num lugar de acesso relativamente difícil e desejava ver o grupo no Politheama, espaço possivelmente de maior prestígio, onde apresentavam-se as grandes companhias. Às modestas empresas caberia, - neste e acredito, em diversos outros casos -, espaços alternativos, de menor destaque, menor tamanho, ou mesmo aqueles que fossem possíveis.

4.3. Celina e o entorno na primeira fase de sua carreira

Retomo comentários a respeito da atuação de Celina Ferreira, aqui quase sempre mencionada como Silva, para buscar pistas sobre o seu desenvolvimento artístico na primeira fase da carreira.

Assim, temos observações que a retratam como “esforçada artista”, ou “festejada artista”. Diz-se também que ela “no seu papel não se foi má”. Ou ainda que “também esteve bôa”. Juntamente com Conceição Ferreira sabemos que “estiveram dignas de applausos”. Já com Rosita Paiva ela é merecedora de “louvores” graças a “voz harmoniosa e desenvoltura na ribalta” ou ainda “pela naturalidade e graça” dada aos papéis que interpretou. Noutro recorte, sua performance vocal é novamente mencionada. Ela é “a graciosa cantora Celina Silva”. Noutro momento ela “agradou perfeitamente” e “muito especialmente no papel de 'Louca’”, que desempenhou “com bastante naturalidade”.

Duas notas referiram-se ao casal. Numa diz-se que ambos “sahiram-se magnificamente” e outra diz ser “de justiça salientar-se o casal Ferreira da Silva: elle no

papel de ‘Coronel da Roça’; ella na ‘esposa modelo’, trazendo em constante hilaridade a plateia”.

Por último repito trecho que aponta para um deslize da atriz que embora tenha sido “muito feliz nos seus números” tem “o hábito de rir no palco, até mesmo nos papéis que exigem circunspeção”.

Entendo que as observações feitas a respeito da atriz, em geral curtas e genéricas, colocam-na no lugar de uma aprendiz. Uma observadora praticante, que ao tomar o caminho da estrada, ao casar-se com um artista popular e requisitado, segue seus passos artísticos, de tal modo que é capaz de levar a plateia “a hilaridade”, ou usar uma voz harmoniosa sendo uma “graciosa cantora”. Por duas vezes é elogiada por sua “naturalidade”.

Creio que a relação com a música, o bom uso da voz e a familiaridade com o palco são marcas que fazem de Celina uma atriz de seu tempo, que estava mergulhada num universo, não apenas teatral, mas cultural, em que o teatro musicado e o melodrama faziam parte de um cardápio familiar e bem consumido pelo público das cidades nordestinas visitadas pelo casal, como será desenvolvido adiante

Com base nos recortes aqui analisados, sejam aqueles que continham o nome de Celina, seja os que se referiam apenas a seu marido, é possível depreender que os arranjos artístico-produtivos que conformavam o período em que ela iniciou-se profissionalmente possuíam tal popularidade e inserção na sociedade nordestina das primeiras décadas do século XX, que garantiram a manutenção de temporadas diversas em espaços e cidades também diversas.

5. CELINA NO CIRCO FEKETE

5.1. Circo brasileiro – público e sobrevivência

O circo que arrebatava grandes plateias, no Brasil, tem uma história que remonta há mais de um século antes do momento em que encontramos Celina Ferreira no elenco do Circo Fekete, em Salvador¹⁸⁶. História essa cujo estudo é fundamental para compreender as raízes da cultura brasileira, especialmente no que tange à sobrevivência econômica, das artes e manifestações populares que possuíam grande apelo junto às massas, mesmo quando os veículos de grande alcance, tal como hoje os conhecemos, ainda não existiam. Segundo Ermínia Silva,

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação.

Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX. (SILVA, 2009a, p. 48)

Essa mobilização estava atrelada de maneira profunda ao modo como os circos organizavam-se internamente, o que está associado diretamente à necessidade de manutenção de seus quadros - em geral formados por famílias -, e à sua relação mercadológica com públicos e cidades visitadas. Eis que, do ponto de vista da continuidade de suas atividades e da sobrevivência mesma de sua arte, a lógica de funcionamento do circo é intrinsecamente

¹⁸⁶ “A partir do final do século XVIII e início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias europeias compostas por artistas circenses. Alguns chegaram como artistas ambulantes que se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas; outros eram contratados por empresários para se apresentarem em teatros. A abordagem de qualquer período da história do circo mostra como os circenses foram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas.” (SILVA, 2007, p. 48).

vinculada à lógica das *praças* que lhes recebem, no sentido em que (re)conhecer o público pagante e conquista-lo é uma preocupação central¹⁸⁷. Assim, a tradição circense se mantém exatamente porque se transmuta e se atualiza para atender aos desejos populares do agora. Mas isso não significa dizer que os circos estivessem voltados exclusivamente para os aspectos econômicos de sua existência. Ermínia Silva esclarece o assunto, ampliando sua análise até os dias atuais:

Não se pode analisar as relações de trabalho dentro do circo, em qualquer que seja o período estudado, como se este fosse uma fábrica ou uma indústria. Há muito mais para ver além da bilheteria. Se essa fosse a única razão para um circo existir, mesmo levando-se em conta a diminuição da quantidade de número de circos itinerantes de lona por diversas razões, e a econômica é uma delas, não haveria circos no Brasil, haja vista sua permanente situação de crise econômica. Se por um lado houve uma diminuição de circos de lona, por outro há uma significativa ampliação da presença da linguagem circense no interior das sociedades hoje, através das escolas de circo e projetos sociais que utilizam essa linguagem como ferramenta pedagógica, o que entra em contradição com uma análise apenas economicista. O circo, seja qual for a denominação que se dê – teatro ou variedades – é uma organização empresarial que tem como finalidade a apresentação de um espetáculo, seu “produto visível”, que tem ingressos vendidos na bilheteria, cuja arrecadação poderá ser revertida em salários, na manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário. Há algo no modo de construção do circense, das famílias circenses e de seu saber, na forma como se relacionam com esta arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital. (SILVA, 2009a, p. 45)

Em se tratando de uma organização historicamente estruturada com base em relações familiares, o entendimento deste funcionamento híbrido que conjuga comércio e arte de modo tão intrincado passa ainda pela elucidação de outros importantes aspectos apontados pela autora. De tal modo que “o conceito circo-família foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver”. A complexidade dada pelo conceito está numa série de aspectos cujas origens encontram-se na chegada das famílias estrangeiras no Brasil do século XIX. A integração desses agrupamentos familiares no contexto artístico circense brasileiro dava-se como “um

¹⁸⁷ A história do surgimento do circo, na Europa, revela em seu nascedouro uma relação direta com a sobrevivência de seus praticantes. Segundo Cláudio Rejane dos Anjos: “As práticas artísticas, especialmente aquelas exibidas nas feiras livres e nos palácios, estavam marcadamente relacionadas com a sobrevivência e manutenção do espetáculo por parte dos seus intérpretes. Assim, o circo moderno, a *Commedia dell’arte*, o Teatro Elisabetano e o Teatro de Corrales, por exemplo, estavam relacionados, sobretudo, às práticas de profissionalização do artista, sendo o aspecto comercial tão relevante quanto a destreza e a habilidade na prática artística. Esta característica fundante define o circo moderno da maior parte das práticas artísticas da Idade Média ou da antiguidade greco-romana” (ANJOS, 2012, p. 19)

conjunto”, em que a organização do trabalho, bem como a socialização, formação e aprendizagem dos envolvidos ocorriam de modo “dependente e articulado”. Desse modo, o circo-família deve ser entendido como “a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família” (SILVA, 2009a, p 33).

As novas configurações familiares, surgidas a partir dos casamentos entre brasileiros e estrangeiros, estavam intrinsecamente ligadas à manutenção do modelo circo-família e a transmissão coletiva de saberes. Mas o que o argumento da autora traz como contribuição fundamental para esta pesquisa está na ideia de complexidade da organização circense no período estudado, graças a seu caráter econômico-familiar-social-educacional. Todos esses fatores reunidos compunham uma rede cujo tecido era ao mesmo tempo bem costurado e pronto a assumir novos trançados. Acredito tratar-se, portanto, de uma estrutura que perpetuou-se exatamente porque possuía tal complexidade, algo que lhe atribuía estabilidade e consistência, e um conseqüente sentido de sobrevivência que impregnava seu modo de produzir e reproduzir-se.

Esta estrutura, segundo Danielle Pimenta (2009), estava intrinsecamente ligada a uma capacidade de adaptação que, a despeito das dimensões dos circos, relacionava-se diretamente com a flexibilidade que estes possuíam para adequar-se às contingências. Esta flexibilidade poderia ser encontrada tanto na estrutura artística quanto na administrativa dos empreendimentos circenses:

Assim, diferentes técnicas, formas, linguagens e gêneros são mantidos, abandonados, resgatados ou incorporados, de acordo com as circunstâncias, em cada fase da evolução do Circo, pois é da tradição circense essa **flexibilidade artística aliada à flexibilidade administrativa**.

O Circo foi uma das atividades de maior penetração junto à população brasileira ao longo de grande parte dos séculos XIX e XX. E essa potência de comunicação deveu-se à tradicional disponibilidade do circense para adaptar-se aos meios pelos quais circula e ao **arrojo de empreendedores** que se arriscaram Brasil adentro, **buscando mercados** sem acesso à diversão. (grifos meus) (PIMENTA, 2009, p. 20)

Vejo que as noções de *arrojo*, de perfil *empreendedor*, da organização que *busca mercados* marcam o universo circense, como um lugar em que manifestações artísticas e

estratégias empresariais fazem parte de um pensamento único. Não parece haver conflitos entre uma coisa e outra, porque é da natureza da atividade realizar este encontro.

E, se estamos falando de empreendedorismo, mesmo num tempo em que esta expressão não era utilizada, cabe dar relevo ao fato de que os circos e seus empresários lançavam mão de diversas estratégias que estivessem a seu alcance para conquistar não só antigas plateias como novas também.

Dentre essas estratégias há que se reconhecer, por exemplo, a escolha do itinerário a ser percorrido pelos circos, não como uma ação aleatória de grupos de artistas mambembes, errantes por natureza, mas como uma ação cujo intuito era obter boa renda nos destinos selecionados. Em resenha feita sobre a obra de Regina Horta Duarte que aborda o circo e o teatro no Estado de Minas Gerais no século XIX, Erminia Silva (1996) resume:

As particularidades do nomadismo circense são muitas e referem-se às diversas necessidades e singularidades de sua vida. Os trajetos percorridos por um circo inseriam-se em um plano e em um conjunto de estratégias definidores de um roteiro de viagens. Esses planos continham roteiros diferentes para cada região do país, de acordo com a estação do ano. Aproveitavam, também, a ocorrência de festas populares, procurando estabelecer um roteiro que coincidissem com essas festas. Além disso, definir o roteiro de viagem implicava “preparar” as cidades de destino: fazer a propaganda, escolher o terreno, reservar as acomodações necessárias, entrar em contato com as autoridades locais. Assim, para o circense, o ponto de referência é o destino do trajeto e não o simples percurso ou trajeto. (SILVA, 1996, p.209-210)

Uma vez escolhido o destino, era preciso lançar mão das ações direcionadas ao público propriamente dito. A própria chegada do circo nas localidades escolhidas, sua primeira aparição para os habitantes, era uma ação de impacto. Tratava-se afinal, de uma novidade extemporânea em cidades com raríssimas opções de entretenimento, trazendo artistas que inspiravam ao mesmo tempo desconfiança, - dado que eram uma espécie de *forasteiros nômades* -, e fascínio, graças aos elementos que traziam, já ao entrar na cidade e iniciar a montagem de suas estruturas. Na obra de Regina Horta Duarte¹⁸⁸, encontramos a relação entre esta presença vigorosa, desejada e temida dos mambembes circenses e teatrais que passavam por Minas Gerais no século XIX e o universo mítico de Dionísio, divindade da Grécia Antiga. De tal modo que

¹⁸⁸ DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses - espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, de Regina Horta Duarte. Campinas, Editora da Unicamp, 1995. Tese de Doutorado, disponível em: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/download/94/89. Acesso em 02 de fevereiro de 2013

[...] acompanhou-nos a idéia da vinda desses artistas mambembes como uma invasão dionisíaca. Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, detonando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas. (DUARTE, 1995, p. 4)

Os artistas ou seus empresários e/ou secretários - que, muitas vezes, eram a mesma pessoa - buscavam garantir o sucesso da empreitada visitando as cidades, ou praças, antes da chegada dos demais, tal como as companhias de teatro de revista itinerantes já analisadas. O secretário antecipava as providências que viabilizariam as temporadas em cada local, sendo sua função a de:

(...) a partir de um mapa de viagem, dirigir-se aos locais traçados com duas ou três semanas de antecedência, definindo o lugar em que o circo poderia ser armado e em que data; conhecer antecipadamente as condições das estradas que deveriam ser percorridas, informando que tipo de terreno encontraria em cada local de armação; saber o dia do pagamento dos operários nas cidades industriais; nas zonas agrícolas, saber quando os agricultores estariam arando, plantando ou comercializando; informar os lugares assolados por inundações ou secas para que o circo pudesse passar ao largo; além de realizar o que se denomina hoje de um trabalho de relações públicas. (...). A característica mais importante da pessoa que exercia essa função de “preparar a praça” era ser alfabetizada. Precisava conhecer a língua portuguesa e a matemática, pois já pagavam taxas e impostos para as prefeituras locais. (SILVA 2009a, p. 134)

O que me parece importante destacar é que essa visita prévia tinha - além dos objetivos estruturais de viabilizar a montagem dos circos, tal como descrito acima -, a intenção de, ao mesmo tempo, tranquilizar o público e instiga-lo. Pretendia conquistar sua confiança e promover uma aproximação que antecipasse seu desejo de estar na plateia:

As notícias sobre a proximidade da chegada de circos de cavalinhos ou de grupos de teatro ambulante enchiam as páginas dos jornais, publicados nas várias cidades, dias, ou até mesmo semanas antes do acontecimento. Esses primeiros contatos visavam afastar a desconfiança com que os aguardavam e evitar possíveis conflitos com as autoridades locais e com a população. (DUARTE, 1993, p. 8)

Regina Horta Duarte revela que, em muitas localidades mineiras, foram criadas no período leis específicas que regulavam as estadias, estabeleciam taxas e determinavam as

relações dos circos e suas apresentações com as cidades. Se as leis nasceram para *regular* essas temporadas, isso significa que a presença dos mambembes de certo modo impunha-se e tornava-se oficial. Apesar do fato de que a regularização configura-se como uma espécie de controle, ela também denota uma negociação, um entendimento mútuo dos limites e potencialidades de duas realidades distintas, e por vezes antagônicas, especialmente no plano simbólico: o sedentarismo e o nomadismo¹⁸⁹.

Neste sentido, as temporadas dos circos podem ser entendidas como uma consequência da ação deliberada e planejada dos artistas em busca de sua sobrevivência, mas, numa via de mão dupla, como uma espécie de articulação social, onde na outra ponta encontramos uma sociedade que através de elementos objetivos, políticos, econômicos e também simbólicos estabelecem seus limites, suas expectativas e seus desejos.

Cientes da necessidade de estabelecer tais diálogos e manter relações amistosas com as comunidades locais, os circenses comportavam-se de maneira a não se indispor¹⁹⁰:

Nunca tomavam explicitamente partido em relação a algum agrupamento político ideológico da região; os camarotes eram destinados às autoridades “tradicionais” locais; bem como destinavam uma porcentagem da renda para a igreja local, instituições beneficentes, entre outros. (SILVA, 2009, 167)

No Rio de Janeiro da virada do século, os circenses defenderam-se pouco ou quase nada, publicamente, das afirmações dos literatos que os acusavam de realizar uma arte *repugnante*. Isso porque era de seu deliberado interesse fugir dos conflitos evitando “comportamentos que dificultassem a sua recepção ou permanência em qualquer cidade”. Eles desenvolviam “a arte de agradar como estratégia”, sendo esse um dos possíveis motivos do não enfrentamento direto dos circenses com aqueles “tensos debates”. (SILVA, 2009, p. 179)

Essas noções e práticas de diálogo, articulação, planejamento, empreendedorismo, flexibilidade, adaptação, etc., mencionadas até o presente momento, tratando dos séculos XIX e XX no Brasil, não foram exclusividades deste país. Estão na gênese da formação do circo moderno. Mas, para o que cabe discutir neste trabalho, destacarei aquilo que me parece crucial no cruzamento entre as artes circenses e expressões teatrais e o desenvolvimento de

¹⁸⁹ Esta relação é muito bem desenvolvida por Regina Horta Duarte (1993), na seção *Nômadês*, p. 14.

¹⁹⁰ Como estratégia de inserção social, alguns homens circenses chegaram a tornar-se maçons, uma vez que na maçonaria estavam algumas importantes figuras das cidades visitadas.

estratégias de ambas no sentido da manutenção de suas atrações, artistas e empresas, dentro do universo das artes cênicas e do entretenimento.

5.2. Considerações sobre o circo-teatro

Na origem mesma da história circense¹⁹¹, artistas de rua dentre os mais variados tipos, que na Europa dos séculos XVI e XVII apresentavam-se e circulavam por praças e feiras, conviveram e estabeleceram parcerias com os aqueles que exibiam-se em espaços fechados cobrando ingressos. Estes últimos eram herdeiros do trabalho que o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, tido como precursor do circo tal como o conhecemos, havia criado no século XVIII, a partir de acrobacias realizadas no dorso de cavalos. A união daqueles saltimbancos, possuidores de grande penetração popular, com as atrações dos cavalos em área restrita aos pagantes, foi então responsável pela origem do circo moderno. (ANJOS, 2012).

Eis que estamos falando de uma espécie de *afinidade* artística que está na origem mesma da formação do circo, de tal modo que:

O intercâmbio entre os artistas de circo e do teatro, naquele período¹⁹², era muito frequente; não tardou para que o circo logo incorporasse algumas inovações em seus espetáculos. Para Bolognesi¹⁹³, quando Astley, em 1779, construiu uma cobertura sobre o seu anfiteatro, contribuindo para a melhoria da acústica e conforto do público, as apresentações dos saltimbancos aproximaram-se das apresentações dos teatros e dos espetáculos de variedades. (ANJOS 2012, p. 79)

Erminia Silva (2007) considera, a respeito desta aliança entre as “apresentações equestres” e os “artistas ambulantes”, que “Astley não produziu apenas demonstrações de habilidades físicas e da capacidade de adestrar o animal”. Segundo a autora “**o modo de**

¹⁹¹ Sobre a história do circo e da sua inserção na cultura brasileira, ver referências bibliográficas ao final deste trabalho, organizadas por tema.

¹⁹² Século XVIII

¹⁹³ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram chamadas de pantomimas de grande espetáculo.” (grifos meus) (p. 37).

Esse passado de articulação e convivência entre atrações circenses e teatrais permite-nos enxergar um movimento de trocas, num campo de relações intrinsecamente familiares entre as duas artes.

Não nos esqueçamos, porém, de que o período do qual estamos tratando aqui era de uma efervescência cultural, caracterizada por intensa troca de experiências entre gêneros populares que alcançavam grandes dimensões territoriais. Como visto na análise sobre o gênero leveiro, o trânsito entre artistas de várias companhias teatrais - bem como daqueles que possuíam experiências líricas ou eram habilidosos em acrobacias e mágicas - era comum. Os programas apresentados em teatros fechados continham por vezes uma junção de números e atrações que objetivavam explicitamente o entretenimento do público e a garantia da continuidade dos trabalhos dos artistas:

As misturas e influências mútuas entre os vários gêneros, espaços e agentes culturais acabavam por gerar, no teatro, segundo o ponto de vista dos analistas, uma “produção espetaculosa”, com a finalidade, apenas, de diversão e entretenimento. No caso específico da identificação circense, na constituição daqueles gêneros, como era tendenciosamente visto como um espetáculo que não se pretendia educador, não assumia nenhuma função social ou missão civilizadora e não exigia de sua plateia um comportamento sério, as críticas desqualificavam o que era produzido, bem como os próprios artistas que trabalhavam em teatro, mas que tinham nos picadeiros um espaço de trabalho ou eram influenciados por eles. (SILVA, 2007, p. 103)

O trecho acima revela, entretanto, uma espécie de hierarquia entre as atrações. As atrações circenses, espetaculares por excelência, sem compromisso com a *educação* e *elevação* de sua plateia - segundo “os analistas” citados por Ermínia Silva -, era tido como menor e portanto possuía menos prestígio entre estes.

“Sem pretensões a educador, o circo não exigia um comportamento sério de sua plateia. Estimulava-se o riso a gritaria, a contaminação dos assistentes pelo entusiasmo do espetáculo”. Aquele era o lugar onde poder-se-ia “afrouxar os comportamentos exigidos de senhoras e senhores educadamente civilizados” (DUARTE, 1993, p. 240 e 241). Aliás, o comportamento ruidoso e entusiasmado das pessoas que assistiam aos espetáculos não era mal visto. Era, de certo modo, desejado.

A plateia circense possuía uma heterogeneidade que permite entender o porque do volume de pessoas que assistiam a seus espetáculos. No Rio de Janeiro, o público do circo:

Era formado pelos moradores do centro e dos bairros, frequentadores das óperas, dos gêneros ligeiros, dos cabarés, dos cafés-concerto, dos *music halls*, dos carnavalescos, pelos letrados, pelos intelectuais, pelos analfabetos, pelos trabalhadores em geral e, como diria uma propaganda circense, “etc., etc. e etc.”. (SILVA, 2007, p. 151)

O fato é que não recaía sobre o circo a cobrança sobre uma “lógica racionalizadora”, tal como ocorria com o teatro que deveria fundar-se na “verossimilhança e na representação do real”. (DUARTE, 1993, p. 213):

Os espetáculos de ilusionistas, acrobatras, contorcionistas, homens do físico hercúleo, anões domadores, moças lindas e de corpo provocantemente exposto sob as malhas, tinham como único objetivo divertir e despertar emoções. Não se visava representar nada, nem remeter o espectador a uma verdade mais profunda e oculta sob as aparências. Simplesmente cultuava-se o riso, a surpresa, a ilusão. (DUARTE, 1993, p. 213-214)

Mas, se para os atores dedicados às formas teatrais - das mais *elevadas* as mais *populares* - havia algum constrangimento em assumir a corporeidade “espalhafatosa” do circo como recurso cênico¹⁹⁴, para o universo circense a incorporação de gêneros, estilos, números e recursos de artes que agradassem a seu público era uma prática cotidiana, inerente ao seu modo de produção. Prática essa fruto do pensamento unificado entre arte e empreendimento ao qual me referi anteriormente.

“Os circenses também produziam, criavam, ressignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes em espetáculos contemporâneos, inclusive as teatrais”. Daí porque ao final do século XIX a maioria dos circos apresentava-se como “companhias eqüestres, ginásticas, acrobáticas, equilibristas, coreográficas, mímicas, bailarinas, musicais e

¹⁹⁴ O ator Xisto Bahia, no final dos anos 1880, afirmou que o teatro se transformara em uma “feira de novidades”, cuja participação da imprensa atrelava-se a “a gorjeta dos contratadores” e que, portanto, para sobreviver, fora preciso “agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta”. Ermínia Silva dá relevo ao fato de que um artista com o prestígio de Xisto Bahia, ao confessar utilizar-se de habilidades circenses, se “auto-desqualificasse”. (SILVA, 2007, p. 104)

bufas”. (SILVA, 2007, p. 105) A *teatralidade circense*, tal como defendida por Ermínia Silva, encontrava lugar para expressar-se nas estruturas físicas tanto dos teatros como dos circos¹⁹⁵.

Da mesma forma, o público “numeroso e entusiasmado” de circenses e artistas teatrais era o mesmo. Estava presente tanto em casas como cafés-concertos em que eram recebidas atrações do teatro ligeiro, bem como “freqüentava os circos, tanto em suas versões itinerantes quanto nas ocupações de teatros”. (PIMENTA, 2009, p. 36)

Avançando até as primeiras décadas do século XX, o Brasil viu diversos circos que reuniam, num mesmo espetáculo, atrações circenses e teatrais ou circenses-teatrais, apresentando-se para públicos numerosos nas capitais, periferias e cidades do interior do país.

É comum encontramos o termo *circo-teatro* para designar esse modelo híbrido de espetáculo nas obras que tratam do assunto, porém cabe trazer à tona a crítica feita por Ermínia Silva (2009b) que questiona o caráter reducionista da expressão:

A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza mais a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro com um gênero único, ou pelo menos dois como se tem definido: comédia e (melo)drama. (SILVA, 2009b, p. 03)

Outra ressalva importante feita na obra de Reginaldo Carvalho Silva diz respeito à experiência do palhaço negro Benjamim de Oliveira que, juntamente com Afonso Spinelli criara, em 1918, no Rio um pavilhão que reunira artistas do teatro e do circo, como solução para enfrentar crise decorrente da mortandade causada pela gripe espanhola no Rio de Janeiro¹⁹⁶. O pavilhão fora batizado de circo-teatro e copiado com sucesso na década seguinte por outras companhias. (SILVA, 2008, p. 68).

¹⁹⁵ “Como já se viu, durante o século XIX, muitos teatros tinham uma estrutura preparada para receber circos, ou mesmo eram reformados para essa finalidade. Neles havia um palco onde se desenvolviam as cenas compostas somente por atores e músicos, nas quais se pressupõe já houvesse diálogo, além dos cantos e danças. Em frente ao palco, uma pequena arena, onde os combates e as tropas de animais faziam suas apresentações. Quando se realizavam em circos de pau-a-pique ou com toldos – como o circo do norteamericano que Benjamim encontrou após a fuga dos ciganos –, usualmente também era construído um pequeno palco acoplado ao picadeiro; em outros, toda a encenação era realizada no picadeiro, fosse ele forrado de madeira ou direto na terra.” (SILVA, 2009a, p. 107)

¹⁹⁶ Regina Duarte (1993) afirma ter acontecido em 1910 “uma experiência a ser adotada por várias companhias - a do circo-teatro”. Essa experiência, segundo a autora, foi vivenciada pelo palhaço Benjamim, do circo Spinelli que passava por sérios problemas financeiros. A solução encontrada, para esta e outras tantas companhias fora a inserção, na última parte dos espetáculos, de dramas. Assim, “Os numerosos repertórios constituíam-se, em geral, de dramalhões e comédias leves, representados com um aparato cênico tão espalhafatoso e exagerado

Esta experiência e o desenrolar da carreira e da atuação de Benjamim de Oliveira como figura das artes circenses que atuava no plano artístico, mas também em funções de planejamento e ações empresariais, representou um marco importante que reverberou na imprensa do período de modo substancial. Isso porque a resistência, ou mesmo a rejeição às atrações circenses do ponto de vista de sua validade artística, de sua importância cultural, era explícita, declarada. Com as obras encenadas por Benjamim, no circo Spinelli essa relação mudou um pouco. Ermínia Silva (2009a) esclarece:

Os jornalistas e letrados da capital federal tinham “descoberto” a teatralidade circense através da figura de Benjamim em especial. Foi com ele que puderam entrar em contato com uma dada representação teatral, no palco/picadeiro circense, que passaram a identificar como uma produção cultural de importância por seu apelo ao público, pelos tipos de peças constituídas e, mesmo, pela boa qualidade em relação ao desempenho artístico. Reconheciam o desempenho de parte dos circenses como autores de peças faladas e cantadas, que atraíam muito público. Viam que esse público podia desfrutar, também, da maior parte das músicas que estavam sendo cantadas nas ruas, nas peças do teatro musicado, em particular das revistas, que se constituíam em sucessos vinculados a um mercado de bens culturais em franca expansão, com os discos, e gravadas por uma grande parte dos artistas que trabalhavam nos circos do momento, como os trabalhos de compositores e autores teatrais em suas parcerias com circenses como Benjamim. Assim, no interior dessa “descoberta” dos críticos, estava presente uma percepção dos circenses como produtores de múltiplas linguagens realizadoras de produtos culturais “novos”, voltados para o gosto do público, que eram a demonstração de uma nova fase dos processos culturais vividos na capital federal. (SILVA, 2009a, p. 236)

O destaque dado a experiência de Benjamim de Oliveira, entretanto, deve estar associado ao fato que ela não foi isolada, nem mesmo a primeira¹⁹⁷, uma vez que o passado de convivência entre as duas artes era por demais recheado de episódios de intercâmbio e interseções.

Assim, reconhecidas as imbricações das duas expressões artísticas através da história e assumidas as limitações do termo circo-teatro - tal como apontado por Ermínia Silva -, aqui ele será utilizado para pensar um determinado período e um modelo que nele se estabeleceu, tal como descrito por autores que se dedicaram a estudar a presença do teatro no circo no início do século XX.

quanto os enredos das histórias escolhidas. Muitas das peças resultavam das adaptações de romances folhetinescos de forte cunho melodramático. (DUARTE, 1993, p. 271)

¹⁹⁷ Há o registro de uma representação de Benjamim em 1905 (SILVA, 2008, p. 68)

Entre estes autores encontro Danielle Pimenta (2009) que reconhece na origem do circo-teatro brasileiro a articulação com as companhias estrangeiras:

Nos últimos anos do século XIX o circo e seus artistas encontravam-se já bastante entranhados no panorama artístico e cultural brasileiro. Companhias estrangeiras continuavam a fazer incursões pelo país, cumprindo roteiros que se tornavam tradicionais e que as levavam dos principais portos brasileiros, como Salvador, Santos e Rio de Janeiro, às fronteiras com outros países da América do Sul. Esse trânsito, mantido tanto no sentido de entrada como de saída do país, fomentava a renovação das atividades e elencos circenses.

As inovações técnicas de números e aparelhos, tendências de estilo na criação de figurinos e adereços, formas musicais e danças regionais, além de roteiros dramáticos, eram intercambiados pelos circenses durante a permanência de tais companhias em nosso país. Dessa maneira os elencos se reconfiguravam e os repertórios se fundiam e se difundiam. (PIMENTA, 2009, p. 35)

É evidente que esse intercâmbio era salutar para estrangeiros e brasileiros e que essa fusão tinha como resultado uma troca de conhecimento que incluía as técnicas e conteúdos artísticos, bem como o entendimento sobre os mercados locais, que afinal garantiriam a todos a continuidade do trabalho.

Segundo Danielle Pimenta (2005), na década de 20 do século XX eram encontradas estruturas de palco que haviam se incorporado mais concretamente ao picadeiro, alterando-lhe o perfil, para atender às necessidades da cena teatral. Foi nesse período que diversas companhias de circo-teatro nasceram no Brasil. Mas, é, finalmente, a partir da década de 30 quando, de acordo com a autora, temos “a segunda geração do circo-teatro”, que o meu olhar encontra seu foco. É neste momento que

(...) os adaptadores passaram a condição de autores, criando uma dramaturgia original, com um estilo de linguagem próprio: O Melodrama Circense, que atingia a plateia dos circos-teatros atendendo às necessidades de seu imaginário, com jovens apaixonados, vilões terríveis e angústias maternas, em uma linguagem brasileira. (PIMENTA, 2005, p. 24)

Antes de prosseguir, tratando da *linguagem brasileira* que o melodrama assumiu no desenrolar do século XX, cabe mencionar as características oriundas de suas formas originais, enfatizando especialmente o seu caráter popular e a relação com plateias que lotavam seus espaços de exibição.

O melodrama, cuja origem está intimamente relacionada a presença da música¹⁹⁸, utiliza-se também da poesia, da dança, das artes plásticas, sempre com o objetivo de atingir o *coração* do seu público. Ao analisar o seu desenvolvimento na Europa (especialmente na França) e os desdobramentos históricos pelos quais passou, Thomasseau (2005) revela que o melodrama revigora-se em momentos de crise social onde “valores se redefinem” e se “reencontra o gosto pelas oposições fortes”, enredado que está na sociedade. Também importante é o entendimento do papel que tinha o melodrama de educar o seu público. E educar, especialmente no melodrama clássico, tem uma relação direta com a idéia de levar cultura, moral, bons exemplos éticos e políticos, para uma ‘plebe ignara’. É função desse teatro ensinar que “o sentimento purifica o homem e que a platéia se acha melhor à saída de um melodrama” (p.48).

Mas o aspecto que mais interessa ressaltar é o claro apelo e a nítida intenção de atingir esta “plebe”, de tê-la presente em quantidade na plateia. Não é à toa que um dos elementos buscados e defendidos como característica essencial do gênero, desde os primeiros melodramaturgos, fosse a pujança do título. Um destes autores, *Hapdé*, citado por Thomasseau, afirma que é “suficiente ter um título e privilegiar o efeito” e que “(...) Um nome extraordinário é uma espécie de Talismã para a multidão”. Não há dúvida de que o objetivo do melodrama é ver suas casas repletas de gente e que um título, quase sempre longo e contendo o nome do herói, deveria reforçar o interesse pelo conteúdo e forma de seus espetáculos, que variam de acordo com o contexto histórico em que se apresentem. Mas, seja ele burguês (com ênfase aos dramas familiares) ou histórico (priorizando heroísmos e eventos passados através de encenações espetaculares) o que importa é que o melodrama faça triunfar a inocência sempre oprimida e puna o tirano opressor, sempre valorizando a família e a pátria. E o espectador é de fato, aquele que mais deseja que a justiça seja feita. Esse sentimento, presente não apenas na “plebe”, mas num público cada vez mais diverso e plural que, segundo o autor, encontramos no desenrolar da história do gênero, leva a crer que os elementos humanos deste teatro (a despeito da função didática moral que visa garantir o equilíbrio de uma sociedade estratificada) atingem a todos.

¹⁹⁸ Segundo Ivette Huppés (2005) a origem do melodrama remonta a Itália do século XVII e está relacionada à ópera. Mas é na França dos séculos XVII e XIX, que ele adquire a pujança e o alcance popular que o fez chegar a nossos dias. Nesta e noutras obras, citadas nas referências bibliográficas, podem ser encontrados relatos detalhados a respeito da origem do melodrama, de suas primeiras manifestações e desdobramentos.

A despeito da discussão e da crítica sobre o caráter moralizante do melodrama e portanto sua função de dominação burguesa (que o autor considera como um julgamento senão falso, redutor), o que não se pode negar é que o gênero também

[...] veiculou, durante boa parte do século (XIX) idéias humanitárias e ‘humanistas’, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Ela carregou de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve a efervescência de um imaginário popular rico e vigoroso. (THOMASSEAU 2005, p.140)

Este vigor, presente num gênero onde não há economia, não há medida, e o exagero e intensificação do conflito reinam absolutos, leva-nos a crer que este “teatro teatral” exerce um fascínio tal sobre o público que este pode explicar porque, tal como descrito por Thomasseau, tantos de seus espetáculos são reeditados, sendo vistos sempre por diversas vezes, em muitos anos e por algumas gerações.

O pacto, no caso do melodrama, diz respeito não à permissão para o tratamento deste ou daquele assunto da forma que define o gênero - mesmo porquê nele os vilões sempre perdem, as mocinhas sempre ganham, e os valores de equilíbrio social sempre triunfam - mas ao fato de que é preciso aceitar o exagero como verdade. É preciso possuir uma dose de inocência suficiente para acompanhar a trajetória de personagens não tão bem construídos e levar a sério excessos interpretativos e demasiadamente falsos. E desejar consumi-los.

Dada a popularidade e a longevidade alcançada, é possível supor que esse objetivo foi alcançado e por um período razoável de tempo. Segundo Ermínia Silva (2007),

[...] esse foi um dos gêneros mais explorados pelos teatros dos *boulevards* e circos europeus e brasileiros durante todo o século XIX e boa parte do XX, desde a pantomima *historique et romanesques* até os melodramas dialogados, musicados e cantados. É bom ressaltar que as representações teatrais, de cunho melodramático, entre outras, estarão presentes no repertório dos circos brasileiros até pelo menos o início da década de 1980, sempre, é claro, com diversas adaptações, variações, incorporações de temas contemporâneos. (p. 108)

Dada a intenção de seus precursores de atingir grandes plateias através de grandes efeitos dramaturgicos-cênicos-musicais, o melodrama desde o nascedouro continha elementos de estreita afinidade com a lógica dos circenses. O melodrama europeu e brasileiro “abriu as

portas do teatro para as grandes massas”. Quanto aos circenses “que em sua própria formação, na Europa, já tinham em seu repertório a encenação de pantomimas dialogadas e *grand spectacle* –, junto com os artistas dos teatros de feiras, também levaram esse gênero ao público em geral”. (SILVA 2007, p. 121).

Ao incorporar o teatro em seus espetáculos a partir de montagens separadas das acrobacias, mágicas e similares, os circenses priorizavam os melodramas em seus repertórios teatrais. De tal modo que embora tivesse acesso às “tendências dramáticas em voga no século XIX”, quais fossem o “teatro de costumes” de Martins Pena, o “teatro realista” de José de Alencar e Machado de Assis, ou ainda o “teatro de revista”, já tão popular no fim do século XIX, era indubitável que “os textos apresentados possuíam uma linha explicitamente melodramática, com o clássico triângulo galã-mocinha-vilão”. (DUARTE, 1993, p. 275-276)

Muitas eram as críticas feitas aos dramas pelos jornalistas de então, a exemplo do que já foi visto no capítulo sobre a Senhor do Bonfim da infância e adolescência de Celina, e do que nos descreve Regina Duarte a respeito de Minas Gerais no século XIX, onde se dizia que “indiferente à verossimilhança, o melodrama distanciava-se do ‘bom teatro’”. Mas, a despeito da resistência aos *dramalhões* - tidos como ultrapassados, exagerados, maniqueístas ao extremo, pouco inteligentes -, as companhias teatrais, especialmente as circenses do século XX, teimavam em montá-los e exibí-los em profusão, já que, evidentemente, tais críticas passavam ao largo da preferência do público¹⁹⁹, cuja presença massiva nas plateias, seja de Minas, Bahia ou São Paulo, justificou por seguidas décadas e por diversos circos de variados portes, a manutenção nos quadros dos circos que circulavam pelo país, de companhias teatrais compostas por artistas que acumulavam habilidades e experiências tanto teatrais como circenses.

Segundo Regina Duarte (1993), as ácidas críticas ao caráter ao mesmo tempo exacerbado e superficial das encenações melodramáticas e a consequente constatação apressada de que as plateias fascinadas pelos recursos de música e dança eram ignorantes, escondem análises importantes. Uma delas é a relação de projeção que pode ser encontrada entre os mortais-oprimidos do público e os heróis-vingadores do palco. Para os primeiros era

¹⁹⁹ “Se na hierarquia de valorização do que era de fato teatro ou arte teatral, os gêneros ligeiros eram desvalorizados, o conjunto que representava a teatralidade circense não era nem considerado como qualquer tipo de representação teatral ou teatralidade. A pantomima, por exemplo, vista como uma exibição que apenas divertia, era enquadrada com tudo que era marginalizado, pois misturava mímica, paródias, canto, danças, saltos, mágicas, músicas clássicas com os provocantes e luxuriantes ritmos locais (lundus, maxixes, cançonetes etc.). Os textos que os circenses representavam, produtos da transmissão oral e anônimos, não eram tomados como teatrais.” (SILVA, 2007, p. 156)

possível realizar, na ficção, as retratações acerca de injustiças sociais profundas e inerentes à sociedade em que viviam, o que em sua vida cotidiana pareceria impossível.

Como não considerar que o melodrama fosse algo que mobilizasse grandes plateias, se ele era feito, propositadamente, da mesma matéria, ou ainda, dos mesmos desejos e sensações de homens e mulheres que a ele assistiam? Ou, de outro modo, se ele fora construído considerando o público como um interlocutor próximo, não exatamente no sentido físico, mas quanto às preferências, gostos, assuntos? Sobre esse ponto, cito a seguir uma descrição de Ermínia Silva (2007) sobre a pantomima *O Remorso Vivo*, encenada por companhias teatrais e circenses na virada do século XIX para o XX, no Rio de Janeiro. Através da descrição da encenação deste espetáculo, ocorrida em 1899, por Albano Pereira, artista que dirigia o Circo Universal, a autora nos fornece uma importante imagem a respeito do que fora feito pelos circenses ao utilizarem-se e adaptarem dentro de seus quadros e a seu modo, um melodrama já conhecido do público a partir de montagens por grupos exclusivamente teatrais. Os circenses faziam “uma livre interpretação” de textos originalmente dramáticos e literários, “parodiando-os e ajustando-os ao picadeiro e, por outro lado, com o que se pressupõe fosse o gosto do público”. Na montagem de Albano Pereira, a pantomima fora batizada de “*O casamento do Arlequim ou O remorso vivo*, lançando mão do velho arsenal das arlequinadas e misturando-o ao enredo de um melodrama”. O texto, que servia “apenas para ser parodiado” era utilizado pelos circenses reproduzindo formas populares musicadas do período²⁰⁰ (p. 151-152).

Para dirigir-se “gosto do público”, as encenações dos melodramas lançavam mão de efeitos que corroborassem a dramaticidade exacerbada das cenas, dando-lhes ares fantásticos, mágicos, impressionantes, imprevisíveis. Parece absolutamente lógico e coerente que tais efeitos fossem executados por circenses, tão experientes neste tipo de recurso cênico.

Os apelos à percepção visual e auditiva dos espectadores através de toda gama de sonoridades, efeitos óticos, luzes e cenários, além de roupas e

²⁰⁰ Na interlocução com o universo do teatro ligeiro, incluídas as manifestações musicais que se popularizavam nas ruas e nas casas de espetáculo, o circo cumpria importante papel de divulgador de sucessos e, numa via de mão dupla, de usufruidor da fama alcançada por eles, expressa na presença do público em suas plateias. De tal modo que “a teatralidade circense ia adquirindo cada vez mais visibilidade, com o imbricamento entre a produção musical nacional e a produção teatral, em particular com os gêneros do dito teatro ligeiro”. O próprio Albano Pereira, batizara seu circo de *circo-teatro*, desde a década de 1870, sendo que em 1899 anunciava seu *Teatro Circo Universal*, tendo como atrações “pantomimas, farsas e mágicas, com muita música e dança”. A visão aguda deste empresário era condizente com “o papel que os circenses já vinham desempenhando de verdadeiros produtores culturais”. (SILVA, 2009a, p 209)

corpos a bailarem pelo palco, faziam do dramalhão um espetáculo dos sentidos e da emoção. Já que a trama tinha seu final previsível, os assistentes não precisavam esforçar-se pela inteligência, mas simplesmente deixar-se levar pelo prazer das cores, formas e sons, desses signos desencadeadores de uma emotividade intensa. (DUARTE, 1993, p. 292)

O casamento entre o circo e o melodrama, entretanto, tem raízes mais profundas ou mais diversificadas. Uma delas está na lógica “não representativa”: “assim como o circo, o melodrama não assumia nenhum compromisso de vincular-se a realidade, de uma forma verdadeira ou essencial”. Se não era preciso ater-se ao real, sendo-lhe fiel, então era possível o “elogio ao simulacro, como algo a ser vivido positiva, intensa e alegremente”. Regina Duarte alerta para o fato de que não se trata exatamente de considerar o gênero e sua relação com o circo a partir de uma visão que tem como parâmetro a racionalidade, ou, neste caso, a falta dela, porque aqui se experimenta uma “lógica diferente”: “nada é fixo, nem imutável”, “o ser não precede suas ações mas existe nelas”, é o “vir-a-ser”, o que se opõe as certezas que o racionalismo perseguia naquele século (XIX):

Tanto o circo quanto o melodrama investiram imensamente em discursos não verbais, que passavam pela gestualidade, musicalidade, roupas extravagantes e palavras mágicas. Os combates, duelos e movimentações dos dramalhões não se distanciavam muito da pancadaria e da ação das pantomimas que fechavam os espetáculos circenses. (DUARTE, 1993, p. 306)

A autora arremata sua argumentação concluindo “o que o teatro rejeitou como ‘alienado’ e pejorativamente ‘popular’, acabou sendo valorizado na sensibilidade circense”.

Acredito que a carreira de Celina Ferreira transcorreu no encontro com plateias populares, pouco influenciadas pela intelectualidade, - que desenha seus mapas da cultura e da arte e elegem ser esta ou aquela expressão a ser vista e prestigiada. A sua presença no universo circense dos melodramas, a meu ver, partiu de um fácil trânsito, como parecia ocorrer com diversos artistas, citados aqui ou não, que circulavam por gêneros afins, tanto no que se refere a conteúdos artísticos, como na relação com plateias, mercados, autoridades, bilheterias. E é no Circo Fekete que a encontraremos como atriz de numerosos melodramas.

5.3. Circo Fekete

Em 1942, mesmo em que o nome de Celina Ferreira aparece no espetáculo “Dona Quinta”²⁰¹, tem-se notícia do afundamento de 05 navios nacionais na costa da Bahia, consequência da guerra iniciada anos antes. Este fato influenciaria diretamente a vida da atriz, uma vez que o circo Fekete não pôde mais voltar à sua terra natal ou viajar pela costa brasileira.

Assim explica Renildo Ferreira da Silva:

O circo Fekete quando chegou aqui na Bahia, foi a época da guerra, ele não pôde mais sair daqui porque tinha medo, os navios brasileiros estavam sendo torpedeados, na costa brasileira. Daí, a razão do circo ficar aqui, porque era uma carga muito grande, ia ocupar o navio, então eles não podiam viajar. O circo Fekete, ficou em Salvador. Em tudo quanto é bairro de Salvador, o circo Fekete ficava dois, três meses em cada bairro: Baixa de Quintas, Liberdade, Barbalho, Ribeira (...) O pessoal do circo morou aqui. Tinha gente que morava em Itacaranha²⁰²: o pessoal do circo – Helena Fekete, Emílio. Todo esse pessoal morou aqui, casou aqui inclusive. Fizeram a vida aqui na Bahia. (Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal)

Ao investigar a história do circo Fekete no Brasil, raras foram as referências encontradas. Não encontrei obra específica que tratasse da sua história ou que o citasse com maior riqueza de detalhes, fornecendo informações mais precisas sobre sua existência. Entretanto, há alguns vestígios encontrados em fontes diversas que, reunidos aqui, formam um perfil que servirá para compreender o lugar de Celina Ferreira como atriz de circo.

A seção *Circo Fekete*, encontrada no livro *Pergunte a Seu Avô*, de Geraldo da Costa Leal²⁰³, corrobora o que fora dito por Renildo Ferreira da Silva no trecho da entrevista acima transcrito. Consta nesta seção que os romenos²⁰⁴, donos do Circo, “estavam instalados em Itapagipe, quando em 18 de fevereiro de 1942, o navio brasileiro Olinda foi torpedeado”.

²⁰¹ Citado no levantamento feito por Aninha Franco (1994) em *O Teatro na Bahia através da Imprensa: Século XX*. (p 86 e 95).

²⁰² Bairro que integra o subúrbio ferroviário de Salvador.

²⁰³ Livro de memórias, em que relata alguns episódios e descreve lugares da História de Salvador, no século XX.

²⁰⁴ Também Renildo Ferreira da Silva, noutra momento da entrevista, afirmara terem sido os Fekete, de origem romena.

Posteriormente também foram atingidos os navios Buarque e Arabutã, este último no dia 10 de março. Segundo o autor, o Circo Fekete prosseguiu com suas temporadas em diferentes bairros da cidade, de tal modo que

Em 05 de abril de 1942, despedia-se da península²⁰⁵ e, no dia 29 estreava na Fonte Nova. Como não podia deslocar-se da cidade, em 10 de julho instalava-se no Barbalho. Até depois da guerra percorreu Salvador, integrou-se à comunidade, onde a troupe sempre foi bem aceita. (...) No Rio Vermelho, Baixa dos Sapateiros, Barbalho, Campo da Pólvora, Itapagipe, Mares, Fonte Nova, estiveram repetidas vezes. (LEAL, 1996, p. 155)

A busca de refúgio em terras brasileiras por estrangeiros que pretendiam proteger-se dos revezes da guerra não foi uma exclusividade dos Fekete. De acordo com a narrativa de Roger Avanzi sobre o Circo Nerino, havia uma *caça aos estrangeiros*:

No início da II Guerra, só nos dávamos conta de que havia um conflito mundial quando estávamos no mar. Principalmente à noite, nenhuma luz podia ser acesa à bordo, para evitar que o navio se tornasse alvo de um bombardeio. A escuridão do navio, o medo de um ataque nos trazia a consciência da guerra. Depois ela também se fez presente em terra. Em Olinda, um batalhão do exército foi até o circo averiguar denúncia de que nós nos comunicávamos, por meio da rádio, com os nazistas. Quando o capitão soube que meu tio e minha mãe eram franceses, bateram em retirada. É claro que omitimos que meu pai era contrabando da Itália. (AVANZI, TAMAOKI, 2004, p. 154)

Sobre turnês realizadas pelo Fekete noutros pontos do país, encontrei vestígios de sua presença especialmente pela citação em biografias de artistas que passaram por seus elencos e por notícias das cidades anfitriãs que registraram sua passagem antes que o circo tivesse se fixado em Salvador.

O Circo Fekete esteve no Ceará, segundo o site *Portal da História do Ceará*²⁰⁶, no ano de 1938. No dia 10 de março foi montado em frente à Praça dos Voluntários, tendo estreado no dia 17 do mesmo mês, com destaque para o palhaço *Chimarrão*.

²⁰⁵ A Península a qual o autor se refere aqui é a Península Itapagipana, localizada entre a baía de Todos os Santos e o continente, na Cidade Baixa, em Salvador. Compreende os bairros da Ribeira, Massaranduba, Vila Rui Barbosa, Jardim Cruzeiro, Calçada, Boa Viagem, Uruguai, Monte Serrat, Alagados, Bonfim, Mares, Roma e Caminho de Areia. (nota da autora)

²⁰⁶Disponível em:

http://www.ceara.pro.br/fatos/MenuHistoriaVerbete.php?pageNum_leituraselecao=277&totalRows_leituraselecao=7649&verbete=mario+dos+martins+coelho&pesquisar=pesquisar. Acesso em: 03 de janeiro de 2013.

Na biografia do pernambucano José Araújo de Oliveira, conhecido como mestre Maranhão, consta que sua carreira começou no Circo Fekete, quando da presença deste em Teresina, Piauí (segundo a fonte pesquisada, entre os anos de 1938 e 1945). O artista fazia o pesado serviço de cuidar dos animais e da limpeza, até que “aos poucos ganhou a confiança de todos e como grande observador, aprendeu o ofício com alemães, canadenses, franceses e russos, entre outros”. Mestre Maranhão saltava e fazia o número de arame com salto mortal²⁰⁷.

Ainda sobre a presença do Fekete em Teresina, temos o relato memorialista de Afonso Ligório Pires de Carvalho²⁰⁸, registrado no blog *Entre Textos*²⁰⁹ (2010) e na revista *Presença*²¹⁰ (2011) onde diverge de Renildo Ferreira da Silva e Geraldo Leal quanto à origem dos donos do circo, afirmando serem estes húngaros: “O circo pertencia aos irmãos Johnny, Charly, Jimmy, Bobby e Billy, que herdaram o negócio do pai, o húngaro Geovanni Fekete”.

Roger Avanzi e Verônica Tamoki (2004) também atribuem aos Fekete a nacionalidade húngara:

De origem húngara, a família Fekete colaborou bastante para o desenvolvimento das artes circenses no país e atuou no picadeiro ao longo de várias décadas por meio de seus descendentes. O circo permaneceu durante anos em Salvador (BA), no período da segunda Guerra. Encerrou suas atividades como diversos outros circos brasileiros, na virada da década de 50 para 60. Na peça *Um sábado em 30* de Luiz Marinho Filho, o palhaço chama-se Chimarrão, em homenagem ao palhaço de Alberto Fekete²¹¹. (grifos do autor) (AVANZI, TAMAOKI, 2004, p. 339).²¹²

²⁰⁷ Disponível em: <http://blogdocirco.wordpress.com/category/biografias/>. Acesso em 03 de janeiro de 2013.

²⁰⁸ Afonso Ligório é jornalista e escritor. autor, dentre outros, do romance *Capitania do Acúcar*.

²⁰⁹ O CIRCO FEKETE. Postagem de 08 de outubro de 2004. Blog *Entre Textos*. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/dicionario-de-escritores/afonso-ligorio-pires-de-carvalho,11.html>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2013.

²¹⁰ **Teresina de Ontem e de Hoje**. Revista *Presença*. ANO XXVI, Nº 46 – Teresina, Agosto/2011. Órgão do Conselho Estadual de Cultura e da Fundação Cultural do Piauí. Disponível em: http://www.cec.pi.gov.br/download/201109/CEC06_7d7f1e8f00.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2013.

²¹¹ “Alberto Fekete comandava o **Circo-Teatro Fekete**, cuja qualidade e primor nas montagens superavam muitos teatros no Brasil. Levou grandes épicos ao palco, como **Os Miseráveis** e **A Queda da Bastilha**. Alberto Fekete, segundo consideravam alguns atores que com ele trabalharam, era um grande mestre que sabia como lapidar um ator, trazendo à tona o que havia de melhor em seus interiores”. In: OBCOM (Observatório de Comunicação) Disponível em: <http://www.obcom.nap.usp.br/?q=biografia/13118>. Acesso em 13 de fevereiro de 2013

²¹² Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=7B_J69cGricC&pg=PA339&lpg=PA339&dq=circo+fekete&source=bl&ots=OQC95TZaZ&sig=BWOvoaq2jsDxLeb5VqZ8ffCMA9s&hl=pt&sa=X&ei=fUMcUbTrG8aO0QGL6YDIB_A&ved=0CFYQ6AEwBw#v=onepage&q=circo%20fekete&f=false. Acesso em 13 de fevereiro de 2013

No texto da entrevista concedida ao jornal *A Tarde*, há a informação de que o “Circo ‘Frequette’ (sic) pertenceu a uma grande família de naturalidade argentina”. Não havendo como desvendar finalmente qual o país de origem dos Fekete, volto ao texto de Ligório Carvalho e transcrevo sua descrição do Circo que a família trouxera ao Brasil - que se destacava dos outros que então visitaram Teresina: Das boas casas de espetáculos circenses, sem dúvida, o Circo Fekete merece referência”. Isso porque o autor o reconhecia como “extraordinário espaço de apresentações artísticas, coberto com lona de duas faces, picadeiro e palco bem dimensionados, com iluminação feérica, própria”²¹³.

Outra pista importante sobre as dimensões do circo ou ainda sobre o volume de artistas envolvidos em seus espetáculos está na presença de uma orquestra própria. Ligório de Carvalho (2011) afirma que “Johnny algumas vezes subia ao coreto levantado na entrada principal, onde cada número do espetáculo era acompanhado com trilha musical própria, previamente ensaiada.”, (p. 9)

Sobre temporada do Circo Nerino em Camocim no Ceará, registrada em carta de Artur Carneiro de Queiroz²¹⁴, sabe-se que “foi o maior circo por aqui aportado, depois do Fekete, lá para os idos de 1941, que tinha como maior sucesso o Globo da Morte, com o atleta Temperani e outros”.

Quanto às atrações circenses, o texto do blog *Entre Textos* destaca “os holofotes dirigidos para o Globo da Morte e trapézios de metais reluzentes (que) davam solenidade ao ambiente onde se desenrolavam as atrações programadas”²¹⁵. Registra também “um elenco só para exibições teatrais”, ainda que não cite seus integrantes. E afirma que entre os anos de 1938 e 1945 o Circo Fekete esteve em Teresina por três vezes, sempre com casa cheia, de tal modo que “aos sábados e domingos havia espetáculos vesperais e noturnos”. O autor informa que o Circo Fekete foi desfeito no Recife, nos anos 50.

A organização administrativa do circo ficava a cargo dos então jovens irmãos Fekete, sendo que “cada um respondia por determinada área administrativa da empresa”, acumulando ainda as atividades artísticas, como trapezistas e acrobatas ou atuando no grupo teatral²¹⁶.

No Blog do colunista pernambucano Ricardo Carvalho há uma referência que registra a passagem do circo Fekete por Gravatá, no interior do Estado de Pernambuco. Trata-se da

²¹³ O CIRCO FEKETE. Blog Entre Textos. Op. Cit.

²¹⁴ Em Camocim, Ceará, 17 de janeiro de 1997 (AVANZI, TAMAOKI, 2004, p. 176)

²¹⁵ O CIRCO FEKETE. Blog Entre Textos. Op. Cit.

²¹⁶ Terezina de Ontem e de Hoje, 2011. p 09

seção de perguntas “Você sabia?”, onde encontramos, entre outras, a indagação: “Que o Circo Fekete esteve em Gravatá na década de 40, e que a sua principal atração era o Globo da Morte?”²¹⁷.

Geraldo Leal informa que o Globo da Morte era apresentado por Xavier de Sá e Jim Fekete e cita ainda como participações de destaque da primeira parte dos espetáculos o trapezista Carlito, o aramista Clóvis, Nini e Lola Fekete, os palhaços Chimarrão, Jacaré e o anão Jeguinha²¹⁸. Outro palhaço que trabalhou no Fekete foi Canelinha, cujo nome de Batismo era Otoniel Lopes dos Santos²¹⁹:

Outro registro sobre o Circo Fekete e seus membros foi encontrado no site *Circonteúdo*, que relata a história do casal Joval e Leda Rios²²⁰. Segundo o texto, escrito por Hermânia e Tairone Feitosa, no ano de 1946 o casal ingressara no “Circo Teatro Fekete”. Nele, criaram laços de amizade com os artistas Bob, Charles, Eros Arruda, Nini, Raquel e Alberto Fekete. Este último em especial, fora considerado por ambos como “um mestre (...), lapidando-os na arte de interpretar”. Joval Rios destaca o teatro que era produzido pelo circo, considerando que “poucos teatros no Brasil tinham a qualidade de montagem de peças teatrais como o Circo Fekete. Grandes épicos eram levados, como *Os Miseráveis* e *A Queda da Bastilha*”²²¹.

Uma alusão intrigante ao circo Fekete foi encontrada em obra da literatura infanto-juvenil brasileira. Trata-se de *Cabra das Rocas*²²² de Homero Homem, autor nordestino nascido em 1921, no Estado do Rio Grande do Norte, que, posteriormente, estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Há um capítulo do livro em que o personagem-narrador relata sua relação com o circo Fekete, “seu velho conhecido” desde os tempos de criança: “O Circo Fekete estava de volta. Armara seu pequeno toldo remendado no canto da rua do Arame e o povaréu afluía toda noite (...)” (p.74).

O narrador, quando menino, implorou à madrasta que permitisse que ele se tornasse baleiro do Circo. Assim tornou-se próximo dos artistas e até dos animais. Certa ocasião

²¹⁷ Disponível em: http://www.jornalistaricardo.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html. Acesso em 03 de janeiro de 2013.

²¹⁸ LEAL, op. cit. p. 155

²¹⁹ Disponível em: [²²⁰ Casados, Joval Rios e Leda Rios \(Durvalina Feitosa Pereira\) eram artistas de circos que circulavam pelo Brasil. Ele trapezista e palhaço. Ela, cantora.](http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=CordelFCRB2&pagfis=36755&pesq=circo+fekete&url=http://docvirt.no-ip.com/docreader.net#. Acesso em 03 de fevereiro de 2013.</p>
</div>
<div data-bbox=)

²²¹ Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1865:joval-e-leda-rios&catid=150:fabricadores-de-historias&Itemid=290. Acesso em 13 de fevereiro de 2013.

²²² HOMEM, Homero. *Cabra das Rocas*. São Paulo, Ática, 1980. 7 ed.

chegou a participar de um quadro de humor, em que “aparecia em cena, vestido de gato miando desesperadamente” (p. 74). Mas na verdade o capítulo trata do personagem *Jovem Artista*, amigo do narrador, um equilibrista que estava prestes a saltar. *Jovem Artista* estava agora só, porque Tenente Donato havia ido embora. Vale transcrever o trecho a seguir:

Tenente Donato era o mais velho e respeitado do grupo. Vinha dos **tempos de fundação e prosperidade, quando o Circo Fekete visitava as grandes cidades do Sul sob a batuta do finado Pasqualini**. Com a morte deste o circo decaía. Os astros debandados, vendidos os melhores animais. E este ramerrão de percorrer agora os pequenos povoados costeiros, catando um níquel cada dia mais pingado e incerto. (grifos meus) (HOMEM, 1980, p.76)

A partir deste trecho o personagem descreve um circo em franca decadência especialmente a partir da saída do Tenente Donato, que arrebatava plateias contando sobre o modo como perdera o braço na Revolução. No presente da narrativa o Circo Fekete “era mais um teatrinho de feira: quinze artistas ao todo, incluindo calafates²²³ e ajudantes, todos se revezando no trabalho sem qualquer hierarquia” (p. 76 e 77). Os artistas citados, em geral figuras decadentes, eram: *Eugênio*, o Homem Voador; *Amoto*, um trombonista doente e solitário; *Mme. Xun Fun*, chinesa, mágica, viúva de um general enforcado pelos comunistas e mãe de quatro filhos, famintos; *Zé Cearense*, rufava os tambores, assim como *Esperidião*; *Seu Dão*, o violinista, que apesar do alcoolismo era o “único instrumento que sabia se conduzir na orquestra”; *Mosquito Elétrico*, corpo de menino e cara enrugada aos 40 anos, apanhava do palhaço e “só sabia arrastar tapetes”; *Sabiá*, o palhaço; *Maura*, a patinadora, também atriz; *Roberto*, o galã.

Roberto era ator principal nas “peças em um ato que fechavam o espetáculo” (p. 77). A única peça citada é o drama em um ato em que ele beijava *Pérola*, a filha do barqueiro, interpretada por *Maura*, grande amor de *Jovem Artista*. O restante do capítulo trata das reflexões de *Jovem Artista*: sobre sua condição de circense, a humilhação sofrida diante de um cliente - que, comprando um cartão vendido por ele, dera o dinheiro e recusara o brinde, desmerecendo-lhe o valor -, e o amor de *Maura*, a “única brecha clara” na “escuridão do circo”. O texto se desenvolve preparando o momento da passagem do *Jovem Artista* de um

²²³ “Substantivo masculino. 1 aquele que trabalha ou é especializado em calafetação (de tonéis, pisos de madeira etc.)1.1 Rubrica: termo de marinha.operário encarregado de calafetar, furar e encavilhar o costado e o fundo do navio, bem como de preparar as bombas de esgoto”. In: “Bem Falar.com”. Disponível em <http://bemfalar.com/significado/calafate.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2013.

arame a outro. E o salto, precedido de pensamentos em profusão, resulta em acidente: o *Jovem Artista* vai ao chão.

A imagem de um circo decadente, com um toldo “pequeno e remendado”, formado por artistas quase decrepitos, não parece corresponder às outras descrições do Circo Fekete, mas o modelo de bonança apresentado no início do capítulo e a crise provocada pela saída dos grandes líderes - um por morte, outro por vontade própria-, ou pela preferência do público pelos cinemas, dá-nos pistas importantes sobre o fim que teria tido o Fekete, tratado neste texto literário possivelmente como um modelo fictício de circo brasileiro.

Essa narrativa faz supor que o Fekete, em momentos de prosperidade, fosse um circo de grande porte, recebido por cidades de maior envergadura, e que o modelo de menores proporções apresentado como cenário da tragédia de *Jovem Artista* fosse o que alcançava as cidades menores e mais distantes.

Conforme dito por Ermínia Silva (2007)

Nas primeiras décadas do século XX não era significativo o número de circos grandes, no Brasil, a maioria destes era de estrangeiros que percorriam a América Latina. Os circos considerados pequenos e médios pelos circenses apresentavam em seus picadeiros e palcos, tanto a primeira parte – com os números de variedades – quanto uma segunda parte – com pantomimas ou teatro. Percorriam cidades brasileiras, cujo número de habitantes comportaria circos de distintos portes. Para o circo de médio porte, independente do espetáculo apresentado, não haveria resultados econômicos favoráveis em apresentações feitas em um lugarejo, o que era possível para o circo pequeno. (SILVA 2007, p. 50)

Já Eliene Benício Costa (1999) define o circo de grande porte como aquele estruturado por várias gerações da mesma família - que contratam outras famílias também circenses, nacionais e internacionais – e que mantém a tradição “com números de animais amestrados, números equestres, exibição de animais selvagens, acrobacias, pantomimas, entre outros”; viaja por todo o mundo e sua infraestrutura e tecnologia permitem apresentação de espetáculos luxuosos e pirotécnicos. (p.97). A autora cita como exemplos de circo de grande porte o *Garcia*, *Tihany*, *Vostok* e *Orlando Orfei*, cuja atuação na segunda metade do século XX (possivelmente com tecnologia mais avançada do que aquela encontrada no Fekete em que trabalhou Celina Ferreira)²²⁴.

²²⁴ Com arquitetura do tipo americano, tendo por base quatro mastros, os circos de grande porte, passam a utilizar-se após a Segunda Guerra Mundial, de guinchos acoplados a veículos militares, para elevação dos

Para Eliene Benício Costa os circos de médio porte são mais modestos, ainda que “sua arquitetura, seu espetáculo e mesmo sua divulgação” busquem ser similares aos do grande circo. Circulam em espaços menos centrais, na periferia da mesma cidade e dirigem-se a um público de classe média e baixa. Sua base é formada por famílias circenses que buscam perpetuar suas tradições. Dentre os mais antigos a autora cita *Circo-Teatro American* (1942), *Circo Pimentel* (1954) e *Golden Circus* (1956); os mais novos eram da década de 70. Os circos pesquisados percorriam o Estado de São Paulo (zonas da capital e cidades do interior) e o sul do País. (p. 105-106). Cabe uma descrição da organização interna:

Estruturados com base em famílias, cada um dos doze circos tinha entre uma a cinco famílias. O número máximo de membros das famílias em cada circo era de 27 e, no mínimo, de sete, todos com conhecimentos das artes circenses. Além das atividades artísticas desenvolvidas, os artistas acumulavam funções, como de secretário, capataz, relação pública, organizador geral, diretor do espetáculo, contra-regra, bilheteiro, motorista, eletricitista e de manutenção geral. Os proprietários eram responsáveis pela administração. Os serviços braçais eram realizados por pessoas contratadas, numa média de quatro diaristas. (COSTA, 1999, p. 106)

Dentre os 12 circos de porte médio pesquisados pela autora²²⁵, oito deles “possuíam, em frente à entrada, um palco elevado com três vistas, sendo uma principal, a frente do palco com cadeiras e arquibancadas em volta”. Geralmente havia cortinas em frente ao palco, “fechando os três lados, e outra ao fundo do palco”. Na cortina de frente havia iluminação, assim como na ribalta. Cordões de lâmpadas eram encontrados na plateia e no picadeiro; neste último, também postes laterais. Caracterizado como circo de variedades, os espetáculos de estabelecimentos circenses de porte médio mantinham as atrações tradicionais e um show de algum “cantor famoso”, sendo que “outro tipo de circo, o circo-teatro, além de apresentar os números tradicionais e shows musicais, realiza a encenação de peças (dramas ou comédias). (p.105-108)

Há que se destacar que, dentre os números circenses citados nesta categoria de circos (porte médio) está o Globo da Morte. No repertório de peças (que variavam de 100

mastros. Esta fora uma experiência pioneira do Circo Orleano Orfei, que introduzira também as lonas plastificadas adotadas posteriormente por outros circos. (COSTA, 1999, p. 100-101)

²²⁵ Através de dados retirados de outra pesquisa, extra feita pelo IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística), criado em 1975 pela Secretaria Municipal de São Paulo.

a 200 títulos) encontrava-se chanchada ou “comédia, dramas, peças sertanejeas, lendas e crenças populares”. Quanto aos dramas em especial, “o drama ‘sério’ mantinha as características do melodrama do século XIX”, com seus elementos trágicos, proximidade do grotesco e uma interpretação enfática. O trabalho específico de ensaio dos dramas acontecia apenas dois dias antes da apresentação, porque “como o repertório já era bastante conhecido dos intérpretes, só eram transmitidas algumas indicações sucintas sobre os personagens e marcações simples, apenas para organizar melhor a movimentação da cena” (p. 110-111).

Para tentar classificar o Circo Fekete quanto ao seu porte é preciso antes de mais nada considerar algumas características que o tornam singular. Em primeiro lugar é preciso não perder de vista que possivelmente o Fekete não passou pelos processos de formação que os chamados circos-família, conforme conceituado por Ermínia Silva, sofreram no Brasil. Essa é uma aposta baseada numa avaliação das datas de sua atuação, que embora imprecisas e fragmentadas, apontam para uma presença que inicia-se na década de 30, portanto, exatamente no período - referido anteriormente por Danielle Pimenta - em que os circos-teatro que apresentavam melodramas já haviam se consolidado. A primeira dentre estas datas é 1937, em Salvador. Segundo Geraldo da Costa Leal (1996), o jornal Imparcial publicara que em 19 de janeiro deste ano o Circo Fekete já havia estreado num terreno onde o Teatro Politeama havia sido demolido e tinha como atrações “malabaristas, trapezistas, equilibristas, **Globo da Morte**. O palhaço Chimarrão, (o melhor do mundo) e **peças teatrais**”. O autor encontrou no jornal A TARDE, embora não tenha citado as referências, o seguinte comentário: “Os dramas do circo Fekete são irrepreensíveis”. (grifos meus) (p. 156).

Outras referências de data foram o período de 1938 a 1941, quando o Fekete esteve em Teresina, Piauí, e a década de 40, em que ele visitara Pernambuco.

Unindo os fragmentos, aqui e ali apontados, encontro pistas que podem levar a uma visão aproximada do porte do Fekete, tendo como parâmetro os estudos de Eliene Benício Costa (1999) e Ermínia Silva (2007). Repito, então, o que os autores afirmaram sobre o Circo Fekete: que era ele um circo com “lona de duas faces”, “picadeiro e palco bem dimensionados com iluminação feérica própria”, possuía sua própria orquestra, e um coreto na entrada principal. Era, em 1941, maior que o *Circo Nerino*. E possuía um Globo da Morte que causava grande impacto nas praças onde se apresentava. Quanto ao teatro, tinha ótima

qualidade na montagem de peças teatrais, tendo encenado “grandes épicos” como *Os Miseráveis* e *A Queda da Bastilha*. Seus dramas eram “irrepreensíveis”.

Lançarei mão, neste ponto, de depoimentos familiares, que me ajudaram a encontrar mais algumas informações sobre o Circo Fekete, no sentido de compor um quadro o mais completo possível sobre as suas dimensões e características. A sobrinha de Celina, que esteve presente na entrevista em família na década de 90, rememora em 2012, o ambiente interno do Fekete:

Era um circo grande. Eu não sei se tinha cadeira ou se era só arquibancada. A gente ficava no *galinheiro* que era como chamava a arquibancada que ficava em volta. Tinha o picadeiro, com os números de malabaristas, trapezistas, equilibristas, palhaço, ginástica de chão. Não tinha animais. A música era ao vivo. Mas não era uma orquestra. Um grupo que devia ter uns 6 ou 7 elementos. O picadeiro ficava na frente e tinha a cortina fechada, o palco ficava fechado. Na hora que terminava o picadeiro, apagava as luzes, abria a cortina e começava a peça. (Entrevista com NINI sobrinha de Celina, janeiro de 2013. Acervo pessoal)

Renildo Ferreira, filho de Celina, fornece informações ainda mais detalhadas. quando perguntado especificamente sobre as características do circo, - que ele dissera noutra ocasião ter frequentado muitas vezes acompanhando sua mãe -, ao afirmar que tratava-se de um circo *médio*²²⁶. Possuía camarotes, cadeiras, frise (sic) e depois a geral, batizada popularmente como *puleiro*. Confirma a presença do *Globo da Morte*, praticado pelos irmãos Jaime e Emily. Dentre os números, menciona os trapezistas, números de equilíbrio com bicicleta que eram armadas e desarmadas. Lembra-se de uma atração de equilíbrio denominada de *pecha*, executada por três irmãos. Sobre a música, Renildo afirma que, na parte do picadeiro, era executada ao vivo e acompanhava a brincadeira do palhaço. Os músicos posicionavam-se lateralmente. Quando findavam as atrações do picadeiro, as luzes se apagavam e a iluminação se restringia às belas cortinas do teatro. O teatro tinha som, mas nesse caso, era gravado. Não havia animais.²²⁷

Levando em consideração o cruzamento dessas informações, tendo a acreditar que o circo Fekete aportara no Brasil na década de 30, num contexto de certo modo definido, com suas formas de organização familiar e empresarial baseadas num processo histórico que vinha

²²⁶ Segundo Eliene Benício Costa, o circo médio possuía dois mastros, o pequeno um só. Não avançarei na descrição dada pela autora a respeito dos pequenos circos, por considerar que o Fekete não está entre eles.

²²⁷ Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal.

de longe. E que portanto adapta-se às condições locais e aplica o modelo então em voga, ao seu modo operacional, que provavelmente nem era tão diverso assim daquilo que aqui era praticado.

Acredito, enfim, que o porte do Fekete era mais próximo daquilo que Eliene Benício classificara como médio. Vale fazer um resumo das pistas encontradas contrapondo-as ao que a autora usa para classificar as dimensões dos circos que pesquisara. Ainda que sua referência sejam circos que circularam especialmente em São Paulo, e que, evidentemente, guardavam singularidades concernentes a uma realidade local, é possível fazer comparações importantes.

Segundo me parece, o Fekete não fora estruturado por várias gerações de uma mesma família no Brasil. Talvez isso tenha acontecido em seu país de origem. Mas aqui, parece difícil falar de “várias gerações”. Em variadas fontes, vemos repetidos nomes de irmãos e poucos deles que se revezavam em funções artísticas (de palco e picadeiro) e administrativas²²⁸. Mas isso não elimina o fato de que havia sim, muitas atrações circenses que justificam pensar num circo de porte médio. Características referidas por Eliene Benício, como cortinas no palco, presença do Globo da Morte e de peças teatrais, entre comédias e dramáticas, além da ausência de animais vão ao encontro das informações sobre o Fekete obtidas neste trabalho.

Para finalizar, trago o depoimento da filha de Celina sobre a frequência do público, considerada nos depoimentos recolhidos em família, bem como noutras fontes, como de grande vulto: “Tinham pessoas que já tinham o camarote comprado pra o tempo todo. Que eram as pessoas de mais recursos”²²⁹. Eis uma estratégia importante, que reúne dados a serem destacados, como: a articulação dos artistas/empresários com uma fonte de renda fixa, que possivelmente lhes garantia valores ordinários para determinados gastos; a relação de prestígio que se estabelecia, com uma classe de abastados que ostentava seu poder, comprando lugar cativo; e, por último o fato de que tratava-se de fato de espetáculos que atingiam tanto aqueles que iam para os camarotes como para o *galinheiro*.

²²⁸ Uma fonte (LEAL, 1996) cita os irmãos Johnny, Charly, Jimmy, Bobby e Billy e o pai deles Geovani Fekete. Sabemos também de Helena Fekete, esta, atriz. O relato oral do filho de Celina rememora os nomes de Jaime (o mesmo Jimmy talvez) e Emily, ou Emilio, no Globo da Morte. O palhaço Chimarrão, mencionado por fontes diversas, é Alberto Fekete. Qual será a relação de parentesco entre estes nomes estrangeiros e brasileiros? Os enlaces - ocorridos como em tantos outros circos brasileiros -, gera frutos a partir de quando exatamente, a ponto de haver atrações com nomes brasileiros já na década de 30, quando, acredito, o Circo começara atuar no Brasil? Para encontrar essas respostas, e outras ainda, seria necessária uma investigação muito mais profunda, numa pesquisa específica sobre os Fekete.

²²⁹ Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal

5.4. Celina no Fekete

Não foi possível precisar a data em que Celina Ferreira ingressou no Circo Fekete, mas os depoimentos de seus filhos unidos a outras fontes ajudaram a chegar a uma aproximação.

RENÉE - Entre 42 e 45, com certeza ela tava no circo. Quando ele chegou aqui, ela já foi contratada...

RENILDO – com certeza. Ela já estava trabalhando na Companhia Baiana de Comédias, cujos espetáculos eram no Cine-teatro Jandaia. O Jandaia era um teatro... Que até hoje a pessoa entra ali. (...) Você vê lá dentro. As cadeiras, as (?) tudo de metal, camarote, frisas. Então ela trabalhava na Companhia Baiana de Comédias e o nome dele era *não-sei-o-quê* Guimarães. Aí o cara do circo que era Quinzinho. Que era o diretor teatral, chegou, foi lá contratar ela.

RENÉE – Ele disse assim “rapaz aquela mulher é boa, traz aquela mulher pra gente”... (risos). Ela que contou.

RENILDO – “nós precisamos contratar essa senhora”. Aí ela entrou no circo e não saiu mais. (Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal)²³⁰

O *Diário da Bahia* de 23 de dezembro de 1942 noticiou a formação da Companhia Baiana de Comédias e a encenação de *Dona Quinta*, no Cine Jandaia, mencionando, no elenco, o nome de Celina Ferreira²³¹. Dado que o espetáculo estivera em cartaz nos últimos dias do ano, presumo, portanto, que o ingresso de Celina no Fekete ocorrera em 1943.

No depoimento da própria Celina e de sua filha na década de 90, o episódio de sua contratação e da participação no espetáculo *Dona Quinta*, aqui referido na maioria das vezes como *Quinta Coluna*, também mereceu destaque. Reproduzo um pequeno recorte do trecho que trata do assunto:

RENÉE - Lembra que a senhora trabalhou em *Dona Quinta*?

NINI – E como foi que lhe descobriram? Como foi que descobriram ela, que chamaram?

RENÉE – Ah, Dona Coluna?

²³⁰ Renée Ferreira da Silva e Renildo Ferreira da Silva são respectivamente a filha mais velha e o segundo filho de Celina Ferreira e Ferreira da Silva.

²³¹ FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da Imprensa: Século XX*. 1994. P. 86 e 95.

[...]

NINI – A senhora se lembra disso? Da peça?

CELINA - Não. Eu me lembro que eu trabalhei na peça *A Quinta Coluna* e que eu era a Quinta Coluna (risos) **Eu fazia a Quinta Coluna.**

RENÉE – Aí o pessoal do Fekete viu mamãe trabalhar, ou soube uma coisa assim...

NINI – Conte aí

CELINA – Uns colegas de rádio (inint) me viu trabalhando lá e me levou pro circo Fekete, aí disse vá procurar... (Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal)

Considerando-se que em Salvador, o Circo Fekete apresentara-se entre os anos de 1942 e 1945, uma vez que, de acordo com Geraldo Leal (1996) a última notícia sobre apresentações do circo na cidade foi encontrada no dia 27 de junho de 1946 (p. 156), podemos considerar que, neste período, Celina esteve empregada e que possuía estabilidade financeira, informação essa confirmada por sua filha:

RENÉE - Aí (inint) apareceu lá em casa (...) convidar mamãe pra trabalhar. Ó foi uma riqueza! Mamãe foi ganhar quatrocentos e não-sei-quanto. Era dinheiro pra chuchu. Ou era quatro mil réis e pouco, quatro mil e pouco. Era dinheiro pra chuchu. A partir daí, a coisa melhorou. Quer dizer, pra uma pessoa que tava numa situação, não é? Sem um emprego (...) Alugou uma casa, sozinha. (Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal)

Sobre a participação de Celina Ferreira nas turnês, entretanto, há uma certa divergência das fontes. Perguntados sobre que cidades Celina havia visitado com o Circo Fekete, seus filhos, especialmente Renildo Ferreira da Silva, afirmam terem sido aquelas situadas no interior da Bahia. Para algumas delas ele próprio viajara acompanhando a mãe, a exemplo de Santo Amaro, São Francisco do Conde e Ilhéus - dessas, em particular, “lembrando-se bem”. Já sua filha Renée acredita que Celina “chegou ao Norte”, ainda que não tenha absoluta certeza disso.

Na entrevista do jornal *A Tarde* de 1979, encontrei duas informações sobre a participação de Celina Ferreira em turnês que extrapolaram os limites baianos. Na primeira diz-se que “após ter se despedido dos palcos do “Frequette” (sic), ao qual acompanhou em longas tournées por todo o Norte e Nordeste (apresentando-se em capitais e cidades menores) (...)” seguiria sua carreira em rádio. A segunda informa que “após a excursão que o circo fez por capitais e cidades do Norte e Nordeste, incluindo o Território do Guaporé (hoje

Rondônia), de volta, a atriz desliga-se do “Frequette” (sic) (1949) e ingressa no elenco de artistas da Rádio Excelsior”.

Noutro trecho, a própria Celina, através da fala do jornalista que assim resumiu: “gosta de lembrar-se de que, nas viagens, utilizou dos mais estranhos e ultrapassados meios de transporte como: cavalo, carro-de-bois, canoas, navios pequenos e grandes”.

Podemos inferir, portanto, que a atriz esteve no Circo Fekete entre os anos de 1943 e 1949. Talvez tenha estado em Teresina entre os anos de 1943 e 1945, tal como informado nos textos pesquisados e viajando em turnês fora de Salvador entre 1946 e 1949, quando não havia mais notícias sobre o referido circo na imprensa da cidade, segundo informou Geraldo Leal. O fato de ter viajado em grandes navios talvez indique que ela de fato alcançara distâncias maiores, que só os grandes circos percorreriam utilizando-se de grandes embarcações.

Quanto aos personagens e respectivos espetáculos dos quais participou, montei um quadro que resume as informações, retiradas da reportagem referida:

Tabela 3 – Personagens de Celina Ferreira no Circo Fekete

PERSONAGENS	PEÇAS
Tataiana (uma velha preta)	O Mulato
A Feia	A Feia
Mãe Zeferina	Os Dois Garotos
?	Coração Não Envelhece
Mãe da Vovozinha	A Linda Vovozinha
Freira má	Canção de Bernadete
Mãe ruim (do padre)	Deus e a Natureza
?	A Vingança do Judeu
?	Paixão de Cristo

FONTES: FONTES, Oleone Coelho. **A Tarde**. 18 de nov de 1979. Celina Ferreira: Uma ex-atriz de Circo e de Radionovelas. Seção Gente Que É Gente. E depoimentos de Renée Ferreira da Silva e Renildo Ferreira da Silva, outubro 2012. Acervo Pessoal.

Seus filhos ampliam esse repertório, repetindo alguns e citando outros espetáculos:

RENILDO – Peças mundiais, né? *Os irmãos Corso, Dama da Camélias, A vida de Santo Antônio, A vida de Jesus Cristo, A Feia, A Feia* - o papel central era dela. O circo tinha mais de 50 peças montadas. Eles tavam fazendo um papel hoje, encerrando uma peça e estavam ensaiando outra.

KARINA – E ela participava de todas as peças?

RENILDO – Todas. (...) *Deus Lhe Pague, A Canção de Bernadete.*

RENÉE – *Vingança do Judeu.*

RENILDO - *A Vingança do Judeu.* Eu não perdia. Eu tava lá toda noite. (Entrevista em família com filhos de Celina. Outubro de 2012. Acervo pessoal)

No texto da reportagem do jornal *A Tarde*, o jornalista Oleone Fontes informa que Celina afirmara ter o circo “um repertório de peças vastíssimo. Dramáticas umas, comédias engraçadas outras, muitas trágicas”. Dizia ainda que o número delas era “em torno de duzentas”, sempre aprovadas pelo público²³².

Geraldo Leal (1996) também menciona o repertório dos espetáculos, bem como o nome da própria Celina:

Rosa do Adro, Castigo do Céu, Assassino por Amor, João José, Deus lhe Pague, Anastácio, O Ébrio, O Louco da Aldeia, Escrava Isaura, A Dama das Camélias e muitas outras. J. Silva, Helena Fekete, Heros Arruda, Vitorio Ascari foram os artistas principais. Eram entrevistados pela imprensa, promoviam festivais onde distribuíam bônus para sorteios, convidavam artistas dos melhores que tínhamos, para participarem dos espetáculos, como Milton Gaúcho, *Celina Ferreira*, Sílvio Santos, e Alzira Oliveira. (grifos meus) (LEAL, 1996, p. 155-156)

Na dissertação de mestrado de Cláudio dos Anjos (2012), que conta a trajetória do palhaço *Pinduca*, nome artístico de Almir Rodolfo Almeida, que trabalhou no Circo Fekete entre os anos de 1937 e 1938 - tanto na primeira parte dos espetáculos, ao lado dos circenses, como também nas peças do circo-teatro, na segunda parte - encontrei depoimento que vale citar. *Pinduca* relata que ao substituir Johnny Fekete, trapezista e também ator que havia se acidentado, contracenou com Celina Ferreira. Quando do acidente, o Circo estava armado em Brotas e exibia peças tais como *Lágrimas de Homem* e *Compra-se um Marido*. Na ocasião do acidente,

A peça que iria ser encenada era *Nossa mãe honrarás*. Como Johnny estava impossibilitado de atuar, e Almir mostrava bastante desenvoltura no palco como Pinduca, foi convidado a substituir o ator no espetáculo. Ganhou o papel do genro bonzinho na peça *Nossa mãe honrarás*, atuando ao lado da atriz baiana Celina Ferreira. Almir fez o papel de genro de Celina. Em cena, a mãe era maltratada pelos filhos e pelo outro genro,

²³² Id. Ibid.

seu personagem era o único da família a tratá-la bem. (ANJOS, 2012, p. 109)

Almir trabalhou no Fekete noutros espetáculos²³³ como ator e também como ponto e escreveu pequenos esquetes e dramas. Do seu relato, cumpre destacar ainda a alusão aos espetáculos cuja renda era revertida para determinado artista, “a exemplo dos shows destinados a Jota Silva e a Helena Fekete”, artifício também usado pelo teatro de revista, como já visto.

Eram festas de gala em que todo o elenco prestava homenagens aos artistas mais prestigiados da companhia. Essas festividades cumpriam duas funções: além de homenagear os melhores artistas do elenco, serviam de chamariz e propaganda para o circo, já que o público gostava desses festejos e tinha curiosidade de saber como seria a festa dedicada a determinada estrela do circo. Na verdade, o artista homenageado era quem escolhia o repertório a ser apresentado, pois a renda daquela apresentação seria revertida para o artista homenageado e sua família. (ANJOS, 2012, p.109)

A própria Celina Ferreira teve, no Fekete, o seu momento de homenageada:

Certa ocasião o circo proporcionou um festival em homenagem à atriz já então muito conhecida do público frequentador do “Frequette” (sic) Foi no final da guerra. Grandes homenagens lhe foram prestadas e ao final do espetáculo o comandante do quartel do Barbalho lhe fez a entrega solene de uma lindíssima “corbeille” de rosas e toda a plateia fez aplauso de pé. (FONTES, Oleone Coelho. **A Tarde**. 18 de nov de 1979. Celina Ferreira: Uma ex-atriz de Circo e de Radionovelas. Seção Gente Que É Gente)

Celina Ferreira havia perdido o contato com os Fekete, na ocasião desta entrevista, mas cita a relação de trabalho no ambiente do circo como uma relação familiar e afetiva, reforçando a multiplicidade de habilidades dos donos do circo: “Éramos uma grande família. Os Frequette (sic), proprietários, eram também atores dramáticos e cômicos, palhaços, trapezistas, malabaristas. Nunca conheci em toda a minha vida uma gente tão versátil”. Os

²³³ A exemplo de: *A vida, paixão e morte de meu Senhor Jesus Cristo, Compra-se um Marido, Lágrimas de Homem*, entre outros (ANJOS, op. cit, p. 109)

nomes que ela menciona são: Eduardo, Alberto, Jimmy, Sandi, Seo Gustavo, Giovanni, Raquel e Bety.²³⁴

Ainda que a atriz tenha explicitamente declarado uma relação de afetividade familiar na relação com seus colegas do Fekete, parece claro que ela não se formara dentro do universo circo-família. Celina Ferreira não fora formada artisticamente pelo Fekete ou pelos Fekete. Ao ingressar no circo a atriz já possuía um histórico artístico desenvolvido a partir de uma prática profissional que a credenciava para aquele trabalho. Presumo ainda que teve facilidade de adaptar-se às contingências de um circo que circulava por cidades próximas ou distantes. Sua experiência com o teatro de revista mambembe lhe fornecera os atributos artísticos e a familiaridade com a vida da estrada.

A participação de destaque da atriz nos dramas de um circo-teatro tão elogiado quanto à qualidade de suas peças, me permite supor que sua atuação, fruto de uma espécie de *caldo cultural* cujas raízes remontavam do século XIX, era absolutamente adequada à *brasileirice* dos melodramas e ao formato do circo-teatro. Do ponto de vista da interpretação propriamente dita, tendo a acreditar que a sua expressão vocal - presente em uma esmagadora maioria de personagens más, vilãs num gênero dramático repleto de exageros -, revela uma especialização, um domínio que herdado do teatro de revista e aqui aprimorado lhe garantiria espaço e trabalho ainda mais adiante nas rádios em que trabalhou.

²³⁴ FONTES, Oleone Coelho. **A Tarde**. 18 de nov de 1979. Celina Ferreira: Uma ex-atriz de Circo e de Radionovelas. Seção Gente Que É Gente.

6. RADIO - CONTEXTOS E CONVIVÊNCIA COM O TEATRO AMADOR

6.1. História da radiodifusão brasileira

Sobre a história da radiodifusão no Brasil já há uma bibliografia farta.²³⁵ Investirei aqui nas passagens históricas (e reflexões sobre elas) que apontam diretamente para os aspectos socioeconômicos e os formatos e contextos em que Celina Ferreira viu sua carreira radiofônica desenhar-se.

A radiodifusão brasileira se inicia no Rio de Janeiro nas comemorações do centenário da independência, portanto no dia 07 de setembro de 1922. Tratou-se de um grande experimento num evento público com transmissão de discurso do então presidente Epitácio Pessoa.²³⁶

Quanto à primeira transmissão efetuada por uma emissora, inaugurando uma experiência de caráter permanente, há controvérsias.

Um mês depois do evento no Rio de Janeiro, realiza-se em Pernambuco a primeira emissão da *Rádio Clube*, através de uma adaptação do aparelho receptor, conforme orientação dada por Roquette Pinto (pioneiro da rádio carioca) ao jornalista pernambucano Oscar Moreira Pinto no evento do dia 07 de setembro no Rio de Janeiro.

A *Rádio Clube de Pernambuco* tinha sido fundada, três anos antes, a 06 de abril de 1919 no salão nobre do *Diário de Pernambuco*, e tinha entre seus sócios (cujos nomes foram publicados na ocasião),

²³⁵ Ver na referência bibliográfica títulos encontrados na seção *Rádio*.

²³⁶ Citado na quase totalidade dos títulos e trabalhos que contam a história da rádio brasileira, o evento que inaugura a radiodifusão brasileira aconteceu no Rio de Janeiro por conta das comemorações do centenário da independência. O discurso de Epitácio Pessoa foi proferido numa exposição, na Praia Vermelha e o transmissor foi instalado no alto do Corcovado, pela *Westinghouse Electric Co*, através de uma estação de 500 watts.

[...] senhores de engenhos, donos de empórios, de trapiches, de influentes políticos e... um jornalista (...) Dos nomes, João Cardoso Ayres fica mais na memória pela imediata identificação com a atividade agro-industrial açucareira; senhor de engenho, de muitas tradições, viajado, indo e vindo ao Velho Mundo, de lá trouxe o primeiro artefato para captar ‘a nova maravilha’ era um transceptor ou assemelhado (MARANHÃO FILHO, 2000, p. 7-8).

Disputando, na bibliografia sobre o assunto, o pioneirismo da rádio brasileira com a *Rádio Clube de Pernambuco*, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* (PRA-2) foi criada em 20 de abril de 1923 pelo antropólogo e médico Roquete Pinto e pelo cientista Henrique Morize.

Polêmica à parte, o que nos importa é que ambas resultam da iniciativa privada, ainda que cada uma delas possua suas especificidades quanto à conformação dos sócios. E assim como elas, diversas emissoras nasceram sob a égide de grupos de sócios, as *sociedades nacionais* que assumiam os custos das primeiras rádios do Brasil, país afora. Rádios que possuíam, deste modo, na década de 20, características similares:

[...] eram empreendimentos não comerciais (não transmitiam anúncios), de grupos aficionados do rádio, geralmente de classes mais abastadas e que se utilizavam dos mesmos, muito mais para a diversão dos membros daquelas sociedades ou clubes de rádio do que dos próprios ouvintes, uma vez que pagavam mensalidades para manter as estações, cuidavam de fazer a programação (doando discos), escrevendo, tocando, cantando e ouvindo eles mesmos (afinal um aparelho receptor era bastante caro na época) aquela programação, que por sinal era bastante elitista. (TAVARES, 1997, p. 52)

Gisela Ortriwano descreve o mesmo cenário:

As primeiras emissoras tinham sempre em sua denominação os termos ‘clube’ ou sociedade, pois na verdade nasciam como clubes ou associações formadas pelos idealistas que acreditavam na potencialidade do novo meio. Nessa primeira fase, o rádio se mantinha com mensalidades pagas pelos que possuíam aparelhos receptores, por doações eventuais de entidades privadas ou públicas, e muito raramente, com a inserção de anúncios pagos, que, a rigor, eram proibidos pela legislação da época. (ORTRIWANO, 1985, p.14)

Quando, nesta década de 20, o Brasil implanta suas primeiras emissoras, possui como referência dois modelos de sistemas de radiodifusão já aplicados em outros países. Na Europa, encontramos uma rádio estatizada, de conteúdo educativo. Nos Estados Unidos vemos uma

estrutura baseada na publicidade, de características comerciais. Era o conteúdo europeu que os pioneiros da radiodifusão brasileira pretendiam adotar. Um conteúdo *elevado*, que viesse a contribuir para a melhoria do *nível cultural* do país.

Mas já nos primeiros anos a escolha brasileira foi mista: o Brasil optou por regular o conteúdo das transmissões e não criar rádios estatais. No decreto (16.657, de novembro de 1924) que regulamentou os *serviços civis de radiotelegrafia e radiotelegrafia*, o governo brasileiro determina que as concessões só fossem feitas a sociedades nacionais, constituídas legalmente. O decreto chega para regular o setor que já havia começado as suas atividades, ainda que timidamente, anos antes. (CALABRE, 2003)

No discurso inaugural da PRA-2, Roquette Pinto revela seu desejo de popularizar a rádio como veículo, desde que fosse capaz de educar através de um conteúdo seletivo:

Todos os lares espalhados pelo imenso território do Brasil receberão livremente o conforto moral da ciência e da arte, a paz será realidade entre as Nações (...) Que meio para transformar um homem em poucos minutos, se o empregarmos com alma e coração. (ROQUETTE PINTO, 1923, apud SAMPAIO, Mário, 1984, p. 113)

Roquette Pinto vislumbrava, portanto, uma rádio que atingisse aos brasileiros cultos ou não (grande parte da população brasileira do período era analfabeta) levando-lhes um conteúdo culturalmente *superior*. Segundo Reynaldo Tavares (1997), até que a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro fosse doada ao *Ministério da Educação e Cultura* em 1936, Roquette Pinto jamais permitiu que fossem veiculadas mensagens comerciais em sua emissora.

O próprio decreto 16.657 determinava que o conteúdo da programação nas emissoras deveria ter fins educativos, científicos artísticos e de benefício público. Seu texto dizia ainda que as estações receptoras (ou os aparelhos receptores) deveriam ser registradas nas repartições do serviço de telégrafo e seus proprietários deveriam pagar uma taxa anual de cinco mil réis. Essa prerrogativa possibilitava ao governo o acompanhamento preciso da evolução do número de ouvintes. (CALABRE, 2003)

Uma tal rádio, que exigia do seu ouvinte tantos recursos (seja para aquisição do aparelho, seja para manutenção das estações e pagamento das taxas ao governo) acabava por fazer circular as letras aos já letrados, a cultura erudita aos já nela iniciados e a informação

escolar aos já formados, e não poderia exercer, ao fim e ao cabo, as funções educativas que os seus precursores idealizaram.

O interesse que despertava nas demais camadas da população era, portanto, insignificante:

[...] os radiouvintes dos primeiros tempos procuravam as emissoras mais pela curiosidade e quase perplexidade perante aquela ‘maravilha’ que era a caixinha de música, caixinha que também ‘falava’ dando notícias etc. Era uma espécie de telefone e por isso mesmo o processo era conhecido por ‘telefonía sem fio’ ou ‘radio telefonía’... Por muito tempo o interesse do rádio era justificado pelo que apresentava de mistério, de magia; aquilo que era irradiado, música ou discurso, só assumia interesse especial porque transportado pelo éter espacial, pelo sem fio. (SAMPAIO, 1984, p. 116)

A despeito do encantamento com o fenômeno da radiodifusão, estamos falando de um período em que as transmissões ocorriam de modo precário, numa espécie de experimentalismo que dependia de conhecimentos técnicos incipientes, aparelhos de potências reduzidas e funcionamento pouco conhecido e até mesmo de condições climáticas favoráveis. Até o início da década de 30,

[...] maior potência das emissoras era de 10 (dez) quilowatts, em se tratando de uma organização forte, uma vez que a média não ultrapassava a 5 (cinco) quilowatts por prefixo.

As irradiações processavam-se com o auxílio de uma linha telefônica subterrânea, especial e permanente, conhecida como PL, que se estendia desde o edifício-sede (estúdios) até o local onde ficavam os transmissores e as torres e, de lá, eram jogadas para o ar. Na quase totalidade dos casos, a distância entre os estúdios e os transmissores era longa, o que dificultava mais a nitidez daquelas operações.

A fidelidade do som (que já não era das melhores) variava de acordo com as condições atmosféricas e a boa vontade das empresas de telefonía pública que, da mesma forma que o rádio, eram principiantes naquele tipo de prestação de serviços. (TAVARES, 1997, p. 167)

Também a dificultar o interesse dos compradores pelos aparelhos estavam os preços que inibiam a expansão e a presença da novidade em “todos os lares espalhados pelo imenso território do Brasil”, como havia dito Roquette Pinto. Segundo Helio Tys, tecendo um comentário sobre a rádio no Rio de Janeiro na década de 20,

O rádio nascia errado. Nascia como veículo da elite, não de massa – e se dirigia a quem tinha poder aquisitivo para mandar buscar no estrangeiro os caros receptores Telefunken, Parlophone, Philips, Stromberg Carlson, ou RCA Victor. Ora, quem tinha poder aquisitivo não ia se bastar com uma recepção vacilante para ouvir um disco que tinha em casa. Ou notícias que lia nos jornais. Por isso, o rádio dirigido à elite não funcionou [...] (TYS, s/d, apud SAMPAIO, 1984, p.117).

Mas as *massas*, que não podiam comprar os caros aparelhos, encontraram uma solução para ter acesso à novidade:

A popularização, se é que se pode chamar assim, começou com o rádio de galena, um *jeitinho brasileiro* que substituíam os aparelhos receptores importados. Tratava-se de uma engenhoca rústica, equipada com um pequeno alto-falante e uma grande antena, que geralmente era suspensa por uma vara de bambu do lado de fora da casa. Através dela, com a ajuda de uma agulha e de um cristal, o usuário podia escutar qualquer emissora da época. Isso, é lógico, se tivesse um bocado de sorte e uma porção ainda maior de paciência, porque, a qualquer mexidinha, a estação escapava, e o trabalho para sintonizá-la voltava a estaca zero. (CASÉ, 1995, p. 29)

As dificuldades técnicas, a vulnerabilidade política e os riscos financeiros de um empreendimento caro e ainda não rentável empurraram para a década de 30 o crescimento significativo do serviço de radiodifusão que, então, começa a buscar sua profissionalização.

Quanto à Celina, lembremo-nos que, ela estava nos primeiros anos da década 30, viajando com seu marido, e que após a morte deste, em 1935, instalou-se em Salvador, e recebeu a ajuda de seus irmãos.

6.2. A rádio comercial

Em 1932, uma nova legislação é regulamentada favorecendo a expansão da radiodifusão brasileira. O texto do decreto reafirma o interesse nacional e os objetivos educacionais das rádios, mas permite que elas utilizem-se da propaganda para auferir recursos, desde que condicionando sua exposição a durações determinadas.

Atribui-se à legislação aprovada em 1931 e regulamentada em 1932, através dos Decretos nº 20.047 e 21.111, de 27/05/1931 e 1º/03/1932, respectivamente, uma grande parcela de contribuição para o surgimento e consolidação de uma conjuntura favorável ao rádio. A nova legislação tornou o sistema de radiodifusão potente e eficaz, aperfeiçoando e atualizando o decreto de 1924. É o fim da idéia de um rádio experimental e amador. (CALABRE, 2003, p. 2)

As transformações ocorridas na radiodifusão brasileira na década de 30 são fundantes e apontam para um movimento irreversível de afirmação de conteúdos e perfis profissionais e de descobertas de formas de sustentação comercial. A tão propalada *era de ouro* (anos 40 e 50) da rádio brasileira sem dúvida encontra suas raízes neste processo.

Ainda que o texto do Decreto nº 21.111 permaneça mencionando o caráter educacional e o *interesse nacional* a serem contemplados nos programas radiofônicos, há uma preocupação evidente com a sobrevivência das emissoras, que passam a obter permissão para veicular propagandas comerciais, de tal modo que seu artigo 73 determina:

Durante a execução dos programas é permitida a propaganda comercial, por meio de dissertações proferidas de maneira concisa, clara e conveniente à apreciação dos ouvintes, observadas as seguintes condições:

- a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações não poderá ser superior a dez por cento (10%) do tempo total da irradiação de cada programa;
- b) cada dissertação durará, no máximo, trinta (30) segundos;
- c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas, de sorte a não se sucederem imediatamente;
- d) não será permitida, na execução dessas dissertações, a reiteração de palavras ou conceitos.

(Decreto nº 21.111, de 1º/03/1932 apud CALABRE, 2003, p. 3)

É possível concluir que o interesse dos anunciantes pelo espaço num veículo de alcance crescente e a necessidade de manutenção das rádios pressionava o rigor com relação ao tempo reservado aos reclames, que era muito restrito. Ainda mais quando consideramos que a venda de aparelhos crescia vertiginosamente neste período²³⁷, num processo em que uma ponta estimulava a outra. Quanto mais aparelhos, mais ouvintes, quanto mais ouvintes maior o

²³⁷ Em 1932 “já não era impossível comprar um rádio: um aparelho custava em torno de 80\$000 (oitenta mil réis) e o salário médio de uma família de trabalhadores não ficava longe de 500\$000 (quinhentos mil réis) por mês [...] ampliava-se a produção de aparelhos receptores que, a preços módicos, passavam a compor o novo cenário da família modernizada” (TOTA, 1990, apud MOREIRA, 2000, p. 29)

interesse dos anunciantes e maior o financiamento dos programas, que aumentavam sua qualidade e despertavam mais e mais o interesse do público pelos programas e dos não proprietários de aparelhos de rádio por adquiri-los. De tal modo que,

A modernidade invadia os lares, interferia na vida privada, no cotidiano familiar; o radio gradativamente passava a ocupar um lugar de destaque nas salas das residências. [...] Buscando atrair um público maior, elas (as emissoras) apresentam programas mais populares, com um ritmo dinâmico, prendendo melhor a atenção do ouvinte [...] Em 1933, Cesar Ladeira²³⁸ afirmava que o radio estava vencendo na sua finalidade de divertir, e que querer mantê-lo como veículo meramente educativo era um grande equívoco: o modelo de radio bem sucedido seria o do veículo de entretenimento. (CALABRE, 2004, p. 23-24)

Assim, o que acontece na década de 30 é não apenas o crescimento no número de aparelhos, mas o início de uma relação de intimidade entre emissoras e público. Relação essa, que, na ocasião, era sempre vigiada pelas regulamentações e fiscalizações governamentais, interessadas em garantir que os veículos permanecessem funcionando e atingindo mais e mais brasileiros, mas que mantivessem a neutralidade política. Ou ainda que padronizassem a emissão do conteúdo político de modo a configurar uma mensagem única favorável a um governo que pretendia impor-se sob novas bases de sustentação. Ao lado da defesa de uma programação educativa, culturalmente elevada, e pouco invadida pelo comércio, havia um interesse claro pelo desenvolvimento econômico, baseado no aumento do consumo. Contradição?

Estamos falando do governo de Getúlio Vargas, resultado da Revolução de 1930, que pôs fim ao controle exercido pelas oligarquias agrícolas brasileiras, especialmente as do café. Falamos de um governo que, apoiado pela classe média urbana emergente, por militares e por trabalhadores de uma indústria crescente²³⁹ (a despeito do favorecimento ostensivo ao setor

²³⁸ Cesar Rocha Brito Ladeira, por pseudônimo Cesar Ladeira, foi um [radialista brasileiro](#). Nasceu em [Campinas, 11 de dezembro de 1910](#) e faleceu em [8 de setembro de 1969](#). Ladeira foi o criador de nomes artísticos com os quais alguns cantores passaram a ser identificados: *A Pequena Notável* para [Carmen Miranda](#), *O Cantor que Dispensa Adjetivos* para [Carlos Galhardo](#), *O Caboclinho Querido* para [Sílvio Caldas](#) e *A Garota Grau Dez* para [Emilinha Borba](#). Foi marido da atriz [Renata Fronzi](#). Em: http://pt.wikipedia.org/wiki/César_Ladeira. Acesso em 10/07/2011

²³⁹ “De 200 estabelecimentos fabris em 1881, o Brasil passou a contar com 13.336 em 1920. Continuando a subir aos pinotes, esse número chegaria a 49.418, em 1940, e 89.086, em 1950.” (COSTELLA, 2001, p. 181).

agrícola praticado até então pela política do ‘café-com-leite’²⁴⁰), pretendia dissolver os regionalismos e configurar-se a partir de uma administração centralizada.

Sobre o crescimento do mercado interno nesse período diz-nos Celso Furtado,

Ao manter-se a procura interna com maior firmeza que a externa, o setor que produzia para o mercado interno passa a oferecer melhores oportunidades de inversão que o setor exportador. Cria-se, em consequência, uma situação praticamente nova na economia brasileira, que era a preponderância do setor ligado ao mercado interno no processo de formação de capital (FURTADO, 1961, p. 220)

Aqueles que já produziam para o mercado interno sofrem pouco com a crise econômica de 1929, e dela se recuperam com velocidade;

É evidente que, mantendo-se elevado o nível da procura e representando-se uma maior parte dessa procura dentro do país através do corte das importações, as atividades ligadas ao mercado interno puderam manter, na maioria dos casos, e em alguns aumentar, sua taxa de rentabilidade. Esse aumento da taxa de rentabilidade se fazia concomitantemente com a queda dos lucros no setor ligado ao mercado externo [...] As atividades ligadas ao mercado interno não somente cresciam impulsionadas por seus maiores lucros, mas ainda recebiam um maior impulso atraindo capitais que se formavam ou desinvertiam no setor de exportação (FURTADO, 1961, p. 221)

Não é à toa, portanto, que sendo o rádio um veículo capaz de atingir muitos ouvintes/cidadãos à distância e ao mesmo tempo, um tempo real simultâneo, lhe caberia papel fundamental para atender tanto aos objetivos políticos de Getúlio, como econômicos das classes industriais que o apoiavam e que seriam favorecidas em seu governo.

De um lado, o aumento do espaço para veiculação da propaganda beneficiaria a indústria e o comércio nacionais que precisavam escoar sua produção no mercado interno. Já

²⁴⁰ “A **política do café com leite** foi uma política de revezamento do poder nacional executada na República Velha entre 1889 e 1930, por presidentes civis fortemente influenciados pelo setor agrário dos estados de São Paulo - mais poderoso economicamente, principalmente devido à produção de café - e Minas Gerais - maior pólo eleitoral do país da época e produtor de leite.

‘Revezavam-se no poder representantes do Partido Republicano Paulista (PRP), e do Partido Republicano Mineiro (PRM), que controlavam as eleições e gozavam do apoio da elite agrária de outros estados do Brasil’. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica_do_caf%C3%A9_com_leite. Acesso em: 07 de abril de 2013.

em 1934, portanto dois anos depois da regulamentação do decreto de nº 21.111, nova legislação (Decreto nº 24.655) faz aumentar para 60 segundos o tempo de cada mensagem de propaganda e para 20% o tempo de exposição da publicidade por programa.

De outro lado, a manutenção e expansão do sistema de radiodifusão interessavam ao Estado brasileiro de então, uma vez que as emissoras replicariam mensagens governistas de conteúdo *nacional unificador*. Deste modo,

O Estado ordena, distribui, racionaliza e incentiva o sistema de radiodifusão em todo o país, preparando-se, então, em contrapartida, para utilizá-lo em proveito próprio, a partir da criação de um programa nacional de caráter oficial. Segundo o artigo 69º do Decreto nº 21.111, o programa deveria “ser ouvido, ao mesmo tempo, em todo o território do país, em horas determinadas”, tendo como principais assuntos questões educacionais de ordem política, social, religiosa, econômica, financeira, científica e artística. Ficava proibida a irradiação de outros programas no horário do *Programa Nacional*. (CALABRE, 2003, p. 4)

Em 1935, o programa oficial de rádio passou a chamar-se *Hora do Brasil*, mas somente em 1939, ano em que foi criado o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP)²⁴¹ sob o qual era regido, ele atingiu o seu objetivo de ser um programa de alcance nacional, chegando, de fato, a lugares mais afastados.

A atenção dada pelo Estado Brasileiro a radiodifusão nascente no país tinha, portanto, a clara intenção de atender a interesses centralizadores e de formar uma imagem nacional que envolvesse brasileiros em regiões as mais diversas. O citado DIP, cujas seções internas eram Divulgação, Rádio-Difusão, Cinema e Teatro, Turismo, e Imprensa,

[...] era o órgão responsável pela elaboração da legislação referente a todas as atividades culturais, fiscalizando e supervisionando a aplicação das normas em todos os meios de comunicação. Cabia ainda ao DIP a produção de material de propaganda governamental – filmes, prospectos, livros, programas de rádio, etc. Segundo o Decreto nº 1.915, de 27/12/1939, esse departamento tinha poderes para centralizar, coordenar, organizar, censurar,

²⁴¹ O DIP é tido por Lia Calabre (2003), a partir do estudo de Silvana Goulart sobre o órgão, como “um poderoso e eficaz instrumento de controle e produção cultural” fruto do resultado de experiências anteriores do governo Vargas, em sua tentativa de regular a cultura e a informação em seu governo. Em 1931, nasceu o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) órgão que se dirigia a imprensa para falar sobre assuntos oficiais. O DOP passou a ser (DPDC) Departamento de Propaganda e Difusão Cultural no ano de 1934 e dividia-se em três seções: rádio, cinema e cultura física. Em 1938 o DPDC absorveu as funções da Agência Nacional, e passou a ser chamado de Departamento Nacional de Propaganda (DNP), abrigando a imprensa, o rádio, o cinema e o turismo.

premiar e incentivar as atividades do conjunto das empresas da área de comunicação e de seus respectivos empregados. (CALABRE, 2003, p. 4)

O controle do DIP sobre o setor de radiodifusão parece não ter sido tão eficiente quanto se propunha e isso se deve em parte à necessidade de manutenção das emissoras.²⁴² Por maiores que fossem os esforços de manter a *excelência* da programação, não havia como conter o movimento de diversificação do conteúdo. De um lado o *gosto popular* tendia a se afirmar e a determinar tendências de modo irreversível, uma vez que a rádio, como veículo de massa (embora ainda não soubesse o que isso viria a ser) a ele precisava devotar seu conteúdo. De outro, não interessava aos patrocinadores interessados em aumentar vendas e conquistar mercados uma rádio que alcançasse a poucos ouvintes. Neste sentido, o *gosto popular* estabelece uma relação de mão dupla com os meios emissores de informação e conteúdo artístico e cultural.

Assim, as características comerciais aparecerão nas décadas seguintes com a necessidade de manutenção não mais de veículos geradores de conteúdos edificantes, mas de empresas a serem sustentadas através de estratégias comerciais.

É bom ressaltar, entretanto, que esse não foi um quadro homogêneo, em se tratando de um Brasil com configurações socioculturais diversas. Já em Recife, o interesse do capital local pela rádio dá-se menos pelo viés comercial e mais pela função política que ele traz como instrumento divulgador de uma nova conformação conjuntural. Cabe aqui, uma longa transcrição do que nos relata Luiz Maranhão Filho:

Respirava-se também no Rádio, o *tenentismo* das idéias novas, porque a radiotelegrafia pioneira teria que ser, forçosamente, um reflexo dos meios impressos, do que se dizia nas páginas do *Diário de Pernambuco*, de *A Província*, do *Jornal do Recife*, dos pasquins e panfletos. E porque o Rádio começava a dizer, de viva voz, a sua imagem melhorou, diante de empresários. Passaram a pensar nele também sob a forma da política; era um instrumento capaz de *vender as idéias novas* muito mais do que vender produtos, porque todos os reclames dos primeiros anos Trinta eram mais uma benemerência, mais uma doação, mais uma ajuda, do que negócio mercantil que propiciasse retorno. Se ele vinha, era pouco percebido à época.

²⁴² “Segundo documentos produzidos pelo próprio DIP e por outras agências do governo, a relação entre o Estado e o rádio não atingiu o grau de profundidade e de controle idealizado pelo regimento. Em um balanço das atividades de 1940, depois de divulgar as cifras do total de programas submetidos à censura, o departamento fazia a ressalva de que o trabalho da Divisão de Rádio era pouco notado pelos ouvintes e afirmava que o ‘aperfeiçoamento e melhoria dos serviços e a elevação do nível cultural dos programas’ era ‘grandemente sacrificado pela situação econômica das emissoras’ ” (ACHILLES, 1941, apud CALABRE 2003)

O que os investidores nas *Rádios-Sociedades*, nos *Rádios-Clubes* queriam, era motivar o povo a ouvir. A ouvir tudo o que se dissesse no recesso dos lares, a formar tertúlias familiares para ouvir o Rádio. Já então, nos primeiros tempos, o *galena* fora substituído por aparelhos importados; os fones auriculares cederam lugar às caixas de audiência coletiva, permitindo a troca de idéias, permitindo o aglomerado.

O que se viu, com a Revolução, foi a aproximação dos industriais que eram, por composição da própria comunidade, uma oposição de ponto de vista aos senhores de engenho e de usinas. As manufaturas de tecidos – e eram tantas a surgir no Nordeste do algodão em alta! – eram, basicamente cidadinas; agrupavam vilas operárias, agregavam jovens engenheiros, recém-vindos do estrangeiro. O progresso de 30 trouxe também os imigrantes mais qualificados, os que vinham trazendo a luz, o gás, o telefone, o bonde, o saneamento. E esta gente se fixava, basicamente, nas cidades. (MARANHÃO FILHO, 2000, p. 21)

Ainda segundo Maranhão Filho, “o rádio deixava de ser uma aventura eletrotécnica para ser um *meio de expressão*”. Nesse caso, um meio de expressão política que ia ao encontro dos anseios de mudança das classes emergentes pernambucanas²⁴³.

Assim, na Pernambuco dos anos 30, a pressão do conteúdo popular e dos reclames (que no Rio de Janeiro causava incômodo entre os *elitistas* desejosos de uma rádio tal como preconizada por Roquette Pinto) não parecia ser uma preocupação dos próprios sócios e dos envolvidos com o setor:

As pomadas para calos e os purgantes faziam a sobrevivência do rádio, mas o conduziam para um novo quadro. Os de Pernambuco, pelo menos na fase pioneira, não pensaram em cultura na primeira hora; buscaram o alcance. A campanha política fez o resto. E o gesto heróico do professor Roquette Pinto não encontrou ressonâncias no norte. (MARANHÃO FILHO, 2000, p. 24)

No *Sul*, leia-se Rio de Janeiro, as “pomadas para calos e purgantes” foram, sim, responsáveis pela manutenção de programas radiofônicos, que de outro modo não permaneceriam no ar. Exemplar neste ponto é o caso do Programa Casé, ao qual dedicarei maior atenção neste momento, em função exatamente do papel que ele representou na relação entre programação e financiamento, envolvendo, por conseguinte, a remuneração dos artistas.

Ademar Casé²⁴⁴, o idealizador do programa, vislumbrou no então nascente veículo de comunicação um negócio rentável. Inicialmente vendendo de casa em casa os aparelhos

²⁴³ Já em 1937, a Rádio Clube de Pernambuco, passa a ser uma sociedade anônima, com associados interessados em encampar a campanha política do reformista Zé Américo (José Américo de Almeida) e orgulhosos de dar sua contribuição anônima através da compra de ações da Rádio que o apoiaria.

²⁴⁴ Antes dele, destaca-se, do ponto de vista comercial, na Rádio Sociedade Mayrink Veiga, o *Esplêndido Programa* de Valdo Abreu que, segundo depoimento de Paulo Tapajós (BBC. 1998, CD 1, faixa 01), era um

receptores da Philips e em seguida (dado o sucesso de sua empreitada) vendendo espaços de divulgação para patrocinadores, Ademar Casé, através do *Programa Casé* e dos talentos criativos que agregou, inovou a forma de fazer rádio²⁴⁵.

O seu primeiro programa, que veiculou música erudita e música popular em dois blocos separados, de duas horas cada, obteve aprovação imediata do conteúdo popular, constatada através de ligações telefônicas em profusão. Entendeu Ademar Casé que

[...] mesmo sendo só o primeiro programa, [...] deveria fazer uma opção. **O programa tinha fins lucrativos e eu precisava de audiência.** (grifos meus) Decidi tirar, a contragosto, a parte erudita, dedicando quatro horas a música popular. (CASÉ, Ademar s/d, apud CASÉ, Rafael 1995, p.44)

Nos programas seguintes, Casé, inicialmente com a ajuda do cantor Sílvio Salema e posteriormente de Antonio Nássara e Cristovão de Alencar (trabalhando também como speakers e redatores), manteve uma programação intensa contratando diversos artistas. Nestes primeiros tempos, contou além dos anúncios, com recursos próprios que findaram na ocasião do décimo quinto programa. No entanto, o *Programa Casé* não sairia do ar, graças a seu jogo de cintura na relação com os anunciantes. Mesmo um anúncio de purgante não foi dispensado, - assim como os de roupas íntimas e remédios para doenças venéreas que eram de difícil aceitação na sociedade da época - ainda mais porque tratava-se de um anunciante que, naquele momento, garantiria a continuidade do programa. Nássara então redigiu o seguinte texto para o *Manon Purgativo*:

Um casal de noivos brigou. Ele, arrependido, resolveu fazer as pazes, mas a moça estava irredutível. Conversou com a futura sogra, que lhe aconselhou que presenteasse a filha com algo de valor. Comprou-lhe, então, uma jóia caríssima. E não fez efeito. Deu-lhe um casaco de peles. Mas não fez efeito. Então lembrou de dar a ela um vidro de Manon Purgativo.... Ahhh! Fez efeito!!!! Manon Purgativo, à venda em todas as farmácias e drogarias (CASÉ, 1985, p. 47).

radialista exímio na improvisação de anúncios com *arte e graça*. Segundo Paulo Tapajós, Valdo Abreu foi o pioneiro da rádio comercial no Rio de Janeiro.

²⁴⁵ O *Programa Casé* foi ao ar pela primeira vez em 14 de fevereiro de 1932 na Rádio Philips, passando em 1933 para a Rádio Sociedade, em 1935 para a Transmissora, em 1937 para a Rádio Ipanema, em 1940 para a Rádio Mayrink Veiga. Mais detalhes ver o livro “Programa Casé: o rádio começou aqui” de Rafael Casé (1995), que conta a história do referido programa, dando detalhes sobre a trajetória do radialista. Darei destaque a alguns trechos em que ele trata da relação com anunciantes e da contratação dos artistas.

A criatividade passou a ser elemento fundamental na conquista de clientes, segundo documentário *O Rádio no Brasil* lançado pelo serviço brasileiro da BBC:

Foi também no Programa Casé que surgiram os primeiros anúncios comerciais cantados, o que se pode chamar de um embrião dos jingles. Isso porque o rádio já contava com mais elementos. Surgiam os produtores, os redatores, o contrarregra, enfim o rádio tomava cada vez mais a forma de trabalho coletivo (BBC, 1998, CD 1, faixa 2)

Casé ouvia muito a diversas emissoras e percebendo a diferença entre o funcionamento da rádio local e emissões estrangeiras, que não eram interrompidas, desejou realizar um programa que não possuísse os intervalos e os ruídos comuns nas transmissões brasileiras. Esse cuidado com a qualidade foi mais um ponto forte dos seus programas.

Assim é que o *Programa Casé* construiu-se construindo-se, uma vez que não havia um formato prévio. E o que, para os fins aqui propostos, chama a atenção é que as *fórmulas* usadas por Ademar Casé e sua equipe eram testadas a todo momento, tendo como base a *preferência do público*. Improvisos aconteciam e aqueles que davam certo permaneciam nos programas seguintes.

Somando fatores como o cuidado com qualidade sonora, contratação de grandes e populares artistas, escolha e repetição dos quadros melhor sucedidos e satisfação dos anunciantes, temos na experiência do *Programa Casé* uma trajetória de longevidade, baseada na comunhão entre produção artística eficiente e apelo comercial. A configuração das programações contava com artistas dos melhores que haviam²⁴⁶, sempre remunerados por suas participações através de cachês regiadamente pagos ao final de cada programa.

A década de 30 foi um marco para o rádio brasileiro. A partir dela começaram a surgir os novos rumos para o que ainda era um novo veículo de comunicação. Com a publicidade paga legalizada o rádio cresceu, começaram a surgir os primeiros programas de caráter nitidamente comercial. Começaram a surgir os profissionais do rádio. Enfim, a década de 30 foi um período que podemos chamar de a *formação de quadros* (grifos meus) (BBC, 1998, CD 1, faixa 2)

²⁴⁶ Além dos já citados Sílvio Salema, Antonio Nássara e Cristovão Alencar, encontramos na lista também Marília Batista, Noel Rosa, Carmem Miranda, Francisco Alves, Almirante, João Petra de Barros, Heloísa Helena entre outros.

Como já pôde ser visto até aqui, os artistas tidos como populares neste primeiro período eram eminentemente os da música. Nos anos 40, veremos como o radioteatro invade as programações das rádios brasileiras, especialmente após as irradiações da Rádio Nacional, que lhes servem de modelo.

Embora o decreto de 1932 já tivesse previsto a criação de escolas para formação de técnicos especializados para o setor de radiodifusão é, na prática, como vimos, que os primeiros profissionais da rádio brasileira se constituíram.

A bibliografia que trata do assunto é, em grande parte, baseada nos depoimentos de quem viveu o início da rádio brasileira. Trata-se, na maioria das vezes, de relatos apaixonados, dados por pessoas envolvidas na atividade radiofônica, desde os bastidores até a fama, onde há muitas referências aos acasos, aos improvisos, as contratações baseadas em favores, indicações, ou mesmo como fruto de substituições urgentes, entre tantas outras situações características de um mercado de trabalho ainda sem preparação profissional específica.

Na década de 20, mesmo com uma programação intermitente e com recursos insuficientes para manter funcionários, as rádios contavam com um quadro de trabalhadores, que, em princípio, não seria prudente batizar de *profissionais*. Em São Paulo e no Rio de Janeiro,

Os primeiros programas irradiados não contavam com um *broadcasting* próprio, organizado, nem havia meios financeiros para desenvolvê-los pela via da remuneração condigna por serviços prestados. Com a publicidade proibida, o que restava a um diretor de programação de uma emissora era contar com um pequeno grupo efetivo de elementos para a sua administração e para o departamento artístico. Por exemplo: um pianista, um grupo regional e, se possível, uma orquestra de salão de seis ou sete figuras. Esses artistas serviriam para fazer, inclusive, os acompanhamentos dos cantores e instrumentistas solistas. Estes consideravam suas apresentações no rádio uma forma de se fazerem mais conhecidos e populares **e não como um meio de vida**. Era por vezes, uma senhorita de sociedade que dotada de prendas artísticas, era levada aos estúdios pelas suas professoras de música e de canto, para apresentar um repertório erudito trazido da Europa. Quando muito proclamavam um ou dois números dos mais proclamados patrícios, vivos ou mortos.

‘Cachês’ eram para uns poucos que vivendo de sua arte, apresentavam um repertório interessante e numeroso, bastante para garantir um período de meses de atuação e programas semanais. (grifos meus) (SAMPAIO, 1994, p. 117-118)

No Rio de Janeiro, alguns profissionais eram oriundos da arte feita nos palcos e picadeiros, o que, como veremos, diz muito a respeito do que se passou com Celina Ferreira:

No período inicial do rádio carioca, grande parte dos programas era preenchida por cantores, intelectuais e solistas especialmente convidados pelos respectivos diretores a título de colaboração. Ao lado destes surgiram os **artistas vindos do teatro de comédia e de revista, dos circos** e principalmente das gravadoras, tais como a RCA Victor, a Odeon ou a Columbia do Brasil. (grifos meus) (SAMPAIO, 1994, p. 121)

Aqui, mais uma vez, cabe dar relevo ao fato de que, avançando para as primeiras décadas do século XX, o intercâmbio entre as formas populares de diversão, - reconhecidas em suas redes, que envolviam entre outros, como já visto, o teatro de revista e o circo-teatro - , também abraça as rádios, incluindo seus conteúdos e artistas, tal como *correra com Celina*. Aliás, é importante deixar claro que no seu nascedouro, no momento mesmo em que formava suas sociedades fundadoras, já nas décadas de 20 e 30, a rádio convivera com artistas do teatro mambembe de revista. No acervo da família Ferreira da Silva encontrei nota do jornal *O Combate*, sobre temporada, na cidade de Vitória da Conquista, da *Troupe Los Sanches*. O espetáculo anunciado para a data do anúncio seria "patrocinado pelo Radio Club e o Gremio 'Castro Alves'"²⁴⁷

6.3. Rádio Nacional - o modelo

O nascimento da Rádio Nacional, que a partir de 1936 começa suas atividades, traz consigo o surgimento de uma intenção e de um modelo: a intenção de ser a maior emissora do país (uma vez que começa contratando artistas, entre os mais conhecidos, das rádios concorrentes); e um modelo que passa a servir de referência para emissoras de todo o país.

Para falar da Rádio Nacional, emissora que destacou-se no cenário da radiodifusão brasileira, num trabalho que discute as raízes econômicas das atividades artísticas, é preciso entender seu perfil de emissora pública com intenso aporte da iniciativa privada através das verbas advindas da publicidade. É também fundamental compreender como o contexto de exceção política - uma vez que no ano seguinte de sua inauguração o Brasil ingressa num

²⁴⁷ LOS SANCHES. O COMBATE. CADIG, p. 11b, n. 2. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

regime ditatorial capitaneado por Getúlio Vargas e conhecido como Estado Novo, interfere na programação da emissora, que por sua vez interferirá na programação de tantas outras rádios brasileiras.

Em 1933 forma-se a *Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional*, braço do influente jornal *A Noite*, jornal este cujas peripécias financeiras (especialmente no que tange à construção de um monumental edifício-sede) o levaram a hipotecar bens e parar nas mãos da *Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande (Brazil Railway Company)*, representante de capital estrangeiro norte-americano. Esse endividamento teve como consequência uma intervenção estatal, que na década de 40 alavancou a emissora para uma posição de indiscutível relevo. (SAROLDI e MOREIRA, 2005)

Ainda que, já em 1936, à época de sua inauguração (bastante noticiada e festejada) e nos anos seguintes, sua presença no cenário da radiodifusão carioca tenha sido significativa, é de fato nos anos 40 que veremos a *Rádio Nacional* dar passos largos à frente de suas concorrentes. Aqui, onde o Estado Novo encontra-se com o instrumento de comunicação de maior alcance da época é que vemos desenhar-se um bem sucedido empreendimento de cultura e informação.

No dia 08 de março de 1940 o governo de Getúlio Vargas cobrou a dívida que o capital estrangeiro através da *Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande*, então proprietária do jornal *A Noite*, possuía junto à administração federal. No texto do decreto-lei de nº 2073 que cria as *Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União*, lê-se que:

Considerando que todo o acervo da Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande e empresas a ele filiadas teve origem direta ou indireta em operações de crédito realizadas no estrangeiro e em contribuição dos cofres públicos do Brasil; ...

Considerando que a Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande deve ao Patrimônio Nacional importância superior a £3.000.000,00, que recebeu a título de adiantamento para ser deduzida de excesso da receita bruta;

Considerando que foi com tais recursos, provindos do Tesouro, que a mesma empresa adquiriu ações de outras sociedades que fazem parte do seu acervo;
...

Considerando que é de relevante interesse para a economia do país e, portanto, de utilidade pública, a manutenção e desenvolvimento das atividades de tais empresas, sob a orientação e responsabilidade do governo;

Considerando que se impõe desde logo a direção dessas empresas por agentes do poder público, para que se resguarde seu patrimônio e se assegure os direitos dos credores; [...]

Decreta:

Art. 1º:

Ficam incorporadas ao Patrimônio da União

- a) Toda a rede ferroviária de propriedade da Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande ou a ela arrendada.
- b) Todo o acervo das Sociedades “A Noite”, “Rio Editora” e “Rádio Nacional”.
- c) As terras situadas nos estados do Paraná e Santa Catarina, pertencentes à referida Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande.

(SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 53-54)

Foi nomeado como superintendente das *Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União* o coronel Luiz Carlos da Costa Neto e como diretor da Rádio Nacional *Gilberto Goulart de Andrade*, que, embora contasse no currículo com intensas experiências na área artístico-jornalísticas, era, na ocasião, Promotor do Tribunal de Segurança Nacional.

Cabe repetir e dar destaque ao trecho do decreto que diz: “Considerando que é de relevante interesse para a economia do país e, portanto, de utilidade pública, a manutenção e desenvolvimento das atividades de tais empresas, sob a orientação e responsabilidade do governo”.

No que se refere à *Rádio Nacional* especificamente, o que chama a atenção é que a *orientação e a responsabilidade do governo* tem o interesse de garantir a manutenção no poder deste mesmo governo, cuja centralização havia que se sustentar como necessária. A *utilidade pública* pode ser vista do decorrer da história da emissora como a reafirmação de uma imagem nacional que corresponde, ou ao menos não se contrapõe, aos objetivos do regime. Um regime que nasce junto com uma Constituição (a de 1937) que fora construída para garantir a continuidade do governo de Getúlio Vargas, sob princípios centralizadores e autoritários. Trata-se de uma administração que prescinde de partidos políticos e de pleitos que elejam os dirigentes estaduais e municipais e que, portanto, requer respaldo social e um forte estreitamento de laços entre o poder central e o povo.

O efeito dessa lógica na rádio que disseminava a ideologia de um governo assumidamente centralizador - mais ainda, que era propriedade dele - era, conseqüentemente, o de favorecer a imagem do presidente, tornando-a sempre positiva, e fazer com que os

ouvintes/cidadãos se identificassem mais e mais com ela - função exercida também nas outras emissoras pela obrigatória *Hora do Brasil*. A ideologia que cerca o funcionamento da emissora é, diante do exposto, claramente circunscrita, embora sua programação não o seja. Há uma variação de conteúdo, que ao fim e ao cabo, continua servindo à manutenção da ordem:

Atendendo a um rol de expectativas, diluído e por vezes contraditório, a PRE-8, caracterizava-se por uma produção diversificada que, ora se aproximava de uma perspectiva conservadora (sua forma dominante), ora permitia a veiculação de um conteúdo mais liberal e autônomo, [...] À Rádio Nacional caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente ao Patrimônio da União, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios. Esta redefinição seria então imediatamente redistribuída pelos setores inferiores da estrutura social, as classes médias baixas e o proletariado, seu público por excelência.

Neste sentido, poder-se-ia dizer que o caráter não monolítico destas manifestações adviria da sua própria natureza contraditória enquanto portavoza de um sistema de manipulação e controle de um lado e instrumento de legitimação cultural em relação a essa massa de consumidores de outro (GOLFEDER, 1980, p. 40-41)

O que, em resumo, cabe observar, é que a programação da *Rádio Nacional* de um lado possui limites no que tange a liberdade de expressão e de outro cumpre objetivos precisos na relação com o público. Isso, tanto no que se refere aos fins educativos, quanto ao interesse em alcançar o maior número de ouvintes, seja para dominar o mercado de consumidores como também para garantir as bases populares de sustentação do governo.

Portanto, o que o viés político nos traz de importante é não apenas a descrição da conjuntura em que encontramos o desenvolvimento da radiodifusão brasileira, mas principalmente sua consequência para o padrão estético da chamada *Época de Ouro* do rádio no país. E, por conseguinte, o efeito desse padrão estético na relação entre artistas, produtores, público e mantenedores do veículo rádio.

Para dar início ao conteúdo sobre a década que alavancou o rádio como veículo de comunicação de massa no Brasil, cumpre citar novamente o nome de Gilberto de Andrade, diretor nomeado da Rádio Nacional, que teve fundamental importância no modelo de administração da emissora. Advogado de formação, o alagoano Gilberto de Andrade atuou

como jornalista, promotor público e deputado estadual. No Rio de Janeiro, foi editor de duas pioneiras revistas dedicadas ao rádio, *Sintonia* e *A Voz do Rádio*, além de atuar no jornal *A Noite*²⁴⁸. Com base na descrição de sua administração dada por Sonia Moreira e Luiz Saroldi (2005), destaco, a seguir, uma espécie de resumo das ações gerenciais que revelam sua visão empreendedora: a) levantamento estatístico de aprovação dos programas através de uma Seção de Estatística que orientava anunciantes acerca do melhor programa a financiar; b) estabelecimento de regras para contratação de pessoal, através de testes e não mais indicações pessoais baseadas na informalidade e influências de padrinhos como antes era praticado; c) investimento no aprimoramento técnico da emissora (equipamentos e estrutura); d) disponibilidade financeira para os gastos com os programas, inclusive para os que não se sustentassem²⁴⁹. Estes eram pagos pelos que obtinham maior lucro e menor custo.

Destaco este último ponto, citando um exemplo que me parece singular;

Nunca a Rádio Nacional se preocupou – no meu tempo – com a idéia de que o programa tal custa tanto. Ela sempre se preocupou que os programas todos custavam tanto e davam um lucro X. Então a gente podia realizar um programa deficitário que mais adiante a gente faria um programa altamente lucrativo. *Jararaca* e *Ratinho* era um programa altamente lucrativo porque não ocupava ninguém e dava uma boa renda. *Um Milhão de Melodias* foi um programa deficitário, porque ele ocupava muita gente, custava uma nota alta que não era coberta pela renda publicitária (PAULO TAPAJÓS, 1977, apud SAROLDI E MOREIRA, 2005, p. 65)

Jararaca e Ratinho eram cantores, compositores, e humoristas nordestinos, cuja carreira firmou-se no final da década de 20. Seu repertório era composto de emboladas, marchas e chorinhos, e suas apresentações misturavam canções e pequenos diálogos *caipiras*. Já o Programa *Um Milhão de Melodias* contava com uma orquestra e diversas atrações, além de três apresentadores. E era patrocinado pela Coca Cola. Pergunto: que penetração popular é essa que uma dupla de humoristas-cantores do tipo *jeca* possuía na sociedade de então, que supera em números significativos os lucros de um programa tão prestigiado? Ainda que estejamos falando proporcionalmente nos custos de uma orquestra em contraposição a dois

²⁴⁸ Depois de trabalhar no *A Noite* e antes de ser diretor da *Rádio Nacional*, Gilberto de Andrade fora nomeado Promotor do Tribunal de Segurança Nacional. Era portanto, um homem de confiança do governo Getúlio. Segundo Saroldi & Moreira (2005) sua presença causou receio nos funcionários, mas o fato de sua administração levar a *Nacional* à liderança de audiência e de não haver mudanças significativas nos quadros, acalmou os ânimos.

²⁴⁹ Segundo o maestro Radamés Gnattali, Gilberto de Andrade havia dito por diversas vezes: “Vocês agora façam o que quiserem; gastem o dinheiro que tiver aí, não precisa guardar” (SAROLDI e MOREIRA, 2005, p. 50.)

artistas - ou por isso mesmo. A breve referência ao programa Jararaca e Ratinho, em comparação a diversas citações dedicadas ao *Um Milhão de Melodias* e outros programas similares, na obra de Luiz C. Saroldi e Sonia V. Moreira é, em si, merecedora de atenção - embora não me caiba fazê-lo neste espaço.

Mas o que de fato importa nesse episódio é a raiz dessa *popularidade caipira*, que encontramos na familiaridade do público com o gênero, e é claro, em sua vertente humorística. Estamos falando de uma sociedade industrial brasileira nascida, como vimos, em contraposição imediata a uma conformação agrícola recém saída do escravismo²⁵⁰. De tal modo que:

O grande ciclo de expansão da urbanização no Brasil é relativamente recente. O seu início se articula com um conjunto de mudanças estruturais na economia e na sociedade brasileira, a partir da década de trinta do século vinte. Vale lembrar que foi somente em 1970, [...], que os dados censitários revelaram, no Brasil, uma população urbana superior à rural. (BRITO, HORTA e AMARAL, s/d, p. 1)

É claro que desde o período colonial as cidades já estavam presentes na “paisagem social do país”, mas possuíam “restrita dimensão demográfica”. Havia “arquipélagos regionais, fundamentalmente articulados em torno das atividades agrícolas”, de tal forma que algumas cidades, em geral as capitais das Províncias, constituíam-se como pólos, que “centralizavam os principais serviços públicos, a intermediação comercial e financeira das principais atividades econômicas regionais e os serviços ligados à exportação e importação” (Id. Ibid, p. 1).

Outro aspecto importante dessa urbanização ocorrida estruturalmente nas décadas de 30 e 40, é que “este ‘grande ciclo de expansão da urbanização’, que se iniciava, coincidia com o ‘grande ciclo de expansão das migrações internas’” responsáveis pela redistribuição da população que saía do campo em direção as cidades, especialmente para regiões metropolitanas localizadas no Sudeste, com destaque para São Paulo. (p. 4) Segundo os autores “as migrações internas faziam o elo maior entre as mudanças estruturais que passavam a sociedade e a economia brasileira e a aceleração do processo de urbanização”. (p.2).

Mas, de qualquer forma, diante do que foi dito quanto às migrações, parece fácil identificar o porque da popularidade de manifestações artísticas com temática rural nos centros urbanos que então cresciam e se estruturavam.

²⁵⁰ É bom lembrar que a abolição ocorre em 1888, exatos 42 anos antes da chamada *Revolução de 30*, calcada no desenvolvimento industrial.

Visto de outro prisma, o processo de urbanização da sociedade brasileira é ao mesmo tempo acelerado e lento. Acelerado porque, como vimos acima, as cidades crescem consideravelmente e as elites rurais, a partir dele, deixam de ter o poder absoluto e isolado em poucas décadas. Mas é também lento porque o funcionamento de uma sociedade industrial depende de massas consumidoras e de classes médias que, no Brasil, demorariam a se estabelecer por completo²⁵¹.

No rastro desse processo de industrialização persevera na década de 40, a necessidade de exposição dos produtos no mercado interno que relacionamos à década de 30, mas aqui encontramos também a presença do capital estrangeiro, ou, ainda, do modelo estrangeiro, especialmente o norte-americano, que aportou em nossas terras numa manobra de aproximação associada às alianças relativas à Guerra. Relativas à Guerra e aos interesses econômicos e de dominação cultural.

Assim, ainda como fruto da política de boa vizinhança, o rádio brasileiro passou a assimilar técnicas americanas em sua linguagem, primeiro na publicidade e comercialização de programas, em seguida e especialmente no noticiário radiofônico (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 76)

O Brasil será invadido por agências de publicidade e produtos americanos, resultado da estratégia elaborada pelo governo do presidente Franklin Roosevelt para estreitar as relações comerciais e culturais com a América Latina através de um organismo batizado de *Birô Interamericano* (sic). O *american way of life* é inserido no Brasil através das atividades do *Birô*, conduzidas por Nelson Rockefeller. Após o sucesso do já citado patrocínio pela Coca-Cola do programa *Um Milhão de Melodias* (ele próprio cópia de um bem sucedido programa norte-americano), surgem *Teatro Good-Year*, *Recital Johnson*, *Programa Bayer* e *Calendário Kolynos*. (MOREIRA, 2000, p. 30)

O que essa invasão de produtos e de procedimentos de divulgação estrangeira trazem para a rádio brasileira é uma nova postura quanto à comercialização dos produtos radiofônicos e também quanto à relação entre os profissionais que trabalham no setor. Os anunciantes agora de grande porte garantem sustentos e sucessos:

²⁵¹ Sérgio Caparelli na obra *Comunicação de Massa Sem Massa* (1986), trata do assunto com foco especial no público consumidor de jornais, no Rio Grande do Sul. Segundo ele “apenas o desenvolvimento da classe média possibilitaria a constituição de um público mais vasto para consumir os produtos da nascente indústria que se instalava. E essa classe média é um fenômeno recente na História do Brasil, originada na utilização de modernas tecnologias e criação de novas ocupações, aumento considerável do número de assalariados, o declínio das ocupações pré-industriais” (sic) (p. 69).

Atrações de sucesso no rádio, consumo garantido dos produtos. Com base nessa premissa, os anunciantes estrangeiros mudaram o curso da programação do rádio comercial brasileiro: os programas eram criados a partir da relação cada vez mais sólida entre emissora e anunciante. Os artistas começam a ser contratados, o cachê pago a cada apresentação torna-se um recurso ultrapassado e o rádio no País vive sua fase de ouro: rico e influenciador dos hábitos e costumes de milhões de fascinados ouvintes (MOREIRA, 2000, p. 31).

É também nos anos 40 que tem início o fenômeno dos programas de auditório, que mobilizavam tanto as rádios em seus aspectos técnicos e artísticos quanto o público, que lotava a plateia e formava fã-clubes.

A despeito da fundamental importância dos programas musicais (de auditório ou não) que construíram grande parte do prestígio da Rádio Nacional e de outras tantas, e que trariam - como no exemplo de Jararaca e Ratinho relatado acima - excelentes contribuições ao entendimento da relação com o público e patrocinadores, é do teatro que nos cabe falar. Mais especificamente, dos atores de teatro dentro da rádio.

6.4.O radioteatro

É hora de investigar, na programação das rádios, a presença específica dos atores e dos gêneros teatrais nos quais trabalhavam antes de ingressar nas emissoras. Autores se referem a *radioteatro*, *teatro cego* ou *teatro na rádio*, mas adotarei o primeiro termo porque ele me parece mais abrangente (além de ser, de fato, o mais utilizado), seja porque os recursos teatrais usados nos programas de rádio foram muito mais diversificados e multiplicáveis do que a mera transposição da prática do palco para os estúdios, seja porque, uma vez dentro destes, a arte cênica ceifada da exposição visual, seu mais caro pilar, aparecia sob uma forma híbrida.

Deste modo, considerando que a rádio inicia suas irradiações sem que haja um preparo técnico de profissionais específicos da área e que sua programação vai sendo conformada juntamente com as evoluções técnicas, cabe entender como o radioteatro encontra seu lugar.

Como seus profissionais passam a integrar os quadros das rádios a ponto de duas décadas depois da inauguração das primeiras emissoras brasileiras ser possível encontrar um *departamento* de radioteatro com diversos *radioatores* contratados:

Podemos dizer que todos os programas não jornalísticos, como os de auditório, humorísticos, adaptações de filmes ou contos literários, faziam parte do radioteatro. As novelas também estavam incluídas nesse bojo. Enfim, tudo que precisasse de interpretação pertencia a esse *departamento* (grifos meus), inclusive os ‘reclames’ (publicidade) (ALVES, 2004)

Segundo Lia Calabre:

O setor de radioteatro reunia diversos grupos de profissionais e era responsável tanto pelas novelas quanto por todos os esquetes radiodramatizados que ocorressem nos outros programas. As emissoras costumavam manter um cast de radioatores exclusivos, mesmo aquelas que não irradiavam um grande número de novelas. o grupo desse setor que possuía maior projeção junto ao público ouvinte era o corpo de atores e atrizes. (CALABRE, 2004, p. 34)

Fala-se em corpo de atores e atrizes, porque havia ainda os outros profissionais, sempre citados, especialmente no caso das radionovelas: os contrarregras e os sonoplastas²⁵², além de autores, diretores, e outros profissionais:

Atores, diretores, produtores, sonoplastas, assistentes... As novelas de rádio tinham uma longa ficha técnica. Da produção à realização e transmissão eram mobilizadas, diariamente, cerca de 50 pessoas. Alguns desempenhavam, ao mesmo tempo, várias funções como ator, diretor e produtor. (ALVES, 2004, p. 7)

Entretanto, muitas dessas funções eram exercidas pela mesma pessoa, uma vez que na já aludida ausência da formação profissional, era preciso dar conta dos programas e não havia como esperar o *profissional ideal*.

Há relatos de que mesmo as vozes vindas do teatro da cena podiam não servir ao teatro feito dentro da rádio. Segundo Renato Ortiz (2006), no período experimental dos anos 20 até

²⁵² “A contra-regra e a sonoplastia eram duas funções distintas: a primeira, o contra-regra, emitia sons ambiente e o sonoplasta fazia a pesquisa musical, usada como tema para as personagens.” (ALVES, 2004, p. 6)

meados dos 30, em que predominava a programação lítero-musical, havia um modo de falar *solene e amarrado* que lhe era característico.

José Castelar nos conta que Oduvaldo Viana foi um dos primeiros na dramaturgia a mudar o sotaque português, que era considerado o chique naquele tempo: 'sotaque que veio do teatro, desde o tempo de Leopoldo Fróes, desde o João Caetano'. (ORTIZ, 2006, p. 97)

Em Pernambuco, a ditadura iniciada em 1937 trouxe para a Rádio Clube o desafio de expandir-se necessariamente para alcançar mais e mais ouvintes, conforme prerrogativas políticas de exceção acompanhadas de perto pelo poder central, personificado pelo interventor federal Agamenon Magalhães. Segundo Luiz Maranhão Filho (2000) a emissora apostou em quatro filões: a música vinda de espaços teatrais, o teatro, a música popular brasileira e o rádio jornalismo.

No primeiro caso, vejamos; que talentos musicais estariam prontos, imediatamente preparados para ocupar espaços na programação e conquistar ouvidos já cansados dos saraus e récitas das senhorinhas?

[...] O rádio precisava de vozes efetivas e foi buscá-las no teatro de variedades que povoavam os subúrbios recifenses. Havia o *Teatro do Feitosa* onde se apresentavam *grupos semi-amadores*, havia o grêmio familiar Madalense, que funcionava no sítio da família Valença, no subúrbio da Madalena, onde se faziam presépios natalinos, *burletas de cunho sertanejo*, cantatas, novenas, pastoris. Havia, ainda, na fase pré-carnavalesca, os grupos itinerantes que percorriam os bairros, o *Teatrinho João Minhoca, as troupes*. (MARANHÃO FILHO, 2000, p. 27) (grifos meus)

Eis que vemos as manifestações populares, *festas do subúrbio*, serem procuradas para ocupar o espaço que pertencia à elite.

Podemos inferir através destes e de outros exemplos que veremos a seguir que, o que invadia as rádios não era exatamente o teatro, mas *os teatros*. E quais *deles*, a partir da década de 40, inserem-se na rádio brasileira casando-se bem com ela? Todos, alguns? Que estrutura de rádio encontram? Diz o dito popular; *cada caso é um caso*, mas acredito que dentro das idiosincrasias de emissoras, programas, cidades, estados, podemos encontrar traços de semelhança. E a influência de sempre da poderosa *Rádio Nacional*.

A maior parte dos programas irradiados pela Rádio Nacional continha quadros e encenações radiodramáticas²⁵³. Tendo em vista a própria especificidade do meio – a da transmissão sonora –, os produtores dos programas dos mais diversos gêneros, como por exemplo os de informação ou os de caráter científico, optavam pela encenação de parte do seu texto, ao invés de realizarem uma palestra linear. Tal técnica fazia com que o conteúdo ficasse mais leve e a narrativa, menos enfadonha, tornando o programa mais atraente para a audição radiofônica. (CALABRE, 2004, p. 34)

Embora tenha sido, sem dúvida, aquela que mais afirmou-se na produção do gênero, a Rádio Nacional não foi a primeira a executar programas dessa natureza. Segundo Reynaldo Tavares, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro contava com a presença de peças teatrais lidas ao microfone,

[...] da mesma forma que eram encenadas nos nossos principais teatros ou casas de espetáculos [...] Os intérpretes convidados para participar daquelas apresentações, vindos do próprio teatro, **sem nenhum vínculo com a emissora** (recebiam pequenos cachês por sua participação), **obrigatoriamente tinham que ser bons de leitura**, uma vez que os textos e as respectivas escalações dos personagens eram distribuídos poucos minutos antes do início das irradiações. (TAVARES, 1997, p. 197-198) (grifos meus).

Espaço da Ribalta era o nome dado no Programa Casé às irradiações de textos teatrais, já então com a inserção de sons e da figura do contra-regra. Mas os textos lidos não eram apenas teatrais, havendo também leituras de romances ou mesmo relatos da vida real:

O Programa Casé estreou o seu radioteatro com *Os Miseráveis*, do escrito e dramaturgo francês Victor Hugo, e seguiu as encenações com textos como *O Conde de Monte Cristo*, *Quo Vadis*, *Talita*, *A Moreninha* e *O Morro dos Ventos Uivantes*. Este último trabalho baseou-se na obra de Emily Bronte, escrita na Inglaterra de 1847, e versa sobre uma trágica história amorosa entre três personagens. (MEDEIROS, 2008, p. 49)

Ainda no Programa Casé encontramos os *Romances Imortais*, o *Teatro Sherlock Holmes* (em episódios no formato de seriado) e o *Teatro Policial*, este último já tendo como autor o brasileiro Anibal Costa, que foi convidado a trabalhar noutra rádio, dado o sucesso do

²⁵³ Este aspecto o da *radiodramatização* é essencial para compreender a carreira de Celina Ferreira, como será visto na análise dos roteiros encontrados em seu arquivo.

programa. Para substituir o *Teatro Policial*²⁵⁴ Casé passou então a transformar em formato de diálogos dramatizados casos retirados de delegacias cariocas²⁵⁵.

Ainda no Rio de Janeiro, *O Teatro Pelos Ares* foi irradiado pela Mayrink Veiga e o *Radioteatro Leopoldo Fróes* na *Radiotransmissora*.

Em Porto Alegre um ex-ponto foi, segundo Mirna Spritzer e Raquel Grabauska o pioneiro para a efetivação do radioteatro na cidade;

Uma das figuras mais importantes, talvez aquela que tenha detonado a faísca inicial do radioteatro gaúcho, foi Peri Borges. O rapaz que viria a ser ator e autor estreou como ponto da companhia Cancelli-Zaparolli no Teatro Coliseu de Porto Alegre, em 1918. (GRABAUSKA & SPRITZER, 2002, p.17)

Na bagagem cênica de Peri Borges encontramos a escrita teatral baseada em tipos populares, e a atuação (como secretário, artista e ponto) em diversas companhias com as quais viajou pelo Rio Grande do Sul e também por São Paulo e Rio de Janeiro. Casou-se com a atriz Estelita Bell, filha de atriz, com passagem por companhias teatrais também variadas.²⁵⁶ Em novembro de 1935, o casal estreava na *Rádio Difusora* realizando “um esquete”. Já em 1937, sendo exclusivos da *Rádio Farroupilha* irradiaram *Deus Lhe Pague*, de *Joracy Camargo*, peça cujo sucesso acaba por inaugurar o *Grande Teatro Farroupilha*.

Em São Paulo, na Rádio Record, ouvia-se o *Teatro Manuel Durães*, e na Rádio Atlântica de Santos o *Teatro de Arena*. Em 1937 as *Aventuras de Dick Peter*, ficção científica no formato de episódios em série, foram irradiadas pelas Rádios Difusora e Tupi. (MEDEIROS, 2008, p. 53).

Segundo Teresa Tesser (2009) quando, ainda com fins preponderantemente educativos, as primeiras rádios de São Paulo irradiavam peças inteiras, acabavam por afastar o público “porque a linguagem usada não era adequada para o veículo”. Já na década de 30, esquetes menores imprimiam novo ritmo a programação:

²⁵⁴ Títulos dos programas: *O Assassinato da Bailarina, Onde Estava o Veneno?, As Vendedoras Desaparecidas, O Assassinato da Condessa* (MEDEIROS, 2008, p. 50).

²⁵⁵ Títulos dos casos; *O Crime da Mala, O crime do Manicômio, O Crime do Pavilhão Mourisco, Na Ronda da Morte, O Maníaco, Uma Vida Roumada e O Chapéu Trocado*. (MEDEIROS: 2008, p. 50).

²⁵⁶ *International Variety Group, Companhia de Mário Freire, Grupo Gente Nossa, grande Circo Holdem, Troupe passatempo, companhia Típica Carioca, Companhia Dramática de Maria Castro, Companhia de Revistas Mesquitinha-Palitos-Ítala Ferreira*. (GRABAUSKA E SPRITZER, 2002. p. 17)

Em abril de 1933, a Record experimenta uma nova proposta de radioteatro com a companhia Sonoarte de Revistas e Comédias Musicadas, organizada por Carlos Valverde. Eram esquetes utilizando o humor, música e canto, adequando-se à linguagem do rádio. O teatrólogo Oduvaldo Viana foi especialmente contratado pela Record e passou a escrever peças, usando o pseudônimo de Mário Floreal. (TESSER, 2009, p. 112)

É de se destacar no relato da autora a sua menção ao nome da atriz *Otília Amorim*, em cuja Companhia de revistas o casal Ferreira da Silva havia atuado. Citando o *Teatro Manuel Durães*²⁵⁷, que em 1937, apresentava esquetes três vezes por semana ela afirma que,

em novembro do mesmo ano, as peças completas com três atos aconteciam também aos domingos. Entre as radioatrizes de destaque estavam Edith Moraes e Otília Amorim. Sendo que esta última foi considerada uma atriz completa, que cantava e dançava e tinha um grande envolvimento com a plateia. (TESSER, 2009, p. 112)

Sim, por certo. Otília trazia do teatro de revista uma relação estreita com a música e o domínio sobre o público que lhe caracterizavam. É possível supor que tivesse muita presença de espírito em programas de auditório, por exemplo, ainda que não haja qualquer menção a esta digressão nos livros consultados.

O herói *O Sombra*, copiado dos EUA, possuía poderes sobrenaturais e a capacidade de tornar-se invisível. No Brasil, era ouvido através das rádios *Nacional* do Rio de Janeiro, *Record* de São Paulo, *Farroupilha* de Porto Alegre e *Clube* de Pernambuco. *O Sombra* dirigia-se a um público específico e sua estratégia de divulgação e patrocínio visava alcançá-lo especialmente:

De acordo com um cronista que escreveu para a ‘Revista do Rádio’, em 1950, a idéia da patrocinadora Gillete com o programa era a de começar a vender produtos de barbear para os rapazes que começavam a despontar com os primeiros pelos no rosto. Dessa forma entre histórias heroicas e máscaras os aparelhos e as lâminas foram apresentados aos adolescentes daquela época, ouvintes em pleno desenvolvimento e transformação social. (MEDEIROS, 2008, p. 54)

²⁵⁷ Trata-se do mesmo Manuel Durães do qual tratamos no capítulo sobre a revista.

O Vingador era patrocinado pela multinacional Colgate-Palmolive. Para fomentar a relação com os ouvintes criou-se o *Clube do Vingador*,

Através dos jornais, os fãs de *O Vingador* deveriam preencher um cupom que tinha o seguinte juramento “juro ser sempre honesto e defender os fracos contra os fortes!”. Com isto os ouvintes se tornavam sócios do *Clube do Vingador* e ganhavam um distintivo do seu herói preferido, feito de aço esmaltado em cores. Os sócios tinham direito ainda a uma senha secreta que permitia que os membros do clube se identificassem entre eles, bem como a um jornalzinho colorido, com aventuras em quadrinhos do *Vingador*. Esta era uma estratégia de *marketing* que encontrava os seus adeptos principalmente entre os meninos. (MEDEIROS, 2008, p. 55)

Jerônimo, O Herói do Sertão, ao lado do *Moleque Saci* e do bem, enfrentava os coronéis, que representavam o mal. Conforme dizia a canção: “Galopando está em todo lugar / Pelo pobre vai lutar sem temer / Com moleque Saci para ajudar / Ele faz qualquer valente tremer”. (MEDEIROS, 2008, p. 58).

O seriado esteve no ar por 14 anos, “deixou como produto 126 roteiros escritos, história em quadrinhos, filme e novela de TV” (PINHEIRO, 2005, p. 232).

Criado por Moisés Weltman *Jerônimo, O Herói do Sertão* era uma produção da Sydney Ross (SR) empresa que se concentrava principalmente na venda de laxantes (Pílulas de Vida do Doutor Ross), antiácidos e analgésicos. Tinha como alvo os homens adultos, que, na sua maioria, relutavam em acompanhar as novelas. (MEDEIROS, 2008, p. 58).

Em Pernambuco o radioteatro ocupou seu espaço através de artistas que atuavam no Teatro Santa Izabel e no subúrbio. Há ainda a presença do *Grupo Gente Nossa*. Mas aqui, agora, no contexto político do Estado Novo, temos o *teatro pelo microfônio* ou o *Theatro pelo Microphone*, como escreve Luiz Maranhão Filho:

O nosso Teatro pelo Microfone é um prolongamento do antigo Rádio-Teatro em que eram irradiados sketches, diálogos, pequenas comédias e outros números ligeiros. Quando as grandes emissoras do país começaram a irradiar as peças teatrais especialmente adaptadas ao rádio, a direção do Rádio Clube passou a olhar com mais carinho para o rádio-teatro a fim de evitar que a

nossa estação ficasse em plano inferior em relação às suas congêneres²⁵⁸.
(LUIZ MARANHÃO, 1939, apud MARANHÃO FILHO, 2000, p. 28)²⁵⁹

Um formato que costuma aparecer na literatura que trata dos programas de radioteatro é o *programa de fim*, que como sugere o próprio nome, caracteriza-se pela irradiação de uma história por inteiro. Em geral uma peça, mas podia também ser um conto.

Paralelo ao teatro de novelas, a emissora (Rádio Guarujá de Florianópolis) possuía um espaço intitulado Rádio conto Musical, através do qual eram teatralizadas diversas estórias de determinadas músicas. O Rádio Conto Musical estava dentro do esquema de peça completa, rádio-encenada quase sempre num só dia, igualmente conhecida como programa de fim. (MEDEIROS, 1998, p.28)

Sobre a relação dos radioatores com a remuneração, os depoimentos se alternam. Há relatos que tratam do trabalho nas rádios como resultado da abnegação dos apaixonados pelo veículo e pelo gênero e outros que dizem ter recebido boa remuneração. Alguns ainda sentiam-se recompensados profissionalmente quando do assédio do público. As declarações variam de acordo com Estados, emissoras e épocas.

Mas, de um modo geral, dentre os produtos de radioteatro, aqueles que parecem ter tido maior durabilidade e ligação com o público e, conseqüentemente, com os aportes financeiros dos patrocinadores, estão as radionovelas. Elas possuem destaque incontestável quando falamos de radioteatro no Brasil e mereceriam uma descrição detalhada, não fosse o fato de simplesmente não aparecerem entre os roteiros encontrados no acervo de Celina Ferreira, o que não significa dizer que ela não as fez. Portanto citarei a presença da radionovela na história da rádio brasileira abordando com maior ênfase o uso dos atributos teatrais e a popularidade de artistas e conteúdos junto ao público.

Sempre citada como a primeira das radionovelas brasileiras, *Em Busca de Felicidade*, texto do cubano Leandro Blanco traduzido e adaptado por Gilberto Martins, estreou na *Rádio Nacional* em junho de 1941 e ficou em cartaz até 1943, indo ao ar três vezes por semana.

²⁵⁸ Segundo Luiz Maranhão Filho (2000), é também da Rádio Clube de Pernambuco a primeira irradiação de uma peça histórica do país.

²⁵⁹ Este depoimento de Luiz Maranhão (orientador do radio-teatro da *Rádio Clube de Pernambuco*) é trecho de entrevista feita pelo jornal *Folha da Manhã*, publicada no ano de 1939

O modo como esta novela nasce revela a visão antecipada da potencial popularidade do gênero, uma vez que tratou-se de um produto que de modo pioneiro seria exibido em horário matinal, tido como pouco comercial. Os atores concorridos e conhecidos não quiseram participar do projeto, que foi elaborado pela *Standard Propaganda* e financiado pela *Colgate-Palmolive*. Mas ao contrário das expectativas pessimistas,

O sucesso levou a números vertiginosos; entre 1943 e 1945, 116 novelas foram transmitidas pela Nacional, num total de 2.985 capítulos. Progredia a indústria das novelas, acompanhada passo a passo pelos anunciantes e agências de publicidade. (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 104)

Em pouco tempo começaram a surgir autores brasileiros. Alguns entre os primeiros da Rádio Nacional vieram do teatro:

Além de locutor e rádiator, Amaral Gurgel desde jovem escrevia peças teatrais, algumas encenadas em Araraquara, sua terra natal, outras premiadas em concurso na capital paulista. [...] O consagrado dramaturgo Oduvaldo Viana foi convocado para escrever *Renúncia*, sucesso retumbante do horário nobre. (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 103)

Em Pernambuco, de acordo com o que nos relatam Eveline Alves e Wilma Moraes (2004) a produção local das radionovelas inicia-se em 1947 a partir do trabalho de escritores pernambucanos e tem seu auge nas décadas de 50 e 60. Com foco direcionado para as radionovelas, as autoras citam especialmente as rádios *Clube*, *Tamandaré*, *Jornal do Comercio*. Vale ressaltar dados dessa última, que chegou a irradiar dez novelas diárias e a contar com 70 atores. Produzia ainda adaptações de contos literários, seriados de aventuras, programas com orquestras e narradores:

As rádios tinham, de segunda a sexta-feira, de oito a 10 novelas diárias, variando de acordo com cada emissora. As novelas do horário nobre, transmitidas depois de *A Hora do Brasil* eram as de maior sucesso. De autores célebres e, geralmente, com enredos dramáticos, atraíam o maior público, e conseqüentemente, tinham os melhores patrocinadores. As novelas de aventura passavam por volta das 17h, e as religiosas, às 18 horas. Cada folhetim durava em torno de meia hora diária, com intervalos comerciais. As novelas duravam de quatro a seis meses, tendo de 80 a 120 capítulos. Houve casos de novelas que ultrapassaram esse tempo por causa do grande sucesso que alcançaram, como a cubana *Ana Maria*, que durou

cinco anos e *O Direito de Nascer*, transmitida por quase dois anos. (ALVES, 2004, p. 8 e 9)

Fundamental para os sucessos das radionovelas da *Nacional* foi o diretor *Victor Costa*, egresso do meio teatral, que fora nomeado diretor geral da emissora, cinco anos depois que Gilberto de Andrade pedira demissão do cargo em função das mudanças no quadro político nacional. Victor Costa fora diretor de radioteatro dentro da Rádio Nacional e era conhecido internamente pelo rigor com a disciplina e pelo controle moralizante face ao conteúdo²⁶⁰.

Seria essa uma diretriz da Rádio Nacional ou a conhecida fórmula dos melodramas que deram origem às próprias radionovelas? Talvez fosse possível concluir que o maniqueísmo do gênero casava-se com um contexto político de exceção que primava por disseminar valores nacionalistas e moralistas.

Ao analisar a trama da obra de *Giuseppe Ghiaroni* “A Mãe” (veiculada pela Rádio Nacional em 1948), considerando “os elementos básicos que definiam a novela radiofônica” a autora *Miriam Goldfeder* defende a ideia de que a novela cumpre determinadas funções, em geral associadas a afirmação de uma ordem social vigente. Ou ainda de um pensamento sobre ela. Os conflitos tendem a se resolver de modo a garantir um equilíbrio final:

O acontecimento anômalo deveria necessariamente, como vimos, se reintegrar a uma visão equilibradora do social.

As situações, portanto, não podiam apresentar para o ouvinte nenhuma quebra de expectativas; ele sabia o que o esperava e tinha condições de prever o final. [...] A reconstrução de um quadro equilibrador ocorreria através do desdobramento de conflitos que acabavam desvendando os pressupostos ideológicos sobre os quais se assentava a novela ‘Mãe’ bem como grande parte da produção novelística da época. A estrutura da trama se ligava, desta forma, diretamente à ideologia a ser difundida. (GOLDFEDER, Miriam, 1980, p. 90 e 91)

Assim, em *A Mãe*, como de resto, nas radionovelas, há uma espécie de redenção das mazelas pessoais do ouvinte a partir das sagas das personagens, de tal modo que a trama acaba por exercer uma função de “pólo de atração de evasões psicológicas, de alívios de

²⁶⁰ “Não admitimos a irradiação de textos negativos, destrutivos e em consequência indignos. Há assim muita vigilância em torno das novelas programadas. Quer um pequeno detalhe? Ei-lo; não se permite na Rádio Nacional que o vocabulário *amante* apareça no texto de uma novela” (FLORIANO FAISSAL, 1956, apud SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 112-113) “Na Rádio Nacional procuramos educar o público também através das novelas inculcando no ouvinte bons sentimentos, maneiras corretas de agir em sociedade. Quero apenas demonstrar que é assim que a Rádio Nacional educa, levando o ouvinte a repelir o *mal* e aplaudir o *bem*”(SÉRGIO VASCONCELLOS, 1956, apud SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 112-113)

tensões, enfim, como válvula de escape cotidiana das frustrações e sentimentos de culpa” (p. 91).

Segundo a autora, tanto em função da estrutura ou da ideologia,

[...] o que ocorria era um processo de **repetições consoladoras e conciliantes** (grifos meus). O gênero das estórias em capítulos, obrigado a renovar constantemente o interesse do ouvinte, era marcado pela germinação de episódios sucessivos submetidos seja às exigências do mercado, seja às estruturas do enredo. (GOLDFEDER, 1980, p. 94)

O que apreendo dessa discussão está menos associado à preocupação com a ideologia da reprodução de padrões de comportamento, mas ao fato de que a relação de cumplicidade do público com as questões vividas pelas personagens é elemento definidor do seu interesse e consequentemente do seu consumo. Não à toa, a *repetição consoladora e conciliante* era usada de modo intencional por autores, pelas emissoras e também, como veremos tantas vezes na história da radiodifusão, pelos próprios patrocinadores. Para o *mal* e para o *bem*, *melodramaticamente* falando.

Considerando que as radionovelas ouvidas no Brasil, tinham como modelo os produtos da Rádio Nacional, ainda que muitas emissoras produzissem seus próprios textos, é de se compreender que seus programas seguissem a mesma linha. O modelo de entretenimento que favorecia o comércio e a *isenção* política padronizou conteúdos e/ou abordagens em todo o país. Mas, creio que mesmo essa padronização, comporta diversidades, advindas do fato de que o público ouvinte não é uma massa homogênea, e que devemos buscar as diferenças regionais que influenciam suas preferências.

7. CELINA, RADIOATRIZ

7.1. Breve histórico da Rádio Baiana²⁶¹

Na Bahia, parece ser mesmo na década de 40 que vemos uma afirmação da rádio como veículo possuidor de prestígio social e cultural e empreendimento comercial estável, mas,

Basicamente, é a partir da década de 50 que a maioria da população baiana se torna ouvinte de rádio. O rádio transistorizado portátil revolucionou a radiofonia local. Carpinteiros, comerciários, funcionários públicos, doqueiros, bancários, camelôs e trabalhadores soteropolitanos de um modo geral, começam a adquirir seus aparelhos receptores. (ABREU, 1997, p.16)

Mas até chegar a esse ponto, encontramos emissoras pioneiras que surgem noutro cenário. E constroem sua audiência, aos poucos, primeiro para um público seletivo e abastado.

A Rádio Sociedade da Bahia (PRA-4), tão *societária* e elitista quanto as outras pioneiras do país, foi fundada em 14 de abril de 1924; funcionava para alguns poucos beneficiados e por causa deles, ou de suas contribuições. Com a ajuda dos cofres públicos estaduais, através da solicitação de deputados da Câmara Estadual da Bahia, a (PRA-4) adquire uma estação de 10 Watts, mas ainda sofre com períodos de dificuldades técnicas e ausência de sede adequada, que a impedem de funcionar sem interrupções. Já quando adquire um transmissor de 50 watts e antena posicionada em altas colunas, vemos sua programação retomar seu rumo, e desenhar-se aos poucos (NETO, 2009):

²⁶¹ A bibliografia sobre a rádio baiana, embora escassa, trouxe pistas importantes para compor o cenário encontrado por Celina ao ingressar em seus quadros. O panorama que será descrito a seguir é baseado em informações retiradas especialmente das obras *Memória do Rádio* de Perfilino Neto, *Pergunte Ao Seu Avô* de Geraldo da Costa Leal, além de *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – sec XX*, de Aninha Franco. Serão usados como fonte, os depoimentos de radialistas, em sua maioria contemporâneos de Celina, entrevistados por mim e/ou por outros autores. Há também dados encontrados em algumas edições da revista *Única* integrantes do acervo do arquivo público da Biblioteca Central da Bahia, que foram registradas através de fotos.

Com irradiações às terças, quintas e sábados, a partir das 5 horas da tarde e até as 21 horas, a Rádio Sociedade alimentava sua programação com música instrumental e vocal, nos intervalos eram divulgadas notícias de interesse geral, como cotações da bolsa de mercadorias, conferências, boletim meteorológico, notícias marítimas, bolsa de câmbio, etc.

Das 19 às 21 horas eram realizados concertos dirigidos pelo professor de violino Camerino Salles, que, para isso utilizava partitura de música importada já que, no país, e sobretudo na Bahia, a música brasileira praticamente não existia em registros sonoros [...] (NETO, 2009, p. 25)

É na década de 30 que surgem a *Rádio Comercial* (PRF-8) e a *Rádio Club* (PRF – 6), ambas com potência reduzida. As duas novas emissoras passam a disputar com a Rádio Sociedade da Bahia o mercado de anunciantes, especialmente aqueles de pequeno porte: “E todas três a exemplo do rádio carioca ostentavam programas de estúdio, os quartos de hora, atualmente chamados ao vivo, naturalmente com patrocínio de alguns clientes do comércio local” [...] (NETO, 2009, p. 27)

Os programas desse primeiro momento são ligados à música. Na Bahia, como de resto no país, o pessoal arregimentado para o trabalho nos estúdios não possuía uma experiência pregressa especializada, nem escolas de formação. É bom lembrar mais uma vez que estamos falando dos pioneiros. Assim, o acúmulo de funções, ou o desdobramento de habilidades junto ao microfone eram recorrentes. Encontramos na Rádio Sociedade “dois cantores que atuavam como locutores – Antonio Maltez e Renato Braga” (NETO, 2009, p. 28) e muitos outros cantores e cantoras. Dentre elas, cito Margarida Gutierrez, “também uma das principais radioatrizes de Salvador, que chegou a participar com muito sucesso do *A Família Pacatinho*²⁶², um programa humorístico da antiga Rádio Excelsior da Bahia até final dos anos 50”. (NETO, 2009, p. 27)

É de se destacar que muitos artistas baianos saíram de Salvador neste período em direção ao sul do País em busca de melhores oportunidades de trabalho²⁶³.

Em 1934, o mesmo decreto, que, como já visto, regulara a veiculação de propagandas facilitando a sobrevivência das emissoras em todo o país, exigia que elas possuíssem no mínimo 30 watts de potência. As duas pequenas estações baianas tiveram dificuldade de se enquadrar. A *Rádio Club*, por exemplo, possuía apenas 5 watts de potência, mas ambas mantiveram-se no ar até que se fundiram na ocasião do golpe de 1937, que proíbe o

²⁶² *A Família Pacatinho* será um dos programas em que encontraremos Celina Ferreira atuando.

²⁶³ Erik Cerqueira *O Speaker Relâmpago*, o cantor Vitor Bacellar, Humberto Porto (compositor, cantor?), Erasmo Silva (compositor, cantor e autor), *Zé Trindade*. Mais adiante Dorival Caymmi e Quarteto em Cy.

funcionamento de mais do que duas emissoras por Estado. Outra empresa a qual as rádios se associam é o *Jornal Imparcial*, às vésperas de seu fechamento. A *Rádio Imparcial da Bahia* nasce para em seguida morrer, saindo do ar em definitivo, confirmando a supremacia da Rádio Sociedade, que acaba por absorver parte da mão-de-obra da ex-concorrente. (NETO, 2009)

A *Rádio Sociedade* destaca-se por seu *cast* de cantores populares, mas também conta com algumas atrações do canto erudito, além dos programas de quarto de hora e de alguns *sketchs*. Em resumo, assim como no restante do país, é na década de 30 que a radiofonia baiana começa a estabelecer-se com maior vigor, ainda que através de poucas emissoras. A relação com os anunciantes, ainda tímida, é feita com base na simpatia pelos locutores (*speakers*), uma vez que a confiança no novo veículo só se dará anos mais tarde.

Alguns relatos retirados das entrevistas apontam para a *corretagem* como uma prática comum entre os radialistas que conduziam programas ao microfone, ao tempo em que, para manterem-se no ar, traziam para a emissora o anúncio que lhes garantia um valor percentual pela venda do espaço publicitário. Essa prática revela ainda mais uma vez que a construção da rádio como veículo comercial, popular, dependeu da formação conjunta de profissionais que precisavam, além de executar os programas, garantir sua realização do ponto de vista da viabilidade econômica.

Eis alguns dos nomes de artistas que participavam dos programas da Rádio Sociedade ou PRA4:

A PRA4 produziu programas de rádio-teatro com enorme audiência radiofônica onde se destacavam Milton Gaúcho, Costa Júnior, Fred Júnior, Maria Orquídea, **Celina Ferreira**, Sônia dos Humildes, Leonor Barros, Maria Célia, Marisa Rangel e Isnard Pedreira. (grifos meus) (LEAL, 1996. p. 213)

A primeira concorrente de peso para a Rádio Sociedade veio 17 anos depois da sua fundação. A Rádio Excelsior foi inaugurada em 1941, embora suas emissões só tenham tido início, de fato, em 1944²⁶⁴.

²⁶⁴ “ Rádio Excelsior da Bahia S/A foi fundada em 02 de setembro de 1941 [...] pelo Frade Franciscano Hildebrando Kruthalp, de origem alemã. Em 05 de junho de 1942 foi autorizada a funcionar pelo Decreto N° 9.603, do então Presidente da República Getúlio Vargas. Foi inaugurada solenemente pelo cardeal D. Augusto

Seu prefixo era ZYD8 e sua primeira sede ficava no Largo do Papagaio, em Itapagipe, de onde se mudou, em 1949, para a Rua Guedes de Brito, no centro, no prédio do Liceu de Artes e Ofícios, espaço que abrigava um auditório para 500 pessoas (LEAL, 1996)²⁶⁵.

Seu diretor artístico era, segundo Perfilino Neto (2009), Ariovaldo Pires ou Capitão Furtado: “Excelente radialista, compositor, humorista que trabalhou em várias emissoras de rádio, como a Cultura de São Paulo, Bandeirantes, Nove de Julho, Record, Tupi e América.” Outros diretores o sucederam, mas destaco aqui o nome de *Humberto Santiago*, por conta de sua relação com o radioteatro e com Celina Ferreira, uma vez que veremos seu nome como autor de espetáculo teatral em cujo elenco ela se encontra, assim como no programa *A Família Pacatinho*. Este, sempre mencionado com destaque, especialmente do ponto de vista da popularidade, em entrevistas e nas fontes pesquisadas.

Contemporâneo de Humberto Santiago, Wilson Menezes trabalha na Rádio Excelsior como corretor, aliás “o melhor corretor do ramo”, responsável portanto pelo faturamento sempre crescente que faz com que, nesta década de 50, a emissora não passe por problemas financeiros. (NETO, 2009)

Esta personagem já mencionada, a do corretor, é singular no processo de manutenção das rádios, tanto aqui como noutras cidades. A figura atrás dos microfones ajuda a conquistar clientes. Mas era preciso ter habilidade para a dupla função. Mesmo porque corria-se o sério risco de arcar com o prejuízo, caso o anunciante não cumprisse o combinado²⁶⁶, o que não era assim tão raro.

Dito de outro modo: o corretor ganhava comissão em cima dos valores dos patrocínios, mas caso o patrocinador não pagasse, ele é quem pagava. Portanto sua competência não podia restringir-se à conquista de bons anunciantes, mas de bons pagadores.

O locutor Ruy Brandão, também dentista, entrevistado para este trabalho, apresentava diversos programas, quais sejam: *Postais Sonoros da Espanha*, *Saudades de Portugal*, *Boleros para Você*, *Carrosel Infantil*, *Atrações D8* e *Parabéns pra Você*. Este último traz consigo uma particularidade: era mantido pelos ouvintes, que pagavam para dedicar suas felicitações a aniversariantes de suas relações. Segundo Ruy Brandão, a arrecadação era tanta que “pagava o cast da rádio”.

Álvaro da Silva em 21 de junho de 1944”. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Excelsior_AM. Acesso em 31/07/2011

²⁶⁵ Já Perfilino Neto (2009) nos diz que a capacidade do auditório era de 200 pessoas.

²⁶⁶ Tal como informado em entrevista pelo radialista e radioator baiano José Jorge Randam.

Wilson Menezes, um dos últimos diretores daquele período da rádio chegou a nos dizer num bate-papo informal que apesar da pequena quantia cobrada, aquele horário era o de maior faturamento de sua rádio que sempre foi acatada pela população baiana. (NETO, 2009, p. 66)

De acordo com Perfilino Neto a homenagem ao aniversariante dava-se através de um “presente sonoro”, em geral, uma canção que estivesse entre as mais ouvidas na ocasião; era preciso antecedência para solicitar o serviço, um vez que a procura era realmente muito grande. Em datas como dia das mães ou dos pais, o programa estendia-se e assumia-se como *Presente Sonoro*. O programa manteve-se no ar até a década de 60. (NETO, 2009)

Trata-se, portanto de um exemplo que ilustra muito bem a relação de intimidade entre público e veículo. Mais além, esta relação de intimidade assenta-se no caráter financeiro que garante o funcionamento e o sustento de estruturas e pessoas.

Chega 1961 e a ZYD-8 instala nova torre metálica e inaugura novo prédio de seus transmissores no Largo do Papagaio, o que lhe dá maior ganho de audiência e qualidade sonora. Mesmo assim e a exemplo de outras estações de seu tempo, saía do ar diariamente, às 15 horas, para mudança de seus transmissores. (NETO, 2009, p. 68)

Em 1968, a Rádio Excelsior é acometida por um incêndio, que a tira do ar, até que retome suas atividades provisoriamente na antiga sede no Largo do Papagaio e posteriormente na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Em fevereiro de 1970, volta para o centro, instalando-se no edifício Rubi na Praça da Sé.

7.2. A contratação de profissionais.

Se não havia escolas de formação de profissionais para atuação no rádio, a escolha de pessoal para trabalhar nas emissoras era pautada em critérios os mais diversos e inusitados. Os depoimentos dos próprios artistas, locutores, autores, gente que ocupava todo tipo de função,

são recheados de exemplos onde casualidade e testes com métodos e critérios não muito ortodoxos são uma constante. Mas, segundo Renato Ortiz (2006) há padrões que podem nos levar a entender este processo como sendo não tão fortuito assim. Tomando com base informações retiradas das falas de pessoas que protagonizaram momentos históricos e reconhecendo-lhes as parcialidades inevitáveis, Ortiz identifica dois pontos a citar. Um deles refere-se à *mobilidade*, o outro ao *apadrinhamento*. Sobre o primeiro,

O que os relatos descrevem como fortuito são as ocasiões e as oportunidades com as quais os indivíduos se defrontam, mostrando que a sociedade do período é caracterizada por uma plasticidade que possui uma grande mobilidade dos atores sociais (ORTIZ, 2006, p.82)

Entendo essa mobilidade menos como resultado de uma conjuntura que favorece a ascensão social, por exemplo, e mais como uma consequência de um período de indefinições. Penso num cenário de transformações culturais profundas, e me refiro neste momento, especificamente, às artes cênicas. Trata-se de um tempo em que formatos estão se esgotando e outros dando seus primeiros passos. Há novas gerações de artistas formadas e informadas em contextos diversos, novas correntes de pensamento e de práticas teatrais vindas do exterior²⁶⁷.

Este *ir e vir* indica um reenquadramento das peças num tabuleiro em construção. A rádio precisava contar com vozes, produtores, redatores, publicitários que possuíssem alguma experiência. O teatro possuía trabalhadores com experiência, ainda que não ao microfone. Mas nos anos 30, salvo exceções, os programas radiofonizados ainda não pagavam muito bem. E o teatro? Dá os seus primeiros passos no caminho de iniciativas amadoras²⁶⁸. Nos 40, as remunerações melhoraram, ou ao menos chegaram para maior número de pessoas. Atrações novas e fomento aos consagrados eram estratégias comuns para conquistar os ouvintes. Talentos musicais, vocais, humorísticos, jornalísticos, dramaturgicos que se destacavam eram sempre bem vindos. Daí um troca-troca de profissionais, que também caracterizava a mobilidade da qual estamos falando. Pessoas do *Norte* vindo para o *Sul* e vice-versa. Artistas destacando-se regionalmente e buscando melhores oportunidades noutras cidades. Os consagrados da Nacional, visitando diversos Estados, para afirmar sua popularidade. Sua e das rádios anfitriãs. Gestores de outras praças sendo contratados para

²⁶⁷ Sobre essa influências falarei especialmente adiante ao descrever o cenário da década de 50 em Salvador com o advento da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Assim como sobre esse contexto de convivências em que encontraremos o teatro amador, feito por estudantes ou não, e resquícios das formas teatrais que lhe precederam.

²⁶⁸ Há adiante o cinema. Entre chanchadas e Humberto Mauro, emprega pouca gente...

organizar emissoras em busca de uma maior eficiência na organização de quadros artísticos e funcionamento administrativo. Programas sendo criados, outros finalizados. Profissionais da arte especializando-se no comércio e/ou publicidade e vice-versa.

Quanto ao *apadrinhamento*, temos aí um elemento importante para entender a informalidade e os favorecimentos dos processos seletivos. Mas não se trata de um procedimento escondido ou tido como de caráter duvidoso:

[...] o apadrinhamento da carreira é um valor positivo que define as relações entre os radialistas. A prática não é apenas aceita ou tolerada, mas inclusive estimulada, e dela se beneficiam padrinho e apadrinhado. O primeiro, não só nos bastidores, mas em programas irradiados, não perde oportunidade para contar publicamente e nominalmente os artistas que começaram a carreira através de seu apoio. O apadrinhado se transforma desta maneira em pólo atrativo de um sistema de lealdade do qual participam todos os que foram beneficiados. De outro lado o apadrinhado tem interesse em ter seu nome ligado a um profissional de prestígio. Isto é, o fato de haver sido descoberto por um experimentado ‘revelador de talentos’ referencia as suas reais qualidades. (BORGES PEREIRA, 1967, apud ORTIZ, 2006, p. 82)

No caso do radioteatro arrisco supor que o apadrinhamento, ainda que pudesse excluir possíveis bons talentos, trazia consigo alguma segurança para as emissoras contratantes, uma vez que a indicação dos *de dentro* funcionava como uma escolha pautada em critérios técnicos associados à competência, mas também à afinidade. Como, aliás, é comum observar na formação de companhias teatrais.

Assim, até que se firmasse o *departamento* ou *setor* de radioteatro dentro da estrutura de pessoal da rádio, muitos experimentos, testes relâmpago, contratações urgentes, funções redesenhadas ocorreram em seus bastidores. Misturava-se profissionais da cena e radioatores contratados *no susto*, ou interessados na garantia de *alguns trocados*. Alguns tantos egressos de trabalho com alto-falantes²⁶⁹ e mesmo quem nunca havia trabalhado em funções artísticas ou afins. Em Pernambuco, até a guerra pode ser vista como fator de aglutinação de profissionais nas emissoras de rádio, assim como o desmanche de companhias teatrais, fenômeno observado também em outras capitais:

²⁶⁹ Em Maceió “Em novembro de 1935 era instalado um serviço de alto falantes o qual, estruturando-se artística e tecnicamente, passou a funcionar igualmente uma estação de rádio, com programação regular: o C.R.A.F. - Centro Regional de Anúncios Falados.” (ALENCAR, 1991, p. 35)

Havia atores e atrizes que aportavam ao Recife, integrando empresas que se esfacelavam, de um insucesso no palco do Santa Izabel, do parque, do Moderno, do Helvética. E aqueles que na hora de tomar o navio para a Europa, preferiam ficar.

O rádio de 1936 não lhes supria as necessidades. Mas ajudava a pagar as contas. Era preciso dividir com o teatro semi-profissional. Ou com um emprego público. Ou a corretagem de seguros, o despacho de navios. Oscar (Moreira Pinto, então diretor da Rádio Clube) abrigava muita gente; quantos estudantes de Direito ou de Medicina, egressos dos municípios do interior, mantidos por nem sempre régias mesadas paternas, obtinham o gasto mensal da república, atuando no microfônio! A locução não era bicho de sete cabeças, segundo o professor de português Abílio de Castro; a voz bem timbrada, sim, era importante. E as vírgulas. (MARANHÃO FILHO, 2000, p. 25)

Sim, *as vírgulas*, também citadas por Reynaldo Tavares. O critério da boa voz, bom jogo de cintura frente ao microfone²⁷⁰ e boa leitura. Cabe neste ponto, voltar as classificações dadas por João Borges (1967). Dentro do setor programático (contido na estrutura interna das rádios) encontramos o *grupo artístico* que é constituído por *músicos* (maestro, orquestrador, arranjador e instrumentista - de orquestra ou conjunto, e, raramente, solista), *cantores* (individual de conjunto; de música erudita, semi-erudita e popular – rural ou urbana, entre outros); e *atores ou radioatores*, cujas principais variações são: o principal, o coadjuvante, o dramático e o cômico.

Sobre os radioatores especialmente e sobre a boa leitura da qual falávamos, há uma observação do autor que vale destacar:

Muitas diferenças colocam-se entre estas subcategorias do grupo artístico. A uma só caberia fazer menção; dos músicos e em especial dos atores – que devem ler e interpretar os textos –, exige-se certo grau de escolaridade; enquanto para o cantor, principalmente para o intérprete de música popular, que é deste quadro a categoria mais numerosa, esta exigência é dispensável. A estes intérpretes fazem-se outras exigências, mais relacionadas com sua função e que são vagamente rotuladas de “bossa”, “jeito”, “talento”. Em seguida vem o grupo de locução do qual se exige ainda maior escolaridade, pois sua função é ler e ler bem, inclusive textos em língua estrangeira. (PEREIRA, 1967, p. 77)

²⁷⁰ [...] e de repente explodiu dentro de mim a explicação do medo. Isso mesmo; os microfones! Ninguém, estranho ao meio, pode imaginart como esse bichinho de quatro sílabas e nove letras apavora [...] Raro é o ator de teatro que não fica inibido no primeiro contato que tem com esse antediluviano. É a impossibilidade de movimentar-se como se estivesse em cena, porque isso prejudicaria o som – o miserável do microfone fica imóvel e você também tem que se imobilizar diante dele [...] (LAGO, Mário 1977, p. 49-50)

Depois que o *cast* da emissora era formado, com base nos testes, apadrinhados ou não, a quantidade de programas e a diversidade deles exigia que os profissionais fossem hábeis vocalmente, e que possuíssem versatilidade para fazer personagens, locuções, narrações, animações.

O *cast*, agora fixo, precisava dar conta de tudo, e era com ele que autores, produtores e patrocinadores contavam para a realização dos programas, selecionando cada profissional de acordo com o seu perfil.

Como veremos em tópico posterior, Celina Ferreira acumulava dentro da rádio as funções de atriz, narradora e locutora, o que indica que ela atendia a essas necessidades de versatilidade que justificavam não apenas sua presença mas o destaque que possuía nos *casts* baianos.

Isso porque integrava programas distintos com características diversas. Dos cômicos aos melodramáticos, passando pelas narrações efusivas, programas de variedades e leituras de poemas rebuscados.

7.3. Celina Ferreira – Entre a Rádio e o Teatro Amador

Quando a rádio baiana, nos anos 20 e princípio dos 30, inicia seus primeiros passos, Celina Ferreira encontrava-se viajando pelas cidades nordestinas, como já visto. Nessas cidades, a presença da rádio parecia ser menor do que no sul do país, e a estrutura de empresa com capacidade para contratar atores possivelmente estava longe de configurar-se.

Com base no recenseamento de 1940, sabemos que;

[...] as enormes desigualdades regionais fazem com que, na análise do conjunto do país, a presença do rádio em 1940, seja quase insignificante. Somente 5,74% dos domicílios visitados possuíam aparelhos radiofônicos. Mas, se transferirmos a análise para o Distrito Federal, a participação do rádio no dia-a-dia da população ganha importância, pois 46,23% dos municípios visitados possuíam transmissores. (...) No caso do conjunto do país, somente 2,11% dos domicílios rurais eram servidos por energia elétrica, o que permite compreender porque o índice de domicílios com

aparelhos de rádio nessa área é de 0,55%. No caso do Distrito Federal, o índice de domicílios rurais servidos por energia elétrica é de 46,39% e 21,85% deles possuem aparelhos de rádio. Esse quadro justifica um crescimento muito maior no número de emissoras de rádio no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quanto mais receptores de rádio, maiores os índices de ouvintes atraindo os anunciantes, fazendo-os concentrarem suas verbas publicitárias nos grandes centros urbanos. (CALABRE, 2004, p.28-29)

Tendo a carreira de Celina como referência, cabe entender quando e de que forma os atores baianos (ou o radioteatro da Bahia) começam a vislumbrar na radiodifusão um mercado de trabalho, usufruindo dele como alternativa de subsistência.

Em seu *Memória do Rádio*, Perfilino Neto (2009) cita *Chico Fulô*, alcunha de *Leoni Cerqueira* na dupla caipira que fazia com Milton Bittencourt (que futuramente seria batizado de *Zé Trindade* e fazia sucesso nas rádios cariocas e no cinema nacional). Trata-se do final da década de 30, período em que encontramos Celina Ferreira, já viúva, e não sabemos se ela trabalhou como atriz. O nome de Leoni é mencionado na entrevista em família dada na década de 90, associado ao trabalho na rádio²⁷¹. Embora o sobrenome citado seja como *Siqueira*, acredito tratar-se da mesma pessoa:

RENÉE (filha)- Lembra que a senhora trabalhou em *Dona Quinta*?

NINI (sobrinha)- E como foi que lhe descobriram? [...]

RENÉE – *Leoni Siqueira, Leoni Siqueira*, que era colega de papai, artista, então se lembrou de mamãe, ou mamãe procurou ele. Porque ele ajudava mamãe, não é? Nessa época ele trabalhava, eu acho que era na rádio, não era?

CELINA – Na rádio...

RENÉE – Então... Na *Rádio Sociedade*. Então...

CELINA – Era na Baixa dos Sapateiros, na rádio... (inaud)

RENÉE – Ele antes, sonhou com papai. Papai dizendo a ele... “(inint). eu tenho mulher e tenho filhos, que eu tenho que sustentar”. Papai disse a Leoni, e Leoni ficou com aquele negócio na cabeça e começou a procurar por mamãe, soube que mamãe tava aqui em Salvador e descobriu mamãe. Descobriu mamãe e começou a ajudar mamãe quando a gente tava na escola. Ele dava fardamento a Renildo, dava uma coisa a mim..., de fardas essas coisas[...]Na companhia de amadores, *Leoni tava também nessa Companhia. Leoni já era artista, mas como tinha os grupos, então eles entravam nos grupos pra trabalhar, porque o trabalho era difícil, né? Entravam também artistas amadores e tudo.* (Entrevista em família com Celina Ferreira, [199-?], Acervo pessoal)

²⁷¹ Este mesmo trecho foi descrito em capítulo sobre o Circo Fekete. Ele será repetido aqui porque seu conteúdo refere-se tanto ao Fekete quanto à rádio. Nesta citação, porém, o texto está mais completo.

Eis um quebra-cabeça que vale elucidar. Neste pequeno diálogo, Celina Ferreira e sua filha tratam de um amigo da família que é, ao mesmo tempo, um homem de rádio e um colega, ator, membro de uma companhia de amadores.

Já sabemos que o nome correto do espetáculo que foi levado a cabo pela *Companhia Baiana de Comédias* (grupo que forma-se no ano de 1942²⁷², segundo notícia do Diário da Bahia publicada em 23 de dezembro deste mesmo ano) é *Dona Quinta*, primeiro nome citado pela filha de Celina no trecho copiado acima. O autor é o mesmo *Humberto Santiago*, de *A Família Pacatinho*. A peça, cujo texto fazia uma sátira do nazi-fascismo, fora encenada no *Jandaia* e elogiada pela matéria do jornal que afirmava ser aquele, um espetáculo que não devia nada as companhias profissionais visitantes. (FRANCO, 1994, p. 86-87).

Segundo Aninha Franco (1994, p. 87), “em 1943, pressionada pela imprensa escrita que não parava de cobrar um teatro cego soteropolitano, a PRA-4 convidou os atores do CBC para realizar o programa *Ribalta no Ar*, que apresentou comédias curtas, dramalhões e esquetes cômicos.” A intenção da *Companhia Baiana de Comédias* à época era montar autores baianos, o que acabou sendo feito na Rádio Sociedade no formato de radioteatro:

A PRA-4 apresentou **ontem** o seu primeiro programa de rádio-teatro com a peça *O Herói*, de Altamirando Requião [...] escrita para ser levada à cena pela Companhia Baiana de Comédias, o que não aconteceu pelas dificuldades que a arte tem encontrado para vencer em nosso meio [...] (grifos meus) (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1944 apud FRANCO, 1994, p. 87).

Esta citação foi retirada pela autora de uma notícia veiculada no *Diário de Notícias da Bahia*, no dia 09 de julho de 1944. Seu *ontem*, portanto, o dia 08 de julho de 1944, na ausência de outra fonte, poderia ser considerado a data da emissão do primeiro programa de radioteatro da Bahia, que, na sequência levaria ao ar *poema radiofonizado*. Ainda segundo Aninha Franco A *Companhia Baiana de Comédias* não mais voltaria ao palco. O *Jandaia*, onde a *Companhia Baiana de Comédias* aparecera, funcionava na Baixa dos Sapateiros. Tanto ele como outros espaços de grande porte situados no centro da cidade, que abrigavam

²⁷² Na década de 60 uma companhia com o mesmo nome é criada, sem haver aparentemente qualquer ligação com esta primeira. Os artistas são outros, pertencem a outra geração e surgem de um cenário completamente diverso. (LEÃO, 2006, p. 193)

espetáculos teatrais nas décadas anteriores e no século anterior, assistiram a um gradativo processo de perda de prestígio, misturado com descaso com suas instalações físicas²⁷³.

O elenco de *Dona Quinta*, contava, além de Celina Ferreira, com Alzira de Oliveira, Alidéa Gazineu, Sócrates Kateb, Milton Gaúcho, Belanízia Araújo, Nico Oliveira, Carlos Jambeiro, Carlos Cavalcanti, Fernando Pedreira. (FRANCO, 1994, p. 95) – alguns entre os nomes que aparecerão mais tarde nos *casts* das rádios baianas, o que nos leva a crer que Celina já convivia com aqueles que seriam seus colegas nas Rádios Excelsior e Sociedade.

O fato é que, a medida que a década de 40 se aproxima do fim, o consumo teatral em Salvador vai se reconfigurando em diversos aspectos. Os arranjos artístico-produtivos de outrora encontram cada vez menos espaço entre as novas gerações de artistas²⁷⁴ e na arquitetura urbana²⁷⁵. E, possivelmente, nas preferências do público.

Mas isso ocorre não apenas por contingências ligadas a seu envelhecimento ou desgaste de um gênero em decadência. As transformações têm relação direta também com o fato de que influências externas, decorrentes dos novos rumos que tomava a arte cênica, inclusive fora do país, acabariam por trazer novos modelos aos fazedores de teatro. O chamado *teatro moderno* havia dado seus primeiros passos na Europa desde há muito. Desde fins do século XIX.

Sobre tais influências e a conformação de uma nova geração de artistas e métodos teatrais na Bahia, a partir da década de 40, - mais especificamente e intensamente após a instalação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em meados da década de 50 -, consultei prioritariamente as obras de Raimundo Matos de Leão (2006) e Jussilene Santana (2009). Ele, através do seu *Abertura Para Outra Cena - O Moderno Teatro na Bahia* nos fornece uma apanhado histórico do conceito e prática do teatro moderno desde as suas origens na Europa, trazendo-os para o Brasil e reconhecendo na Escola de Teatro um espaço em que este novo teatro aporta na Bahia e seu legado. Ela concentra-se no período de 1956 a 1961, mas seu enfoque é a imprensa em sua relação com este mesmo teatro moderno. Em seu

²⁷³ Tais espaços vão perdendo de uma vez a assistência e deixando de ser teatros ou cine-teatros para se transformarem em cinemas, e, tempos mais tarde, cinemas com programações apenas pornográficas

²⁷⁴ O movimento de teatro amador, já havia demonstrado, na década de 40, que novos horizontes se apresentavam. O efeito pode ser visto na produção encontrada na década seguinte: “A imprensa noticiou, nesses anos, o movimento de quase 30 grupos cênicos funcionando com a relativa regularidade, alguns constituídos por 40 integrantes com 8 montagens anuais, dados surpreendentes se comparados aos anos 40”. (FRANCO, 1994, p. 105)

²⁷⁵ Geraldo Leal (1996) menciona alguns estabelecimentos que recebiam companhias e filmes e que compunham o cenário da cidade especialmente entre as décadas de 30 e 40. Dentre estes, interessa citar o *Cinema Itapagipe* (por onde Ferreira da Silva passou) o *Cinema Pathe*, no Barbalho, o *Cinema Olímpia*, o *Cinema Guarani*, e é claro o *Cinema Jandaia*.

Impressões Modernas - Teatro e Jornalismo na Bahia, identificamos uma reconstituição não apenas do conteúdo encontrado nos jornais baianos *A Tarde* e *Diário de Notícias* sobre o teatro que surgia, mas também o posicionamento político desses veículos quanto às novas formas do pensar (e fazer) teatro.

Raimundo Leão relata as experiências pioneiras do *Duque de Meinigen*²⁷⁶, *André Antoine*²⁷⁷ e *Constantin Stanislavski*²⁷⁸ para compor o cenário de transformações que reconfiguram o teatro ocidental já no final do século XIX. É evidente, como coloca o próprio autor, que as experiências inovadoras não se resumem a estes três nomes, mas os princípios que criam, defendem e aplicam são reveladores de mudanças importantes no fazer teatral do seu entorno.

Para o objetivo que pretendo alcançar gostaria de ressaltar dois aspectos em particular: a ruptura da relação entre o palco e a plateia (ou a *quarta-parede*) e o novo modelo de interpretação baseado no agir natural. Sobre o primeiro, vejamos;

O naturalismo cultivou essa separação entre o palco e a plateia, levando-a às últimas consequências. Isolando a plateia no escuro da sala, a estética naturalista intensificou a ilusão e concentrou a atenção do público nas minúcias físicas do seu teatro. [...] a iniciativa de André Antoine de contestar a tradição e o convencionalismo da *Comédie Française* e de se contrapor aos ditames do teatro comercial de *boulevard* foi um marco histórico tanto do teatro francês quanto do ocidental. (LEÃO, 2006, p 26-27)

Quando vemos, na novidade do teatro moderno, que já não havia mais espaço para os arroubos da plateia, para o comportamento invasivo que fazia dela participante do jogo teatral, e que, por muito tempo garantia as casas e cofres cheios do teatro ligeiro, como pensar na forma de sustentação desse novo modelo?²⁷⁹

²⁷⁶ Georg II Saxe de Meiningen (1826-1914) é um duque alemão que coloca a concepção da cena em sua totalidade plástica em primeiro plano quando da criação dos espetáculos teatrais em contraposição às práticas baseadas nos talentos excepcionais dos grandes atores, vigentes até então.

²⁷⁷ André Antoine (1858 -1943) homem do teatro e cinema francês, valoriza a verdade da natureza, do meio, em suas encenações. A atuação no seu teatro visa a reprodução dos gestos naturais, pela exigência da cena e não da exposição do ator, dando início ao que se convencionou chamar de “quarta-parede”.

²⁷⁸ Constantin Stanislavski (1863 - 1938) nasceu em Moscou, é responsável pela sistematização de um teatro cujo princípio é o da busca por um trabalho de ator baseado em pesquisas, exercícios, técnicas que levem aos resultados desejados pelo encenador.

²⁷⁹ O próprio Antoine enfrentou problemas financeiros e por duas vezes foi a falência, dirigindo teatros, terminando a carreira como crítico depois de ter trabalhado também com o cinema. http://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Antoine Acesso em 31/07/2011

Sim, parece óbvio que ao *contrapor-se aos ditames do teatro comercial*, pagava-se um preço, que era o da ausência de recursos advindos diretamente dos consumidores da cena. Mas para os atores que não apenas viam o teatro como fonte de renda, mas que neste paradigma haviam sido formados, este novo padrão não lhes serviria.

Quanto à interpretação, pensando do ponto de vista dos agora *velhos atores*, como enquadrar-se num estilo de atuação que prescindia do personalismo, do histrionismo, se era tudo que eles conheciam?

No Brasil e na Bahia de Celina Ferreira, onde encontraremos a primeira Escola de Teatro de nível universitário do país a organizar uma grade de ensino com base nestes novos princípios, a despeito da produção moderna que já havia se instalado noutros Estados²⁸⁰ é, portanto, no campo da Universidade que o paradigma do teatro naturalista se impõe.

Já disse acima que, antes da Escola muitos grupos amadores haviam surgido. Também podemos encontrar entre os estudantes, grandes responsáveis por transformações significativas da cena teatral baiana, assim como na brasileira.

Raimundo Leão (2006) cita *O Teatro de Amadores dos Fantoches* (1945), *Hora da Criança* (1947), *Teatro de Cultura da Bahia* (1952), *Teatro de Amadores da Bahia* (1954), *Teatro Experimental da Bahia* (1956). Em meio à atividade destes grupos emergentes ainda há, entretanto, quem sinta saudade dos antigos espetáculos. Convivem nos jornais, segundo o autor, notas elogiosas ao teatro que surge, mas,

[...] continuam as referências ao retorno da tradição, tendo como parâmetros os legados de João Caetano, Ismênia Santos, Apolônia Pinto, Furtado Coelho, valores identificados com a cena teatral brasileira do final do século XIX, numa defasagem com relação ao teatro que já se faz em outras cidades do país [...] (LEÃO, 2006, p. 84)

É nesse ambiente de saudade dos formatos que já não são produzidos, exaltação do novo, surgimento de novos nomes, instituições, produtos artísticos e coletividades que encontramos Celina Ferreira. Ela estava mergulhada num processo de mudanças profundas

²⁸⁰ Encenada em dezembro de 1943, a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, é tida como primeira manifestação do teatro moderno brasileiro. O espetáculo, fruto do trabalho do grupo amador "Os comediantes", rompia de modo mais explícito com o modelo teatral das grandes estrelas e foi dirigido pelo polonês Ziembinsky (Zbigniew Marian Ziemiński -1908 - 1978), então foragido da Segunda Guerra Mundial. Não cabe aqui aprofundar as origens e o desenrolar do teatro moderno brasileiro, seja porque há diversas obras que já o fizeram, seja porque acrescenta pouco à especificidade da análise em progresso.

que fazia do teatro no qual fora formada um acontecimento do passado, embora ainda houvesse aqui e ali espaço para sua atuação. Sim a atuação, mas e a sobrevivência?

O teatro amador cresce, mas também estaciona, diante de dificuldades que vão desde a falta de recursos para os espetáculos à falta de espaço para as apresentações, passando pelos desafios de enquadrar gostos *provincianos* às inovações estéticas, ou mesmo pelos entraves resultantes de atores e diretores locais ainda sem formação *moderna* adequada, ou ainda com a dificuldade de comunicação dos atores locais com diretores que vêm de fora trazendo os novos métodos. (LEÃO, 2006)

Antes de ingressar no Circo Fekete, Celina Ferreira mantém-se ligada a produção teatral da cidade, uma vez que os dados sobre sua carreira apontam para atuações esparsas junto aos amadores, como já visto. Mas, nesse caso, cabe lembrar o comentário feito por sua filha:

RENÉE – [...] Na companhia de amadores, *Leoni tava também nessa Companhia. Leoni já era artista, mas como tinha os grupos, então eles entravam nos grupos pra trabalhar, porque o trabalho era difícil, né? Entravam também artistas amadores e tudo.*

Em 1958, ano em que é inaugurado o *Teatro Santo Antônio* da Escola de Teatro da UFBA, Celina contava 56 anos e acumulava uma experiência vasta, não há dúvida, mas circunscrita a um fazer teatral herdado das revistas e dos grandes dramas do circo. Não era jovem, não era estudante, não era amadora, não pertencia à classe média abastada e provavelmente não tivera acesso aos princípios do teatro naturalista.

Estamos, junto com Celina, numa espécie de *entressafra* teatral que, no caso dela, considerando o enfoque da sustentação econômica, resolve-se com a popularidade do Circo Fekete. Possivelmente, a mesma maturidade e experiência que eram, para o contexto da rádio, muitíssimo valiosos, seriam obstáculos certos para sua atuação no teatro que mais e mais se afirmava, através dos novos tempos da Escola de Teatro.

Quando ingressa na Rádio Excelsior, provavelmente ainda no final da década 40, Celina Ferreira encontra uma rádio cujo modelo fora construído nos anos anteriores, contendo as características comerciais já consolidadas e quadros profissionais melhor definidos e qualificados. Os arremedos e improvisos, possivelmente, já não eram a tônica das contratações e do cotidiano das emissoras.

De um modo geral, na Bahia da década de 50,

As radionovelas ou radioteatros produzidos e veiculados pelas emissoras eram na maioria das vezes os carros-chefes de suas programações. A grande audiência que obtinha este tipo de programa praticamente obrigou as emissoras locais a constituírem núcleos com elenco próprio de radioteatro. Sendo assim, diretores e atores do teatro local obtiveram um importante espaço no rádio. (ABREU, 1997, p. 16)

A Rádio Sociedade, referência de qualidade e objeto do desejo dos trabalhadores do setor (segundo depoimento de alguns entrevistados) já havia, há muito, se estabelecido como uma estação bem sucedida, quando Celina ingressa em seus quadros como atriz contratada.

7.4. Celina na Rádio baiana: roteiros e programas

A Família Pacatinho

O primeiro roteiro encontrado no acervo documental sob a guarda da família de Celina Ferreira data do ano de 1952. Trata-se de *A Família Pacatinho*, no qual Celina faz uma velha surda chamada *Tia Finoca*. Neste que é o único exemplar do programa, lê-se que aquela é uma audição especial ocorrida no domingo, dia 25 de maio. Em algumas entrevistas e fontes *A Família Pacatinho* é citada como radionovela, mas ao ler seu roteiro acredito tratar-se de um programa de radioteatro em série. *Pacatinho* é o chefe de uma família que o maltrata, abusando de sua índole serena. Sua mulher, *Pombinha*, é enérgica e o desqualifica a todo momento, seu filho faz dele o que quer e Tia Finoca também perturba sua paz. Até a empregada não lhe obedece. *A Família Pacatinho* é sempre citado como um programa muito popular. A tia surda, é claro, é um tipo que entra em momentos precisos para fazer graça com equívocos de entendimento das mensagens, em função da deficiência auditiva. Eis dois dentre os cinco trechos em que Tia Finoca aparece neste roteiro:

Trecho 1:

- JUSSARA : (IRRITADA) Vamos Pacatinho, ande mais ligeiro. Você não sabe que nós já estamos em cima da hora?
- VILOBALDO : Mas, andar mais ligeiro, como? Como é que eu posso andar mais ligeiro, Pombinha?
- JUSSARA : Ora, como é que pode andar mais ligeiro? Caminhando mais depressa, seu idiota.
- GERSON : Pombinha, guarde esses adjetivos familiares pra quando estiver em casa. Não se esqueça que estas palavras são exclusivamente de uso doméstico e que aqui tem muita gente estranha.
- JUSSARA : Qual Cazuza, estas palavras já estão popularizadas. Todo mundo sabe que Pacatinho é idiota.
- GERSON : Vamos lá que saiba, mas, não tem certeza. Não é melhor deixar o povo na dúvida?
- JUSSARA : Mas não pode haver dúvida, Cazuza. Basta olhar pra Pacatinho pra se ter a certeza. Pacatinho é o tipo do idiota que convence.
- VILOBALDO : Vamos Felismina, caminha... Caminha ligeiro.
- MARGARIDA : Olhe seu Pacatinho, o senhor não me traqueje, não: senão eu largo o mandú dessa velha na sua mão.
- VILOBALDO : Caminha Felismina. Deixa de prosa e caminha...
- CELINA : **Minha? Porque é que você está dizendo que a culpa é minha? Eu tenho culpa de você ser mole?**
- VILOBALDO : Olhe, velha, você me respeite...
- CELINA : **Se ajeite? Você não se faça de tolo.**
- GERSON : (apaziguador) Tia Finoca que é isso? Repare que aqui tem gente.
- CELINA : **Eu sei, eu sei que ele é muito insolente. Mas, comigo Cazuza ele não leva vantagem.**

Trecho 2:

- JUSSARA : Pacatinho irrita a gente até pelo pensamento. Eu para me afobar basta pensar nele.,
- GERSON : Mas não deve ser assim...
- JUSSARA : Você diz que não deve ser assim, porque não é mulher e não agüenta um idiota como Pacatinho. Olhe Cazuza, eu vou lhe ser franca. Eu faço tudo pra não me aborrecer com Pacatinho. Eu procuro por todos os meios, um meio pra querer bem a esse idiota. Eu tenho forçado a natureza para ver se amo Pacatinho. Eu queria viver com ele como dois anjos no céu. Eu seria a mulher mais feliz do mundo se houvesse entre nós uma compreensão, um grande amor.
- VILOBALDO : Pombinha, há sinceridade nisso?
- JUSSARA : (zangada) Vê Cazuza, você está vendo como esse sujeito é irritante? Está vendo como esse tipo é horroroso? Está vendo Tia Finoca como Pacatinho deixa a paciência da gente esgotada?

- CELINA :** **Estou, minha filha, estou fascinada. Aquele garoto que está ali na terceira fila está pintando o diabo com meu coração.**
- RUI :** Tá vendo pai, o que Tia Finoca está dizendo?
- VILOBALDO :** Estou, meu filho, mas é melhor fingir que não ouço. A maior besteira é a gente dar atenção a maluco.
- CELINA :** **Como é que você sabe que ele é de Pernambuco? Você não conhece ele. Você o que é, é muito intrometido.**
- GERSON :** Basta, vamos mudar de assunto. (outro tom) Pacatinho você trouxe o pessoal que prometeu para dar mais brilhantismo a nossa visita?
- VILOBALDO :** Eu acho que eles vieram.
- JUSSARA :** Acha? Ah! Pacatinho se eles não vieram vai ter.
- VILOBALDO :** Eu não agüento mais com essa vida.
- CELINA :** **Saída? Você disse que eu era saída? Você tem nada com isso? Você tem nada que eu esteja olhando para o meu brotinho?**
- VILOBALDO :** Mas Tia Finoca, não foi com a senhora que eu falei.
- CELINA :** **Achei, sim. Achei um namorado e não tenho que lhe dar satisfações. Eu sou viúva, livre e desimpedida e você não tem nada que se meter com a minha vida.**

(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1952, r. 01)



Figura 5 - Foto posada de *A Família Pacatinho* [195-]. Acervo Família Ferreira da Silva.

Romances Musicas

Em 1956 a Rádio Excelsior exhibe *Romances Musicas*, apresentando quadros com depoimentos românticos, curtos diálogos de casais apaixonados, em situações de paixão ardente, ou conflitos amorosos. Trata-se do “programa que nos apresenta as historias que o Destino escreveu na vida daqueles que sonharam com a felicidade”. Celina é a única atriz num elenco que conta com quatro artistas. *Vilobaldo e Rui*, seus colegas de *A Família Pacatinho* estão também no elenco. As músicas são sempre executadas pela “voz bonita de Nilson Brandão” acompanhado da orquestra que tem regência de Odilon Santos. Trata-se de um programa bem curto, a supor pelo número de páginas. Duas apenas, quando a média dos outros é de oito páginas. É, possivelmente, um dos programas no formato de quarto de hora. A publicidade é apresentada antes da última história de amor. O único exemplar do acervo data de 2 de maio, uma quarta-feira, tendo ido ao ar às 21:15. A cena descrita abaixo é a segunda das três histórias de amor veiculadas:

LOC.B. : Ouçamos outra história. É o romance de um homem que teve a miragem da felicidade.

ORQUESTRA – CORTE MUSICAL SUAVE

CELINA : **Porque tens os olhos parados sobre aquela porta?**

RUI : Estou a espera de que voltes para o meu amor.

CELINA : **E eu não estou junto de ti?**

RUI : Não. Tu ainda não voltaste. Talvez nunca mais voltes.

CELINA : **Enlouqueceste?**

RUI : Sim, vivo como um louco a recordar aqueles dias felizes em que entravas por aquela porta trazendo-me o presente da tua alegria e de teu amor. Ainda hoje sinto nos meus lábios a doçura de teus beijos que embriagava a minha vida de ilusões e fantasias. Ainda hoje na ansiedade em que vivo a tua procura sinto-te vivendo na minha saudade.

CELINA : **(RINDO) Estás muito romântico...**

RUI : Não ironizes o meu amor, este amor que me mostrou o outro lado da vida, o lado bom que a vida tem. Eu não podia crer que estavas mentindo para mim e por isso acreditei na felicidade

CELINA: **(RINDO)**

RUI : Não rias porque confesso que ainda te amo. Sejas ingrata, mas não seja perversa. Parte. É melhor te perder para sempre. Comigo ficará a saudade de um grande amor. Adeus.

NILSON : CANTA “APAIXONADO”

(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1956, r. 02)

7.4.3. Quando Vovó Tinha 20 Anos

Quando Vovó Tinha 20 Anos foi ao ar às 15 horas e 05 minutos da segunda feira dia 22 de outubro de 1956. Neste único documento do programa, que ao final anuncia nova edição para a quarta-feira no mesmo horário, encontramos Celina interpretando a vovó num duo com *Wilson*, o ator cujo nome aparece apenas para designar as réplicas. Wilson é a voz do neto. O programa trata da “conversa do Passado com o Presente, na qual a Saudade nos evoca um tempo que passou e a Alegria nos fala dos dias atuais [...] É a Velhice a recordar as cousas poéticas de outr’ora e a mocidade a exaltar o progresso de hoje”. O tom usado nas falas é mesmo melancólico e melodramático. Antes mesmo do diálogo entre a avó e o neto, temos uma introdução, dada por um dos dois locutores que apresentam o programa, que ambienta a cena entre os dois personagens através de um texto extenso e rebuscado. Assim, segundo a locução, o cenário em que a avó se encontra quando é abordada pelo neto é uma

Noite enluarada. No firmamento a lua cercada de estrelas parecia uma Avozinha contando historias de fadas a seus netinhos [...] Na relva do jardim os pirilampos derramavam pingos de luz. Nos ninhos, os pássaros arrulhavam baixinho como se estivessem segredando frase de amor. Toda a natureza se enchia de encanto e poesia. Era nessas noites que Vovó mais gostava de passeiar pelo passado [...] Ela revia a sua mocidade tão alegre e tão feliz a brincar com a esperança. [...] Junto dela o Neto embevecido, contemplava-lhe a figurinha delicada, que se assemelhava a um ‘biscuit’ mimoso. (R. EXCELSIOR, 1956, r. 3)

Quando é finalmente abordada pelo neto sobre o porquê da sua postura de contemplação, ela lhe responde que se trata da saudade. Ele duvida:

WILSON : [...] Vovó será que existe mesmo a saudade, ou isto é apenas uma fantasia de poetas para tornar a vida mais romântica?

CELINA : **Existe. A saudade existe.**

WILSON : E porque nunca senti saudades de nada, Vovó?

CELINA : **Porque a vida pra voce, meu filho, ainda nada lhe tirou. Por enquanto ela apenas tem lhe feito as mais lindas promessas. Na sua idade, a vida é um lindo cântico de esperança.**

[...]

- WILSON : Mas, Vovó, recordar o passado é sofrer. [...] Se a saudade Vovó, não nos pode dar a ventura que o tempo levou, porque relembra-las?
- CELINA : **Ela de fato não nos torna a dar as venturas que perdemos, mas, evocando-as, ela nos faz sentir a alegria infinita de lembrarmo-nos que já fomos felizes. Meu filho a maior desventura é viver sem ter do que ter saudades.**
(grifos meus) (R. EXCELSIOR, 1956, r. 3)

Após mais algumas alusões às imagens afetuosas, melodiosas e harmoniosas do passado, vemos um diálogo em que avó e neto discorrem sobre hábitos antigos e atuais. Concordam que o mundo mudou. Ela lamenta as tradições perdidas, ele exalta as modernidades alcançadas. Para ela “os jardins tornaram-se tristes”. Para ele “surgiram outros centros de diversão para a mocidade, muito mais interessantes e muito mais agradáveis”:

Os programas de radio, as festas dos nossos clubes, as noites nos nossos cassinos e buates são muito mais adoráveis Vovó. Em vez de ficar a fazer ciranda em volta dos coretos enquanto uma filarmônica toca um dobrado banal, a mocidade de hoje, prefere ficar sentada, tomando seus deliciosos drinques, falando sobre cousas interessantes, ou bailando ao compasso de musicas alegres, vivas, saltitantes que tornam a vida mais muito mais bela.
(Id. Ibid)

A Vovó retruca e finaliza o programa com a simples frase “Você é um desmiolado!”

Rádio Caleidoscópio

Dois exemplares do programa *Rádio Caleidoscópio*, da Rádio Sociedade foram encontrados no acervo. Nenhum possui data, mas há num deles a anotação de Celina que indica: *Domingo*. Sabemos que a produção é de Isnard Pedreira e que o programa ia ao ar às 10: 30h e era composto de curiosidades, quadros cômicos, com pequenas piadas, e de muita música. Contava com dois locutores, um elenco de 6 comediantes e 9 cantores. Nos dois programas consultados, Celina aparece em dois dos 10 quadros cômicos, quais sejam pequenas piadas ditas em geral por dois, no máximo três atores. Além das piadas o programa conta com um quadro de informações no estilo *você sabia?* E, é claro, música. A publicidade

não aparece no roteiro, que é completamente costurado com interferência da técnica e mudanças rápidas de um quadro a outro. Já no início, as primeiras palavras ditas, antes mesmo da abertura, são uma piada curtinha seguida pela *orchestra*. Aí então, vem a abertura feita por dois locutores.

COELHO NO AR!...
 ED RÁDIO CALEIDOSCÓPIO
 COELHO MÚSICA!
 ED HUMORISMO!
 COELHO CURIOSIDADES!
 ED Num programa que é escrito por Isnard Pedreira!
 COELHO E que conta com a participação dos comediantes:
 ED LUIZ MESSIAS
 COELHO KIAUSS, KIAUSS
 ED JOSÉ RENATO
 COELHO ISNARD PEDREIRA
 ED SANDRA REGINA
 COELHO E CELINA FERREIRA!
 ED Orquestra da Rádio Sociedade da Bahia, sob a regência de W.
 da Paixão!
 COELHO Arranjos musicais do maestro Xaxá!
 ED Participação dos cantores:
 COELHO Hélio Amaral!
 ED WALMIRA CARVALHO!
 COELHO WILL BARROS!
 ED MARIA CRISTINA!
 COELHO JOSÉ CANÁRIO!
 ED TUNINHA LUNA!
 COELHO GILBERTO BAHIA!
 ED RAQUEL MENDES!
 COELHO FRANCISCO BATISTA!
 ED E os solistas:
 COELHO MÁRIO PACHÊCO, o popular TABARÉU!
 ED E JOÃO TORRES!
 COELHO Apresentação dos locutores:
 ED COELHO LIMA
 COELHO E ED CARLOS!
 ED RÁDIO CALEIDOSCÓPIO!
 COELHO E seus receptores!

(R. SOCIEDADE, s/d, r. 04)

Na *Rádio Caleidoscópio*, encontramos Celina, considerando os dois roteiros de programas preservados, em quatro quadros de humor. Descreverei aqui um deles:

CELINA **Senhor livreiro, eu quero comprar um exemplar daquele livro que está ali na vitrine! Seja qual for o seu preço! Eu quero comprar aquele livro!**

RENATO Pois não minha senhora! Qual é o livro?
 CELINA **Aquele ali de capa vermelha! Custe quanto custar, eu quero aquele livro!**
 RENATO Pronto minha senhora! Aqui está o livro: “O HOMEM IMORTAL”!
 CELINA **(DECEPÇÃO) Ah, é “O HOMEM IMORTAL”, é?**
 RENATO É sim senhora!
 CELINA **Ah, então o senhor me desculpe, eu não quero mais não!**
 RENATO Não quer porque? A senhora não queria de qualquer maneira, custasse quanto custasse? Porque desistiu do livro “O HOMEM IMORTAL”?
 CELINA **O senhor me desculpe, eu me enganei! Eu olhei ligeiramente e pensei que o título fosse: “O HOMEM IMORAL”!**
 (grifos meus) (R. SOCIEDADE, s/d, r. 04)

A Cidade se Diverte

Outro programa da PRA-4 chamava-se *A Cidade se Diverte*, ia ao ar das 20:00 às 22:00, aos domingos e tinha a produção de *Roberto Silva*. Dois exemplares foram encontrados. Num deles não há registro da data embora saibamos que, naquela semana a música *Festa de Arromba*, de Erasmo Carlos foi “classificada como primeiro sucesso da semana”, fato acontecido em 1964²⁸¹. No outro temos a data exata da exibição: 5 de setembro de 1965. Trata-se de um programa de auditório, tal como anunciado por *Ubaldo* em sua primeira intervenção “Boa noite senhoras e senhores, de casa e do Auditório; a partir deste instante, ‘A CIDADE SE DIVERTE’[...]”

Há oito inserções de publicidade, além de sorteio de brindes para a plateia. A interação acontece também com o público de casa que é convidado a escrever para a rádio sugerindo que cantor deve ser entrevistado. Neste dia (5 de setembro de 1965) a cantora entrevistada era *Walmira Carvalho*. *Celina* participa de dois quadros de humor, e é citada, na abertura do programa, como comediante, juntamente com *Kiauss-Kiauss*, *Isnard Pedreira*, *Luiz Messias*, *Sandra Regina* e *Elsa Matos*. Eis um dos quadros em que ela atua:

²⁸¹ A canção *Festa de Arromba* uma parceria de Roberto Carlos e Erasmos Carlos foi deste último o primeiro grande sucesso. O que ocorreu em 1964, segundo informação do site *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Ver <http://www.dicionariompb.com.br/erasmo-carlos/dados-artisticos>

UBALDO E agora uma pequena conversa entre vizinhas...

CELINA **(DISTANTE) Passa por fora e nem pra chegar, hein?**

ELSA Vou com pressa Hermenegilda...

CELINA **Venha descansar um pouco D. Quelemência...**

ELSA Não posso... além disso tenho muito medo de seu cachorro.

CELINA **Não morde não minha filha. Meu marido está em casa... quando um está em casa o outro não morde. Aliás, ele já deixou de morder.**

ELSA Seu marido, ou seu cachorro?

CELINA **Meu cachorro.**

ELSA Com cachorro e marido ninguém deve tomar sôpa.

CELINA **Aliás, por falar em sopa ele esteve até adoentado.**

ELSA Seu cachorro?

CELINA **Não, meu marido**

ELSA Não teria sido de tanto pegar ôsso?

CELINA **Pegar ôsso... meu marido?**

ELSA Não, seu cachorro.

CELINA **Ah... pensei que fosse meu marido. Aliás, nessa história de pegar osso, ele nunca deixou dessa mania...**

ELSA Seu marido?

CELINA **Não, meu cachorro... Por falar nisso, como vai o da senhora?**

ELSA Meu cachorro?

CELINA **Não. Seu marido...**

ELSA Vai bem. Para dizer melhor, depois que eu me casei, nunca mais tive tempo pra tratar dele...

CELINA **Do seu marido?**

ELSA Não, do meu cachorro...

KIAUSS Ô vocês aí, não acham que essa história de cachorro e marido está muito acachorrada, com uma latindo de lá e outra de cá?

CELINA **Estou conversando com D. Quelemência. Ela também é casada e tem um cachorro.**

KIAUSS E com qual dos dois ela BRINCA?

(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 24)

Roteiro da Alegria

É de 21 de setembro de 1965 o único exemplar de *Roteiro da Alegria*, com produção de Jota Luna. O mote do programa deste dia foi a falsa falha do citado produtor, que não traz os textos para o ensaio por conta de problemas com o mimeógrafo. Os atores ficam apreensivos por conta do atraso e o diálogo em que falam sobre isso é a abertura do roteiro. Até mesmo a relação com a orquestra é exposta, uma vez que a afinação dos instrumentos é

também realizada de modo assumido ao microfone. O atraso do roteiro é uma recorrência e acaba por ser o fio condutor para a inserção das músicas e anúncio dos quadros que são iniciados de modo *natural*, à semelhança de uma roda de conversa informal entre os atores, que se tratam pelo nome e no momento seguinte assumem o papel da personagem do *caso* a ser contado.

LÍVIA Renato, você é casado?
 RENATO Sou... e muito bem casado...
 ISNARD Eu também sou... mas eu queria ser como Tengu.
 CELINA **Quem é esse Isnard? Nós, já estamos “amassados” porque JOTA LUNA ainda não aprontou o programa e ainda você vem com piadas... vá você e seus Tengus para os diabos...**
 ISNARD Não é piada. Sabe que Tengu casou-se 70 vezes?
 LÍVIA Essa não...
 ISNARD Tengu Mohamed Ariffin Bin Tengu Ahman, este é o seu nome, pois ainda vive, é chefe mulçumano da família do sultão Perak e estabeleceu recorde de casamento, casando-se ultimamente com a 70ª mulher de sua preferência, uma mocinha de 15 anos, apesar dos seus 75 anos de idade.
 RENATO É isto mesmo... Tengu quando se divorcia de uma esposa leva-a a outro marido para um casamento e com isto já gastou cerca de 40 milhões de cruzeiros. Para o ato de suas bodas ele tem satisfação de convidar suas ex-esposas.
 CELINA **Agora, eu me lembro que já houve um protesto com ele pelo tradicional Conselho Feminino de Singapura, constituído por 800 mulheres.**
 ISNARD Falou em mulheres, cheguei. Maestro, posso passar um número com OSCARZINHO, para cantar em homenagem às mulheres?
 ORQUESTRA - ROBERTO LUNA – ROSA
 RENATO Eu acho que o Jota Luna não preparando o programa de hoje, meteu-se numa “camisa de onze varas”.
 ISNARD E o Jota Luna vai preso por não apresentar o programa hoje?
 RENATO E quem foi que falou isso?
 ISNARD Você quando falou que o Jota Luna iria se meter em “camisa de onze varas”.... Celina, explique ao Geraldo...
 CELINA **muito bem. Vara é uma medida antiga de comprimento e equivale a 1,10 centímetros. Na Inglaterra, por volta do século XIX, era costume fazer os condenados à morte vestir uma camisa de pano branco, de onze varas. Com a vestimenta iam eles da prisão ao local da fôrca, em marcha lenta dando a entender ao povo que estava em grandes dificuldades e delas só saiam com a morte.**
 [...]

(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1967, r. 38)

Mais adiante o maestro *erra* a vinheta (ou *característica*) do programa, tocando as dos outros: *Rádio Caleidoscópio* (o que nos indica que em setembro de 1965 ele está no ar), *A Cidade se Diverte* e *Cadeira de Engraxate*. Ao final o produtor chega finalmente com o

roteiro e, é claro, é avisado de que já não há mais tempo para executá-lo. Assim finaliza ele a emissão;

LUNA I= Inicialmente, eu quero pedir desculpas aos ouvintes, pelo atraso do programa, mas é que nem sempre pode se preparar um programa a tempo, em rádio sempre acontecem coisas assim. Vou iniciar o nosso programa com uma grande atração musical...

COELHO I= JOTA LUNA, desculpe, mas que horas são?

LUNA I= São... exatamente...

COELHO I= Você não pode apresentar o programa. O tempo já está esgotado.

LUNA I= Está bem... Então, até a próxima semana, quando apresentaremos, neste mesmo dia e hora outra audição de O ROTEIRO DA ALEGRIA. Maestro, a característica final. Amigos queiram me desculpar pela culpa que não tive culpa (sic)

ORQUESTRA I= CARACTERÍSTICA (SUFIXO)

(R. SOCIEDADE, 1967, r. 38)

Bahia de Ontem e de Hoje

O programa com maior número de exemplares é o *Bahia de Ontem e de Hoje*, que segundo parece, de acordo com a sequência das datas, ia ao ar de segunda a sábado, sempre das 9:00 às 9:30 da manhã. São 45 roteiros e o primeiro deles data de 14 de agosto de 1965. Produzido por Narciso Nery, tinha na narração os locutores Rui Veloso, Manuel Aragão e Celina Ferreira, que entretanto, era sempre citada como participação especial.

O *Bahia de Ontem e de Hoje* era um programa que falava da Bahia, mais especificamente de Salvador, exaltando seus atributos estéticos e sua história, incluindo referências a figuras conhecidas, mas também aos tipos populares. Havia, no entanto, uma preocupação em retratar uma imagem que não excluísse as características de urbanidade e modernidade da cidade, tal como veremos a seguir. Mesclava relatos históricos, curiosidades, piadas, trocadilhos, jogos de palavras sempre alternados por números musicais gravados (quase sempre 5 canções) e dois blocos de publicidade. O roteiro era bem costurado, dando a impressão que o programa buscava ter um ritmo que atraísse o interesse dos ouvintes. As narrações eram divididas de modo que as vozes se revezavam na leitura das informações,

embora, de um modo geral, os textos maiores fossem mesmo com Celina. Na abertura do programa, havia sempre textos curtíssimos que falavam da *Bahia de Ontem* (a de 1500) e da *Bahia de Hoje* (a de 1965) e após o primeiro bloco de publicidade, as seguintes informações (com pequenas variações), tal como vimos no dia 18 de agosto de 1965:

RUI I=BAHIA DE ONTEM E DE HOJE... programa que vai ao ar de segunda a sábado, neste mesmo horário, pelas médias e curtas da RÁDIO SOCIEDADE DA BAHIA, no esquema 65 de sua nova programação...

ARAGÃO I=BAHIA DE ONTEM E DE HOJE --- música e motivos... sua gente e sua glória. Seu cenário e suas graças

RUI I=Sim, BAHIA DE ONTEM E DE HOJE...

ARAGÃO I=BAHIA DE TODOS OS SANTOS E DE TODOS OS CAMINHOS

(R. SOCIEDADE, 1965, r. 09)

Vejamos, neste mesmo dia, que visão da Bahia era adotada pelo programa.

RUI I= Que és tu, Bahia de ontem, de hoje de amanhã e de sempre na linguagem do baiano maior dos brasileiros – Rui Barbosa?

CELINA **I= Senhora, a Soberana, a Magnífica, a mesma do velho Brasil; a primeira na riqueza e a primeira na inteligência; a mãe dos poetas, dos heróis e dos estadistas, banhando nas nublções do teu passado todo o fundo da nossa história**

[...]

RUI I= Agora diz de ti mesma Bahia de hoje...

CELINA **I= Sou a expressão de mim mesma no conformismo da vida que passa. Sou a mágica do feitiço no rebolado das mulatas que vão prá s ruas nos endomingados festivos. Sou a tórre que o petróleo encena para o mundo, como bandeira ao mastro da economia brasileira. Sou a voz que vem de ontem, e que passando hoje para a passarela do amanhã, me sinto tão moça quanto a própria mocidade que se firma no conceito das artes, no sonoro da música, na evidência do futuro**

(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 09)

Por diversas vezes encontramos formas de introduzir as canções que eram também pensadas para compor o roteiro. A seguir alguns exemplos;

- ARAGÃO I= O que redundando, numa estrangeira, em tôda sua finura de visitante, chegar, vestir saia rodada, camisô de mangas curtas, chalé da costa, anágua rendada, balangandans, calçar chinelas, e nos dias de sexta-feira ir pro Bonfim rezar, imitando a quem paga promessa?
- CELINA I= **Redunda numa falsa baiana**
- ARAGÃO I=Então vamos ouvir a FALSA BAIANA, em ritmo especial para a Bahia de hoje...
(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 25)
- RUI I= Fala mais Bahia de ontem...
- CELINA I= **Não sabemos se é verdade ou anedota, que Caymmi, ao chegar numa rua dos Estados Unidos, de onde regressou ultimamente, deparou-se com uma senhora de taboleiro. Encontrou no taboleiro, por incrível que pareça, o acarajé. Cresceu os olhos e pediu, recomendando que puzesse bem pimenta. Perguntado porque queria pimenta, sabe o que Caymmi respondeu?**
- ARAGÃO I= ACONTECE QUE SOU BAIANO
(grifos meus)(R. SOCIEDADE, 1965, r. 08)

Nestes dois últimos, veiculados no mesmo dia 27 de agosto de 1965, uma sexta-feira²⁸², dois *ganchos* mais diretos;

- ARAGÃO I= Sentimos saudade de tão histórico passado...
- RUI I= O que significa dizer --- SAUDADE DA BAHIA
- [...]
- RUI I= Mas aqui está o mar gigantes (*sic*) e belo. O mar da Bahia... e o mar da Bahia tem alma. Sim, eis aqui a alma do mar no violão vitorioso de CLODOALDO BRITO.
(R. SOCIEDADE, 1965, r. 17)

O humor, presente no *Bahia de Ontem e de Hoje*, é, de um modo geral, calcado na brincadeira com as palavras, e na leveza dos propósitos, por vezes beirando a ingenuidade, sempre tendo como tema fatos, nomes de logradouros e personagens baianos;

- RUI I= E por falar em peixe, como é mesmo a história daquele outro peixeiro?

²⁸² Há na página inicial deste roteiro, anotação de próprio punho de Celina, informando que este roteiro havia sido escrito para o dia anterior “quinta-feira (por falta de energia não foi pro ar e sim na sexta-feira)”

- CELINA** I= **É que não vendia um quilo do pescado, que não entrasse como contrapeso uma pequena História do Brasil...**
- ARAGÃO** I= E porque uma História do Brasil como contrapêso no quilo do pescado?
- CELINA** I= **Porque na História tem Fernando SARDINHA e Felipe CAMARÃO²⁸³.**
(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 26)
- RUI** I= Já se disse que a terra é fértil – plantando dá ...
- CELINA** I= **Como também já se disse que literatura pode ser enxertada com agricultura. Planta-se literatura em agricultura e colhe-se JORGE AMADO, GABRIELA, CRAVO E CANELA...**
- ARAGÃO** I= Exato... plantando dá. É o caso daquele agricultor de Maragogipe...
- CELINA** I= **Sim, que plantou quiabeiro e enxertou fumo no quiabeiro para ver se colhia charutos...**
(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 40)
- ARAGÃO** I= Em matéria de bairrismo, mas bairrismo internacionalizado tem aquele tipo popular que se orgulha de ser baiano internacional...
- CELINA** I= **Sim, aquele mesmo conhecido pelo diminutivo (sic) de JULINHO, homem do povo e por todos estimado...**
- RUI** I= Nenhum baiano mais internacional do que eu; TRABALHO DE LAVADOR DE CARRO NA PRAÇA DA INGLATERRA, TOMO O TRANSPORTE NA AVENIDA ESTADOS UNIDOS, SALTO EM ROMA E VOU PARA MINHA CASA, NO URUGUAI, AOS DOMINGOS VOU BATER MEU DOMINÓ LÁ NO ALTO DO PERU.
(grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 40)

Há duas emissões do *Bahia de Ontem e de Hoje* que gostaria de citar, com destaque. A primeira que trata das comemorações do dia do rádio (também dia da primavera) qual seja 21 de setembro. E a segunda, do dia 09 de outubro, quando vai ao ar a última edição do programa.

Sobre o dia do rádio, o programa aproveita para falar da história da própria emissora, citando outras, as menores, que já não mais existiam, mas não a Excelsior, sua maior concorrente:

²⁸³ *Felipe Camarão*, líder indígena que, na Pernambuco do século XVII, combateu ao lado dos portugueses, tendo sido condecorado por estes com o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo. *Fernando Sardinha* é na verdade *Dom Pedro Fernandes Sardinha*, ou ainda *Pero Sardinha* o primeiro bispo do Brasil, aquele, que, segundo alguns historiadores, foi vítima do canibalismo dos índios caetés.

- ARAGÃO I= O RÁDIO CONTA
 RUI I= E O POVO APONTA
 CELINA **I= Conta-se dessa maneira os primeiros passos da BAHIA radiofônica. RÁDIO SOCIEDADE DA BAHIA que nasceu... e como tal a primogênita. Não podia ficar sòzinha, sem sua irmãzinha para ter com quem brincar... e daí, veio a RÁDIO COMERCIAL e depois a RÁDIO CLUBE.**
- [...]
 RUI I= BAHIA DE ONTEM - BAHIA DE HOJE ... RÁDIO DE ONTEM ... RÁDIO DE HOJE...
- TÉCNICA I= CORTE B
- ARAGÃO I= RÁDIO SOCIEDADE DA BAHIA... sua história é longa... seu passado é vivo e brilhante, porque seu ideal é um: é ser bandeira de som em favor de uma bandeira de civismo...
- CELINA **I= Nasceu numa ruazinha alí na rua chile... passou para o Passeio Público, depois transferiu-se já como Emissora da Cadeia associada, para a rua Portugal 6 e presentemente, possante tal como o som que escutam, na Rua Carlos Gomes, 75...**
- RUI I= Dos seus microfones, as glórias artísticas têm partido para as glórias de um Brasil musical, falando, tais glórias de uma Bahia de ontem e de hoje. HUMBERTO PORTO... ASSIS VALENTE...ALBERTO COSTA...
- ARAGÃO I= CAYMMI...RENATO BRAGA... ZÉ TRINDADE... VALTER LEVITA.
- RUI I= MÁRIO TUPINAMBÁ... GORDURINHA... não... não é possível contar...
- [...]
- (grifos meus) (R. SOCIEDADE, 1965, r. 37)

No último dia de exibição, 09 de outubro de 1965, lemos no roteiro 53 a declaração de despedida, no último bloco, sem qualquer citação anterior:

- RUI I= Ouvintes, as razões administrativas de uma Direção Artística que trabalha com a finalidade de oferecer o melhor dentro de sua programação variada, levam ao conhecimento da Bahia radiofônica, que este programa BAHIA DE ONTEM E DE HOJE, no ar desde quando a nossa RÁDIO SOCIEDADE DA BAHIA, estruturou seu novo esquema de programas, assinala aqui a sua última edição, cedendo lugar, no mesmo horário, a outro de programa (sic), horário que será preenchido com outra audição da mesma qualidade ou superior. Temos a certeza que os ouvintes que prestigiam, sabendo mais do nosso desejo em pautar um rádio sempre melhor, compreenderão o nosso empenho. E, dito isto, só nos resta agradecer, aguardando o que virá por esses microfones. (R. SOCIEDADE, 1965, r. 53)

Em 1967, no dia 18 de março, foi ao ar o programa *Salão Grenat*, com produção de Roberto Silva e horário de veiculação das 19:00 às 19:30. No único exemplar encontrado no acervo, vemos intercaladas: poesia, música e a publicidade das *Farmácias Mercúrio* aludida no início, no meio e ao final do Programa. Uma citação de nada menos do que 5 linhas de anúncio, com telefone fechando o recado²⁸⁴.

Não há como saber que textos foram destinados especificamente a Celina, mas é possível perceber que perfil tinha o programa, já na primeira fala, após o anúncio:

LOCUTOR Senhoras e senhores, aqui estamos para levar até vocês, o nosso Salão Grenat... onde desfilarão as mais lindas páginas musicais do cancionero portenho, em combinação com as mais belas poesias. Tangos que irão tocar na sua sensibilidade, interpretados pelos mais famosos tanguistas do mundo (R. SOCIEDADE, 1967, r. 55)

Entre tangos e poesias, o programa conta com a apresentação de Manoel Aragão e a declamação de Cellid Filho e Celina Ferreira, e era provavelmente ela, a encarregada dos textos mais rebuscados. Os poemas versam sobre o amor.

Vejamos um dos dois sonetos encontrados no roteiro, este de autoria do *saudoso* Narciso Nery, o mesmo produtor do programa *Bahia de Ontem e de Hoje*. Chama-se VIDA, MORTE, SOFRIMENTO:

Olha, se alguém bater com frio à minha porta
Quando o silêncio à noite se fizer presente
Seja Rosália, Júlia ou Marta, não importa
Faze voltar... meu peito é treva, puramente...

Se for Maria – a pura – diz-lhe, infelizmente
Que aquele beijo seu não mais me reconforta
E que o passado alegre vibra na vertente
Da fantasia incolor que considero morta

Se for Helena, Angélica, a sensual Dulcina
Ou mesmo Doralice em busca de meus braços,
Que já me fiz de Bruma... Cinzas e Neblina!...

Minh'alma agora é gelo ... pedra...isolamento

²⁸⁴ “Farmácia Mercúrio. Tradicional estabelecimento na venda de produtos farmacêuticos, há 15 anos servindo bem a população dos bairros Quintas e adjacências. Medicamentos e perfumaria em geral. A qualquer dia, inclusive domingos e feriados, você tem uma farmácia à sua disposição. Produtos sempre renovados. Farmácia Mercúrio. Largo de Quintas, com o telefone 3-3938” (R. SOCIEDADE, 1967, r. 55)

- Que na madrugada plena de cansaços...
 Simbolizou-se em Vida... morte... sofrimento!

(R. SOCIEDADE, 1967, r. 55)

Detalhe que nos interessa especialmente é o recurso de aproximação com o público através de concursos de cartas. O deste programa, citado como *teste mensal* dará como prêmio um LP:

Estamos ouvindo Carlos Nobre com uma bonita composição. Escrevam para a rádio sociedade da Bahia – aos cuidados de Roberto Silva – dizendo qual o título da mesma. NOSSOS DESTINOS, TEMPOS PERDIDOS ou PENSANDO EM TI?... e concorram a um LP ofertado pelo produtor desse programa [...] (R. SOCIEDADE, 1967, r. 55)

7.5. Sobre os roteiros



Figura 6. No estúdio com colegas, [195-]. Acervo Família Ferreira da Silva

É possível perceber que os programas são em sua quase totalidade construídos de acordo com um tema, um *clima* próprio, e que a presença de artistas que os vocalizem ao vivo, também exige postura verbal firme, experiente, pronta para a leitura imediata, clara, precisa, também coerente com o conteúdo a ser não apenas lido, mas interpretado a partir de um comprometimento com o teor dos roteiros. É preciso não perder de vista que o objetivo aqui é conquistar ouvintes, garantir audiência que justifique a publicidade.

O que cabe retirar desses roteiros para a análise pretendida é a dramaticidade contida nas formas e conteúdos. Aliás, a forma de um roteiro completamente construído para ser lido à risca, indica um compromisso estético com a sequência e a coerência de conteúdos.

Outra relação possível entre o conteúdo específico das revistas e dos programas de rádio está no teor picante de determinadas piadas, recheadas de malícias sexuais subentendidas, insinuadas, e, em alguns casos, quase explícitas.

Também nos programas de rádio, assim como no teatro de revista, há que haver uma relação de intimidade entre artistas e público. Tanto aqui, como lá, as estratégias são criadas, recriadas, copiadas e mantidas até seu limite.

No ano de 1965, encontramos Celina trabalhando em programas diversos. *Rádio Caleidoscópio*, *Bahia de Ontem e de Hoje*, *A Cidade se Diverte* e *Roteiro da Alegria*. Especificamente no dia 21 de setembro temos cópia de dois deles. No *A Bahia de Ontem e de Hoje*, ela trabalha de manhã e no *Roteiro da Alegria*, à noite.

O elenco fixo de radioteatro era convocado por autores e produtores para atender a demanda das emissoras. A variedade de programas em que vemos Celina atuar, considerando ainda o fato de que é possível haver mais deles cujos roteiros não foram guardados, nos permite supor que ela é requisitada com frequência e que sua experiência a coloca em lugar de destaque entre os colegas. Nas entrevistas realizadas há referências a ela neste sentido.

Nas alusões a sua interpretação e perfil vocal, encontramos caracterizações que a colocam como a *vilã*, aquela que fazia *tipos fortes*, nunca a mocinha²⁸⁵. Era uma atriz *tarimbada*, que possuía *versatilidade* e *humildade*²⁸⁶.

As personagens e as locuções dadas a Celina Ferreira passeiam entre a carga dramática, o humor e o tom solene e/ou informativo. Nos quadros dramáticos, de um modo geral, as réplicas costumavam ser mais extensas, havendo menor número de atores com quem contracenou. Os quadros de humor, em geral estão presentes nos roteiros em que há mais radioatores e onde as réplicas são mais diretas, o ritmo acelerado e a troca de vozes ocorre mais vezes.

É de chamar a atenção para sua habilidade na diferenciação de vozes tomando como exemplo a sua interpretação, mais ou menos no mesmo período (entre 1952 e 1956) de dois tipos de *velha*. Uma, a tia surda *Finoca* de *A Família Pacatinho* é assanhada, paqueradora,

²⁸⁵ Entrevista dada pela radioatriz Livia Barbosa (27/07/2010)

²⁸⁶ Entrevista dada pelo radialista Rui Brandão (10/01/2011)

atrevida e provavelmente solteirona. A outra, a *Vovó* é melancólica, recatada, eterna viúva e atrelada aos valores tradicionais.

Finalmente, é possível identificar em suas réplicas de caráter informativo, grande concentração de textos rebuscados ou pronúncias difíceis, o que nos permite supor que ela tem bom domínio na articulação e leitura, tal como era exigido dos radioatores como já dito. O que nos faz crer que sua formação básica do curso primário, na qual foi aprovada com destaque, e a relação com a leitura, durante os anos que se seguiram²⁸⁷, aliada a vasta experiência com formatos teatrais populares cômicos, musicais e melodramáticos fizeram dela, de fato, uma atriz adequada ao rádio.

No programa *Rádio Caleidoscópio*, Celina Ferreira aparece pontualmente, participa de dois quadros (num total de 10) numa equipe que conta com cerca de 20 pessoas. Estes e outros indícios podem nos levar a crer que a sua presença (assim como de alguns colegas em situação semelhante) nos programas, não acontecia apenas porque a emissora precisava dos seus serviços, mas também por uma questão de importância. Seu nome agregava valor ao programa e à empresa, como vimos ser de praxe na relação entre artistas de rádio e emissoras em todo o país. Essa constatação pode ser melhor entendida quando conhecermos os prêmios que ela recebeu, resultantes de concurso baseado na votação dos ouvintes.

7.6. Prêmios

A exemplo do que ocorria com a Rádio Nacional, quando instituía seus concursos de *Rainha da Rádio* com o objetivo de promover artistas, mas também de estabelecer laços firmes com os ouvintes fidelizando sua audiência, encontramos em Salvador concurso que elegia os melhores do ano.

Em junho de 1957, Celina recebe *menção honrosa* da *Revista Única*, no concurso “Os Melhores do Rádio Bahiano de 1956”. E em dezembro do mesmo ano, o certificado atesta a *menção honrosa* que se refere ao próprio ano de 1957.

²⁸⁷ Suas sobrinhas costumam relatar em conversas informais, que ouviram falar de um problema que “Tia Celi”, havia tido *nas vistas*, por conta da leitura excessiva nos hotéis em que se hospedava, nos bons momentos financeiros, quando das viagens com seu marido.

Gostaria de falar do concurso de 1956, sobre o qual consegui a partir de exemplar da própria revista *Única*, encontrado no setor de periódicos raros do Arquivo Público do Estado da Bahia, algumas informações de relevância. Trata-se do nº 7, ano 28, publicado em janeiro de 1957. Na página, que não possui numeração e parece ser a última, encontramos do lado direito, uma cédula de votação com 12 categorias. Abaixo de cada uma delas, uma linha pontilhada para escrita do nome a ser votado.

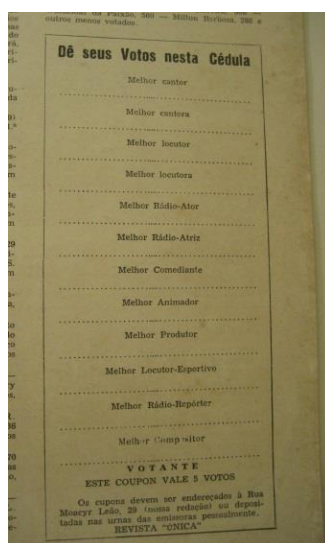


Figura 7 – Cupom de votação Revista *Única*. Acervo Pessoal

Cada “coupon” (sic), valia 5 votos e podia ser entregue tanto na redação da revista como depositado nas urnas das emissoras. No topo vai escrito: *OS MELHORES DA RÁDIO BAHIANA DO ANO DE 1956* e, logo abaixo: *Última Apuração: dia 28 de fevereiro. Primeiros dias de março, julgamento dos três primeiros colocados de cada especialidade*. O artigo informa que

Somente os TRÊS primeiros colocados, nos respectivos doze itens, poderão concorrer ao resultado final, a ser decidido pela comissão de doze membros. [...] Terminada a apuração dos votos populares, logo após o carnaval, reunir-se-á a comissão para julgamento. [...] A seguir publicamos o resultado de nove (9) apurações faltando o produto da 10^a, que com a 11^a publicaremos no número de fevereiro. (Revista *Única*, janeiro de 1957)

Assim estavam os votos para as radio atrizes: *Maria Orquídea* - 4.115, *Celina Ferreira* - 1.943, *Marisa Rangel* – 928, *Carmen Lucia* e *Margarida Campos* - 245 cada, e “muitas outras com menos de 100 votos”.

Na edição nº 9, lançada do mês seguinte, portanto em fevereiro, vemos uma reportagem que toma toda página central da revista (sem nº) com a seguinte manchete: *MELHORES DO RÁDIO – RESULTADO DAS 11 APURAÇÕES FALTANDO APENAS UMA, NO DIA 28, PARA ENCERRAMENTO.*

Os votos de Maria Orquídea permanecem exatamente iguais – 4.115, enquanto Celina alcança o número de 3.699 e Marisa Rangel desce para 921. Carmen Lucia – 602, Sonia Maria – 310, Mary Cunha – 309, Margarida Campos – 243, Valnizia Nunes – 120, Maria Célia - 102, Celia Almeida – 54, Tamires Fonseca – 32, Silvia Marina e Leonor de Barros – 20 cada e Lia Mara -12. Naquela que suponho ser a última página, onde ainda há um cupom para votação afirma-se;

Encerra-se com esse numero o concurso que iniciamos há mezes e que tem despertado o maior interesse nos círculos radiofônicos e do povo que acompanha o que se passa na radiofonia bahiana. [...] Até 15 de março estarão proclamados e diplomados, os melhores de 1956. (Revista Única, janeiro de 1957)

A próxima edição encontrada no Arquivo Público data de outubro de 1957, e, como não há nos arquivos pessoais de Celina registro sobre a premiação de 1956, supõe-se que Maria Orquídea tenha mesmo levado o prêmio.



Figura 8. Menção Honrosa conferida pela Revista Única, junho de 1957.

Nesta edição – ano 29, nº 4, segue o concurso de *MELHORES DO RÁDIO BAHIANO DE 1957*. Desta vez o resultado é anunciado para janeiro do ano seguinte e as regras de

votação sofrem pequenas mudanças; “Só valem os votos publicados na revista e que se encontram nos últimos números e valem cada cédula 5 votos” (Revista Única, outubro de 1957). As apurações na ocasião estavam assim; Maria Orquídea – 755, Margarida Campos – 205, Celina Ferreira – 185. Na cédula de votação publicada em outra página vê-se que o número de categorias sobe de 12 para 16. Entre as novas, a interessante: *melhor locutor comercial*. Neste ano de 1957, a Revista Única lança em parceria com o *Jornal da Bahia* também, com votos a partir de cédulas publicadas na revista, concurso para “Rainha das Fans de 1957”, sendo que a candidata pode ou não pertencer a algum fã-clubes.

Numa outra edição, que não possui referências de data, embora saibamos que as apurações tenham sido realizadas até o dia 16 de novembro de 1957, encontramos Celina fora da disputa dos 3 primeiros lugares. Os votos computados e mencionados para a categoria radio atriz foram; Maria Orquídea – 1.255, Maria Celia – 250 e Silvia Marina – 155. Diz-se que “as últimas apurações serão realizadas impreterivelmente nos dias 10 e 11 de dezembro e 15 de janeiro, a última, definitivamente”. Provavelmente na mesma edição, vemos um comentário sobre a radioatriz do ano com a foto de Maria Orquídea e o comentário; “Qual a melhor radio atriz de 1957?” Eis a resposta; “Esta foi a pergunta do nosso concurso. E o público respondeu e a comissão julgadora, por maioria de votos, confirmou – Maria Orquídea, uma das mais simpáticas e queridas radialistas do nosso meio radiofônico. Vencerá também em 1957?” Possivelmente venceu e a Celina coube a já citada Menção Honrosa encontrada no certificado que pode ser visualizado nos anexos.



Figura 9. Foto de Celina Ferreira [1951]. Acervo Família Ferreira da Silva

Dois anos depois, a mesma revista *Única* lhe concede o título de *melhor rádio-atriz do ano* de 1959, conferido pelo voto popular através do mesmo concurso. Não foram encontradas edições das revistas, apenas o certificado, também digitalizado.

Em 1960 recebe novamente o título de *melhor rádio-atriz do ano*, desta vez conferido pelo Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Rádio-difusão do Município de Salvador, tal como pode ser conferido em arquivo digitalizado.

Celina aposentou-se como radioatriz.



Figura 10. Celina Ferreira, radioatriz, 1958. Frente e verso. Acervo Família Ferreira da Silva

8. O SUSTENTO OU CELINA FERREIRA NO TEATRO BRASILEIRO.

A carreira de Celina Ferreira, fonte de inspiração e fio condutor da presente tese, traz consigo marcas de um passado cultural brasileiro, nordestino, baiano que compõe importante capítulo da história do teatro brasileiro do século XX. Considerado do ponto de vista da capacidade de sobrevivência dos *arranjos artístico-produtivos* de que fez parte e da relação fundamental que estabeleciam com seu público consumidor, o percurso profissional da atriz revelou-se fonte preciosa de investigação acerca de estratégias utilizadas para conquista não apenas de plateias, mas dos núcleos urbanos (localizados no interior ou capitais) onde elas se situavam.

Ao finalizar as reflexões encontradas em cada fase da carreira de Celina Ferreira, aprofundarei aqui alguns conceitos referentes às práticas artísticas e administrativas perpetradas pelos sujeitos envolvidos no fazer teatral do século XX (mas também reconhecendo suas origens no século anterior).

Começando pela experiência com o teatro de revista e com base numa atenta busca por pistas que me levassem a entender como as companhias conseguiam garantir boas bilheterias e manter-se em turnês que atravessavam o nordeste, da Bahia ao Ceará, numa época em que os transportes eram difíceis, fiz uma classificação que batizei de *estratégias de conquista de público ou de sustentabilidade*. Entendo tais estratégias como um conjunto de ações que visam seduzir o público, fortalecendo seu interesse pelo espetáculo artístico, através da deliberada intenção por parte de artistas e empresários de ressaltar seu caráter de evento social.

Com esse enfoque listei as seguintes categorias: a) Festival artístico/festa artística; b) espetáculo em benefício do ator, c) patrocínio de figuras/entidades ilustres; d) espetáculo dedicado a: figuras ilustres/autoridades/instituições; e) homenagem a algo, alguém ou data; f) inserção de quadros no espetáculo; g) eventos no palco; h) oferta de brindes; i) manifestações da plateia; j) atualidades; l) visita a redação do jornal; m) banda de música; n) decoração do teatro; o) presença de autoridades.

Cumprе ressaltar que na maioria dos casos, essas estratégias não acontecem isoladamente, e que, por vezes, significam uma só ação. As mais aludidas dentre elas são o

festival artístico ou a festa artística e o espetáculo em benefício do ator. Assim é que, um festival artístico pode ser feito em benefício de dado ator, ou mesmo os dois termos podem significar uma mesma coisa. No Dicionário do Teatro Brasileiro (2008), onde está a palavra *Festival*, lê-se *Benefício*, como mecanismo de busca de significado, como se fossem palavras sinônimas.

E lá, em *Benefício*, temos a seguinte definição, acompanhada de relato da origem histórica do termo e do ato:

O chamado “espetáculo em benefício” ou simplesmente “benefício”, nasceu provavelmente na França. Segundo Arthur POUGIN, autor de um dicionário de teatro publicado em 1885, o primeiro caso registrado remonta a 1735, quando os artistas da Comédie Française entregaram toda a renda de um espetáculo a uma atriz que havia perdido seus bens num incêndio. (...) Já no século XIX, o benefício tornou-se uma prática comum na vida teatral e passou a ser considerado uma forma de remuneração dos artistas ou dos autores dramáticos, previsto inclusive em contrato. (p. 60 e 61)

No Brasil, tornou-se prática corrente, anunciada nos jornais. Mas, para além dos recursos, “os benefícios podiam transformar-se numa festa para o artista, numa demonstração de seu prestígio junto ao público e à imprensa”. O verbete finaliza informando que “seja como festa artística, seja como forma de ajuda financeira, o benefício sobreviveu ao século XIX, mas, aos poucos, desapareceu completamente dos costumes teatrais brasileiros” (p. 61).

Vejamos um pouco mais de perto como esta estratégia funcionava na prática artística. Em entrevista, a atriz Henriqueta Briebe²⁸⁸ explica o que é um festival:

Estávamos num teatro qualquer fazendo uma peça; aí, no fim da temporada ou no fim do ano, a gente encenava esse mesmo espetáculo, só que com mais algumas variedades -, os artistas vendiam os ingressos para os amigos, colegas, conhecidos e todo o dinheiro arrecadado era dividido entre nós. Nesse dia os empresários não ganhavam nada. O teatro ficava lotado e nosso Natal, Carnaval ou Páscoa eram bem animados e com mesa farta. Nem sei porque hoje não fazem festivais. (KHOURY, 2002, p. 486)

²⁸⁸ “Henriqueta Briebe nasceu em Barcelona, Espanha, no dia 31 de Julho de 1901. Ela foi uma atriz brasileira de origem espanhola. Iniciou sua carreira aos 4 anos de idade no teatro de variedades espanhol. No Brasil, onde chegou em 1919, atuou em companhias de opereta, comédias, revistas, dramas, continuando ativa na televisão, interpretando geralmente papéis de velhinha excêntrica e caricata. Principais trabalhos no teatro: O Rei da Vela, A dama do camarote, A casa de Bernarda Alba, Caixa de sombras e Tudo no escuro”. Disponível em: http://www.ricardoorlandini.net/hoje_historia/ver/2902/nasce_henriqueta_briebe_atriz_brasileira. Acesso em 26 de março de 2013.

Também Meira Pires (1980) informa sobre a escolha de um espetáculo do repertório a ser repetido e procura definir o que eram os benefícios:

Depois de exibido todo o repertório da temporada os artistas que mais se destacavam perante a opinião do público e da crítica escolhiam o trabalho que os evidenciara, reprisando-o. Conseguiram, então, os ‘padrinhos’ para a venda da ‘casa’ e a renda, retiradas as despesas diárias da Companhia, era-lhes destinada. Havia benefícios, no entanto, realizados para evitar o insucesso de bilheteria e, neste caso, a renda, descontadas as despesas, era dividida entre o artista (dono da festa) e a Empresa. Esse hábito não foi somente utilizado no início do século. Atravessou o tempo e bem me lembro que ainda foi posto em prática, com assiduidade até a década de 60 (PIRES, 1980, p. 54).

Sobre os *padrinhos*, Meira Pires nos dá maiores detalhes. Em Natal, no ano de 1906, *A Companhia Lyrico-dramatica J. Paulo*, teve sua “maior enchente” no “festival artístico da atriz Maria Lopes que tomara como padrinhos as famílias natalenses e o comércio”. Em seguida ocorreu o festival da atriz Luiza Cunha cujos padrinhos foram “muitos rapazes da nossa melhor sociedade, caixeiros, etc.” O ator J. Paulo, que dava nome a companhia, também fora beneficiado, tendo dedicado o seu benefício às Lojas Maçônicas de Natal (p. 54).

Além do *apadrinhamento* que poderia indicar injeção de recursos nos espetáculos, através de venda prévia garantida, ou mesmo uma forma de conquistar plateias específicas, o que me fez destacar essa temporada especialmente, - uma vez que ela não trata de Celina, Ferreirinha ou de artista com quem tenham trabalhado -, é o espaço dado pelo autor ao benefício como ação absolutamente genuína de auferir recursos em tempos de fracas bilheterias e o fornecimento de informações que nos ajudam a entender mais de perto como se dava a relação entre beneficiados e comunidade local.

(...) observando a pequena rentabilidade da bilheteria nos seus espetáculos, J. Paulo decidiu continuar à realização de benefícios. Desse modo anunciou uma récita extraordinária em festa artística da jovem atriz Annita Lopes que a dedicou às senhoras e senhoritas da sociedade natalense. (PIRES, 1980, p. 54).

Meira Pires lista logo após, os padrinhos do benefício promovido para o “ilusionista e cientista” J. Lobão. Os nomes de todos os padrinhos são citados. São 26 nomes e todos parecem ser de autoridades, ou figuras de destaque da sociedade local. Encontramos na lista as patentes: major, coronel, capitão, assim como comandantes de batalhão, doutores, e até funções como “Chefe de Polícia”, “Inspetor da Alfândega” e “Administrador dos Correios”.

Segundo Meira Pires “com benefícios e mais benefícios, a Companhia Lyrico Dramatica deve, sem nenhuma dúvida, ter deixado Natal com a mais agradável impressão” (p.54).

A mais agradável impressão porque, ao que o texto indica, as autoridades natalenses bem *apadrinharam* os visitantes com suas presenças e com seus recursos.

Já Mário Nunes (s/d), ao tratar dos benefícios em crítica datada de 1924, faz severas ressalvas ao procedimento, chegando a referir-se a eles como “caridade torta”. Aqui ele trata mais especificamente da realidade do Rio de Janeiro e dos benefícios feitos para favorecimento de instituições de amparo a pessoas em estado de carência social. Explica então, com certa ironia, “como se faz um benefício”:

(...) A condição essencial para se fazer um bom benefício é ser relacionado nas rodas jornalísticas e teatrais, ou não ser. Em um caso e outro o resultado é o mesmo só varia o processo. Sendo-se camarada da gente de teatro e dos jornais, pede-se a um dêstes, mais influente junto ao empresário cujo teatro anda às moscas, que vá cavar o negócio em condições que dêem margem a um presentezinho pela gentil e desinteressada interferência. Não se sendo, procura-se um vago asilo de órfãos ou de crianças desvalidas, que esteja lutando com dificuldades e propõe-se o negócio: o diretor permite anunciar o espetáculo como em benefício do asilo e receberá 50% da renda da bilheteria; é claro que o gajo aceita imediatamente, sonhando que lhe caem no bolso três ou quatro contos que, na verdade em nada beneficiarão à tropilha que lhe serve de farol à vida regalada. Com este consentimento, obtem-se a boa vontade dos empresários e dos jornais (NUNES, s/d, p. 126)

O autor segue demonstrando os caminhos financeiros da renda dos benefícios, calculando os custos, o modo de arrecadação e o destino das verbas. Assim, em se tratando de um espetáculo beneficente, pede-se ao prefeito que libere os impostos, o que ele fará porque tem “um coração de ouro”²⁸⁹, mas gasta-se aí “cento e tantos mil réis” para “uma ceia em companhia alegre”. Para vender os ingressos, “arranja-se uma mulherzinha descarada” a quem será dada propina para que consiga mais duas “meninas encolhidas e macilentas” e, juntas, corram o comércio, vendendo os bilhetes. Ou “ageitam-se (sic) duas, ou três ou quatro pequenas dessas que entram em toda parte”, que vendem o bilhete por preços maiores e ficam com a diferença. Os artistas prometidos nem sempre comparecem e o que ocorre com o espetáculo é que ele “corre mal”, tanto a peça como o ato variado (p. 126-127). E então, finalmente as contas:

²⁸⁹ Esta alusão à benevolência do prefeito é claramente uma estratégia para tentar comprometê-lo.

O espetáculo foi tratado por 1:500\$, mas há a pagar, além disso, excesso de luz 80\$; excesso de orquestra, por causa do ato variado, o ter o espetáculo passado de meia noite e um quarto, 125\$; lotação do teatro, isto é, os bilhetes, 25\$, excesso de anúncios, pois que estes tiveram seu tamanho aumentado nos jornais do dia, 180\$; outros excessos, inclusive o das folhas de maquinistas e eletricitas, que todos querem tirar o seu pedaço (...) 200\$ ou 300\$... isto é um total a mais de cerca de um conto de réis. (...) No dia seguinte entrega-se ao esperto diretor do asilo da criança desconhecida 100\$, 50% dos 200\$ que o espetáculo rendeu. (NUNES, s/d, p. 127)

O autor finaliza o texto sobre o benefício afirmando que todos ganham com ele: o empresário, os jornais, a Light, as classes anexas ao teatro e o promotor do benefício, menos o público. Este “pagaria para não assistir semelhante espetáculo. Mas não pode se queixar. Ninguém exigiu o seu comparecimento no teatro. O que se quiz foi o seu dinheiro... Não fosse idiota!” (p. 127)

A despeito do incômodo de Mário Nunes, - que dirigia-se à realidade carioca e a benefícios de motivação filantrópica -, há que se observar a engrenagem que cercava este tipo de evento. Estamos falando do envolvimento de variados agentes e de uma ação planejada que visava garantir plateias cheias, evitando prejuízos e garantindo os recursos para empresários e artistas. O “ato variado” ou, como disse Henriqueta Brieba, “mais algumas variedades”, possivelmente, em determinados casos, era composto de números reunidos às pressas, para complemento da noite especial, sendo realizado após a reprise de algum dos espetáculos da companhia. A mim importa perceber que, fosse a renda revertida para algum ator, fosse para alguma entidade carente, os benefícios representavam uma articulação entre artistas, empresários e figuras da sociedade, fortalecendo uma *rede* que favorecia a viabilidade financeira dos espetáculos.

Outro aspecto a ser abordado na relação entre público pagante e artista beneficiado foi apontado por Regina Horta Duarte (1993) que descreveu a posição do artista mambembe que visitava Minas Gerais, no século XIX, como a de um sujeito em situação de instabilidade junto aos cidadãos da cidade visitada. Artistas revelavam-se suscetíveis aos julgamentos extremos que os colocavam ora como ídolos, ora como seres marginais: “o aplauso de hoje não garantia nada, pois a ele poderia seguir-se, facilmente, o esquecimento de amanhã. Voltamos às imagens trágicas de um ator e de uma vida frágil, oscilante entre a glória espetacular e a miséria” (p. 206). Identifica-se, no próprio discurso dos beneficiados, tom de súplica e de gratidão extremada face a um público tido como benevolente para com os artistas, figuras carentes de proteção. O que há em comum “em todas as falas (é que) o ator é

um humilde e grato pedinte, um pobre coitado que pede desculpas pelo incômodo enquanto impinge um bilhete ao espectador. O público é apontado como bondoso, caridoso e protetor” (p. 208). A venda antecipada de bilhetes era realizada pessoalmente pelo próprio ator: “o montante das vendas variava, em geral, de acordo com a aceitação do ator pelo público. No caso das atrizes, a beleza era um fator essencial de sucesso. A venda das entradas configurava-se quase como um ato de mendicância” (p. 208).

Os benefícios eram utilizados e favoreciam também aos atores estrangeiros em cartaz no Brasil, em especial portugueses:

A forte presença dos portugueses no Brasil, nomeadamente no comércio, na imprensa e nos meios intelectuais, propicia uma rede de contatos a não menosprezar para o sucesso da digressão. Prática comum nas grandes cidades era, após a chegada, a vista protocolar aos contatos nas redações e o assegurar da publicidade aos espetáculos da companhia (Santos, 1950:159). Também a rede de comerciantes é providencial, não só para as questões logísticas da hospedagem, alimentação e aquisição de produtos necessários (que são fiados, no caso dos mambembes), mas funcionando também como “pontes” na relação com a comunidade e na cativação de públicos: nas casas comerciais, faz-se publicidade e **passam-se os bilhetes dos benefícios**. (grifos meus) (Pinheiro, 1938: 90-91). (OLIVEIRA, 2012, p. 87)

Pudemos perceber, com base nos relatos acima, que as abordagens acerca dos festivais e benefícios não é homogênea, na medida em que há nuances a observar em diferentes espaços (Natal, Rio de Janeiro, Minas Gerais, etc.) e tempos (sec. XIX e XX). Mas reitero que os princípios de aproximação com as sociedades em que eles se estabelecem são muito similares. Em linhas gerais: o beneficiado devia contar com a simpatia do público local; a venda de ingressos, (em geral antecipada), funcionava como garantia de recursos para evitar a gangorra de uma bilheteria nem sempre farta; a programação era pensada para aquela récita em especial, repetindo-se espetáculos já consagrados unidos a números avulsos, também populares e havia um apelo para a plateia comparecer aos benefícios, considerados neste caso, não apenas como espetáculos ordinários, mas como eventos sociais, como prova de comprometimento do público pagante, seja com uma causa social ou o prestígio de um ídolo.

De uma forma geral, o modo como artistas e companhias dirigiam-se à comunidade que pretendiam conquistar era reverente, e, portanto, solene, respeitoso. Assim como acontecia nas *estratégias de conquista de público ou sustentabilidade* retiradas do acervo da Família Ferreira da Silva, que seguirei analisando. São elas: o *patrocínio de pessoas ilustres*, a

ação de dedicar o espetáculo a figuras, autoridades ou instituições importantes e *a homenagem a* algo, alguém ou data. Uni esses três itens porque considero que eles fazem parte de uma mesma postura diante do que é *oficial* ou *dominante* nas cidades de onde as companhias integradas pelo casal Ferreira da Silva pretendiam retirar seu sustento. Trata-se de um modo de reconhecer esta hierarquia, demonstrando reverência ao *status quo* local.

Contar com o *patrocínio de*, *dedicar a* e *homenagear a*, são ações estreitamente vinculadas a um conhecimento da realidade local, especificamente à estrutura de mando e ao poder econômico que regiam as sociedades visitadas. Nos exemplos a seguir vemos que a organização dos festivais viabilizava-se com articulações precisas. No primeiro temos que o festival de Alice Souza fora *patrocinado* pela Liga Desportiva de Bonfim e seus 7 "clubs afiliados"²⁹⁰. Noutra nota anuncia-se uma "belíssima festa de arte promovida pelo festejado actor comico A. Rosas diretor e primeira figura da Regional". Trata-se de uma serata a ser *patrocinada* pelos "distintos cavalheiros os srs. ceis.: Ignacio Evaristo, Manoel Gusmão, José Calixto, José Lins, Edmundo Henriques, Oswaldo Gouveia, Bellarmino carneiro, dr. Santa Cruz, Hemeterio Cysneiros e Eduardo Cunha"²⁹¹. Por fim, num terceiro caso, temos que "A festa artistica de Ferreira da Silva e Mericia de Carvalho é *patrocinada* por uma luzida comissão de comerciantes"²⁹².

Aqui temos como patrocinadores, em ocasiões e cidades diferentes, uma agremiação esportiva, autoridades locais e um grupo de comerciantes. Ao pesquisar com maior profundidade cada uma dessas localidades talvez encontrássemos as razões para que, em cada uma delas, os sujeitos financiadores fossem esses e não outros e entender como as companhias se articulavam para identifica-los.

Neste sentido também os espetáculos *dedicados a* alguém ou a alguma classe de pessoas pareciam indicar que as companhias tinham conhecimento prévio de comportamentos e hierarquias dos lugares visitados. Dentre os muitos exemplos encontrados no acervo, selecionei dois trechos que me trouxeram contribuições a apontar. O primeiro vai transcrito abaixo:

Está sendo organizado um belíssimo programma, cujo espectáculo sera em beneficio do Director de scena o actor Ferreira da Silva.

²⁹⁰ THEATRO. CADIG, p. 18, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

²⁹¹ THEATROS E CINEMAS. CADIG, p. 13, n. 2. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

²⁹² FERREIRA DA SILVA. CADIG, p. 24, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

O beneficiado vai dedicar o seu espectáculo aos artistas e operários sangonçalenses **cuja classe foi indicada por pessoas de alto merecimento nosso** e que não esconde o valor d'esta mesma classe, quando d'ella faz-se preciso o seu auxilio. (grifos meus) (FERREIRA DA SILVA, CADIG, p. 18, n. 2, [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.)

Embora aparentemente casual, a expressão “indicada por pessoas de alto merecimento nosso” me chamou a atenção porque se me apresentou como indício de uma prática baseada numa rede de sujeitos sociais possuidores de relações próximas e aparentemente cordiais. A classe de operários em questão tem *valor* porque não nega *auxilio*.

Com relação aos operários especificamente, há que se considerar a existência de uma “cultura associativa” que entre fins do século XIX e início do XX, esteve presente nas “classes populares brasileiras” conforme apontou Robério Souza (2011). Segundo o autor, essa tendência pôde ser verificada também na Bahia, “onde encontramos uma vasta e diversificada relação de agremiações operárias e de sociedades cooperativas e beneficentes distribuídas pela capital do Estado e por cidades do interior” (p.90). A prática central da maioria dessas associações era mutualista, e embora elas fossem, portanto, eminentemente fruto da necessidade de respaldar os operários na lida com uma relação de trabalho opressora e uma situação econômica vulnerável, funcionando como estratégia de sobrevivência, possuíam também a função de tornar o seu viver mais agradável.

Daí, por exemplo, a formação de filarmônicas no seio do ambiente de trabalho. Em Aramari, região de Alagoinhas, interior da Bahia, onde havia uma grande concentração de operários que trabalhavam na construção da via férrea, em fins do século XIX, encontram-se experiências associativas no sentido de proporcionar lazer e momento de “sociabilidade operária”. Em agosto de 1905, foi criada a Filarmônica Lira Operária mais tarde batizada de Sociedade Filarmônica União e Recreio Operário (SOUZA, 2011).

Fazendo uma breve alusão às filarmônicas bonfinenses (frequentadas e formadas por sua elite) citadas no capítulo sobre a infância e juventude de Celina, temos aí uma conexão importante que nos leva a um contexto regional em que o lazer e o cultivo da prática artística possuíam importância para classes diversas. E, acredito, isso se refletia financeiramente na viabilidade do circuito das companhias artísticas itinerantes, que não apenas usufruíam deste contexto como tornavam-se parte dele.

No caso da notícia acima, o beneficiado Ferreira da Silva possivelmente fora avisado da existência de uma organização atuante de “artistas e operários sangonçalenses”, tendo feito

a sua reverência à instituição a tempo de prestigiá-la e receber dela o auxílio necessário e divulgado. Não seria essa uma forma de comprometimento público? Um modo de envolvimento que compreendia prestígio social e político, apoio financeiro e afirmação da imagem pública de ambos os lados?

Noutro recorte temos *A Troupe Ferreira da Silva* realizando “mais um espetáculo dedicado as senhoras e senhorinhas de Ilheos (...)”²⁹³. A mensagem clara e diretamente dirigida ao público feminino revela nítido interesse em atingir o que hoje chamaríamos de *nicho de mercado*. O teor da divulgação indica que o espetáculo será decerto adequado para ser consumido pelas mulheres e, é claro, por seus acompanhantes. O que, acredito, representaria uma família inteira de pagantes. Tal como este caso podemos encontrar muitos outros que aludem a determinadas classes ou grupos sociais a quem se *dedica* os espetáculos, a exemplo de *As Minas do Foot-ball* dedicada aos desportistas²⁹⁴, do espetáculo *O Espora* da *Companhia Regional* que foi dedicado ao 22 batalhão e à Sociedade de artistas e Operários *Mechanicos e Liberaes*²⁹⁵ e do festival que foi dedicado ao comércio de determinada praça, “representado por uma luzida comissão de comerciantes”²⁹⁶.

Há que se considerar que estamos tratando de pessoas e entidades que tinham alguma função ou *imagem* pública e para as quais, segundo me parece, serem reconhecidas como alvo de homenagens ou como patrocinadoras de eventos artísticos - tidos, então, como de interesse público -, era algo positivo, que reafirmava suas posições de destaque. Arrisco ainda afirmar que a relação entre artistas e autoridades/instituições fosse mesmo uma *via de mão-dupla*, onde um e outro, ou ainda, um associado ao outro, reiterasse uma posição social diferenciada face aos demais extratos sociais.

Quanto aos ítems *inserção de quadros no espetáculo e atualidades*, que se referem ao conteúdo das atrações artísticas, entendo que havia uma clara conexão entre o momento presente, a realidade do aqui e agora do público da época e o que os artistas apresentavam em cena. Nada de novo para o teatro de revista brasileiro,

“espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, (que) faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista **fatos sempre**

²⁹³ CINE CENTRAL, CADIG, p. 24, n. 4. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

²⁹⁴ CADIG, p. 20b, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

²⁹⁵ FERREIRA DA SILVA. CADIG, p. 24, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva

²⁹⁶ FERREIRA DA SILVA. CADIG, p. 23, n. 2. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

inspirados na atualidade²⁹⁷, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão”. (grifos meus) (VENEZIANO, 1996, p. 28)

Um articulista faz elogios a espetáculo apresentado no Helvetica (Recife), tendo Ferreira da Silva no elenco, tratando de assunto que afligia a sociedade de então:

Logrou verdadeiro sucesso a revista “O Monstrengo” ex_ “Monstro”, poema e musica de Eustorgio Wanderley e encenação de Simões Coelho, hontem representada neste teatro. Por isso mesmo que se tratava de uma **revista de critica a assumpto de sensação e da actualidade**, a enchente ao “Helvetica” foi notavel, conquistando a peça os melhores applausos (...) A peça não tem absolutamente licensiosidade, tem fino humorismo e apanhou, com sucesso, **os ultimos factos de que foi teatro a nossa capital, motivados pelo orçamento “monstro”** (grifos meus) (HELVETICA, CADIG, p. 28b, n. 1. .[entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

No recorte em que se anuncia a festa artística em benefício de Ferreira da Silva e Genuíno de Oliveira, da *Companhia Regional*, a peça a ser apresentada é *Rosas de Nossa Senhora*, mas a programação não para por aí: “havera também **um acto da moda** no qual tomarão parte os artistas A. Rosas, Teixeira Pinto, J. Moreira e Genuino de Oliveira”.²⁹⁸

Ainda sobre atualidades retratadas em cena e sua relação com as sociedades de onde surgem, vale mencionar o contexto da sociedade elisabetana do século XVII, sobre a qual tratei na introdução deste trabalho e sua relação com as tragédias que então faziam sucesso. Segundo Gustavo Franco (2009) “muitos cadáveres ociosos – mártires do teatro elisabetano – foram produzidos pelo desejo mórbido das multidões a lotar os teatros” (p. 70). Em seguida, o autor reproduz uma interessante comparação com os procedimentos adotados pelo cinema, dada por Jan Kott:

O nascimento da tragédia elisabetana fora muito semelhante ao do cinema. Tudo o que estava à mão servia à tragédia. Os fatos e os crimes da vida cotidiana, episódios da história, lendas, a política e a filosofia. Tratava-se de uma crônica da atualidade e de uma crônica histórica. A tragédia elisabetana era voraz; não tendo regras, lançava-se sobre todos os assuntos. Da mesma

²⁹⁷ Em *O Tribofe* (revista de 1891) Arthur Azevedo “procurou lavar o seu protesto e vingar-se, ao menos com palavras, dos prejuízos que teve com as loucuras do encilhamento”. O texto criticava a inflação galopante que era “resultado fatal da desastrosa política pluriemissionista e dos abusos tolerados pelo Governo Provisório”. *O Tribofe* é um “documento da época” que registrou a crise dos primeiros anos da República brasileira. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1953, p. 156-157).

²⁹⁸ PALCOS E SALÕES. CADIG, p. 28a, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

forma que o filme, alimenta-se de crimes, da história e da observação brutal da vida... Os grandes elisabetanos lembram produtores cinematográficos interessados, em primeiro lugar, em um assunto capaz de agradar. (KOTT, 2003, apud FRANCO 2009, p. 70-71)

Assim, a sintonia com o tempo presente não é exclusividade do teatro de revista, mas entendo que é um elemento fundamental do produto artístico que pretende atingir “multidões”, tal como mencionado por Gustavo Franco.

O próximo tópico das estratégias direcionadas a conquista de público diz respeito à *integração de quadros nos espetáculos*, que a mim se apresenta como uma prática de mobilidade ou de flexibilidade dramaturgical da revista em particular - e mais especificamente daquela que abarca números de variedades -, gênero preponderante no acervo familiar pesquisado. Tal prática aponta para uma capacidade de adaptação a cidades diversas, especialmente por um teatro mambembe que por vezes, organizava-se na estrada e que precisava, para manter-se, ser reconhecido e aprovado pelas sociedades que lhes recebessem. Acredito que, portanto, não havia muito espaço para experimentações e riscos: o conteúdo dos espetáculos tinha que agradar as plateias anfitriãs. Inserir novos quadros significava, entre outros fatores, aproveitar habilidades dos atores (muitas delas já reconhecidas do público) e mudanças repentinas do elenco (o que, como vimos, não era incomum), além de contemplar preferências autores das comunidades locais. Não devemos nos esquecer de que o formato do festival artístico em si remetia a uma espécie de “colagem de números”, para dar destaque ao beneficiado da noite ou para contemplar vários artistas, caso o benefício fosse para uma instituição terceira.

O teatro ligeiro - como toda arte popular que vive e sobrevive, a despeito de toda resistência elitista, ou de qualquer outra ordem, que se lhe ofereça -, estava disponível para adaptações necessárias. Mais ainda: sua conformação favorecia, por si mesma, essas adaptações²⁹⁹. No caso de um teatro mambembe, que percorria grandes distâncias, e encontrava situações estruturais e sociais das mais diversas, contar com um modelo artístico intrinsecamente flexível era possuir não apenas uma solução para a contingência, mas um instrumento de trabalho, um mecanismo de criação artística articulado, no nascedouro, com suas possibilidades reais de concretização no plano econômico.

Acredito que o tempo, para um teatro popular direcionado ao que venho tratando como “grande público” é, grosso modo, o da urgência, do cotidiano. A visão e a prática que nela

²⁹⁹ Ver: CHIARADIA, 2012; VENEZIANO, 1991.

predominam são aquelas que vão ao encontro da novidade, e não de encontro a ela. O surgimento do novo é tido, de um modo geral, não como ameaça, mas como oportunidade. E isso numa velocidade muitas vezes difícil de acompanhar, porque a lógica aqui é a da sobrevivência.

É esse raciocínio, misto de simplicidade, imediatismo e senso de oportunidade que, acredito, regia as escolhas artísticas e de organização de elenco dos envolvidos com o teatro ligeiro, aqui em especial, o *mambembe*.

Segundo Neyde Veneziano ao anunciar determinados espetáculos em temporadas itinerantes, as companhias os divulgavam de um modo que despertasse imediatamente o interesse do público local, por vezes “adaptando” informações:

[...] nem sempre espetáculos anunciados como de “costumes paulistas” deveriam ser classificados assim. É que quando as companhias excursionavam, por esperteza e para agradar o público local, os empresários alteravam pontos dos espetáculos suscetíveis de serem modificados. E os anunciavam como “paulistas”, “mineiros”, ou o que lá fosse, de acordo com os lugares em que estivessem. Na verdade esse é um procedimento do teatro popular.

Até a Commedia dell’Arte agia dessa maneira. Companhias mambembes chegavam à cidade e, antes do espetáculo, se informavam sobre quem era o manda-chuva do lugar, sobre os fatos recentes e sobre as figuras interessantes. O texto ou roteiro da estética popular sempre tem espaços destinados à improvisação. Dramaturgia de teatro popular é elástica permitindo a inserção da atualidade, que é a chave para a comunicação rápida e direta com o público. (VENEZIANO, 2006, p. 127)

A pertinência do conceito de *arranjos artístico-produtivos* - que defendo como opções de artistas, autores e empresários em consonância com a conjuntura que os envolviam -, reside exatamente aí: na capacidade de abertura para as mudanças e de tomada rápida de decisão na direção que permitisse a continuidade do trabalho. Os arranjos pressupõem, ao mesmo tempo, a infidelidade a um modelo pronto e fechado, como também a subserviência ao já conhecido e adorado pelo público. O conteúdo da cena poderia ser determinado pela configuração de um elenco possível, pela possibilidade real de remuneração de todos, ou ainda porque havia o desejo de ganhar melhor. As condições mesmas de produção podiam ser definitivas na escolha deste ou daquele produto artístico ou repertório de companhia.

Na mesma nota tratada acima, que menciona *o ato da moda*, encontramos a valiosa informação de que a festa é “dedicada a elite natalense representada pelos srs. drs. Sebastião

Fernandes e Bruno Pereira e **academico Luiz da Camara Cascudo**³⁰⁰. Ao relatar o benefício dos atores J. Petrarchi e A. Moreira, que ocorreu na noite anterior e foi patrocinado pelo *Club de Remo*, o articulista relatou que o espetáculo O Espora findou com “hymno do ‘Club do Remo’ **cantado pelos principaes elementos da companhia**” cujo elenco, é claro, foi “ruidosamente aclamado”. Ainda nesta nota temos a informação de que “o Polhytheama achava-se **cuidosamente enfeitado** com bandeirolas multicores”³⁰¹.

Os grifos em negrito que apliquei nos trechos deste recorte, pretendem dar relevo ao fato de que a *Companhia Regional* utilizara-se em duas festas artísticas, com intervalo de dois dias, estratégias diversas e segundo creio, muito bem articuladas entre si e com a comunidade local para garantir o sucesso de suas sessões. Além dos quadros integrados ao espetáculo - que foram, provavelmente os mais apreciados pelo público em récitas anteriores -, encontramos a intrigante inserção do hino de um clube esportivo local, executado pelos artistas da companhia, que obviamente a ele tiveram acesso antes, para ensaiar e apresentar. Uma tal *invasão* do espaço da cena e dos artistas por manifestação da plateia - ainda que se trate do patrocinador daquela noite -, talvez na contemporaneidade pareça impensável, mas acredito que, diante do quadro de intencional aproximação artistas-sociedade que descrevo aqui, era não só aceitável como desejada³⁰². Considero este, um exemplo do que chamei de *evento no palco* ou *manifestação da plateia*. As bandeirolas cabem no item *decoreação do teatro*. E a presença de uma figura como a de Luiz Camara Cascudo está inserida na estratégia que batizei de *presença de autoridades*.

Outro exemplo de autoridade na plateia ocorreu em Vitória da Conquista, quando Ferreira da Silva apresentou, no *Gremio Dramatico Castro Alves*, o monologo sertanejo *Chico*

³⁰⁰ Associada às plateias cultas, Cinira Polonio é convidada a inaugurar um teatro recém-inaugurado no Parque Fluminense, “ponto de reunião da sociedade elegante de Botafogo e Laranjeiras”, no Rio de Janeiro. (REIS, 1999, p.85)

³⁰¹ PALCOS E SALÕES. CADIG, p. 28a, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

³⁰² Outro exemplo de uma apresentação no palco com conteúdo diretamente conectado à associações organizadas da sociedade, aconteceu com a atriz Cinira Polonio. Ela foi saudada delirantemente pela plateia em uma de suas festas artísticas, realizada em 1906, com a revista *Cá e lá*, no Teatro Lucinda, crescendo a manifestação quando interpretou o personagem Clube dos Democráticos, uma das mais importantes agremiações carnavalescas da cidade. “Os pequenos presentes e mimos oferecidos à atriz demonstram o carinho e apreço existentes entre Cinira Polonio e seus colegas de palco, jornalistas e artistas em geral, permitindo, de alguma maneira, a recomposição cotidiano e das práticas profissionais vividas pela atriz. (...) Uma festa artística era importante não apenas pelos rendimentos econômicos, mas também pela função de manter ou estreitar laços entre a atriz, seus pares e a plateia”. REIS, 1999, p. 95-96.

Mentira. Era um seu festival artístico e foi “dedicado ao dr. Regis Pacheco, Raymundo Brito e Octavio dos Santos Silva digno **Prefeito de Conquista**”³⁰³.

A presença de estadistas assistindo aos espetáculos é, a meu ver, também um claro sinal de que as manifestações artísticas possuem naquela sociedade um papel de destaque. Ou, de outro modo, elas significam uma ação de importância social tão ordinária que é mesmo de se esperar a presença das autoridades políticas em seus espaços de expressão. Vimos como era comum o comparecimento do imperador D. Pedro II em sessões artísticas, e também que utilizava-se de espetáculos para comemoração de datas cívicas. Não à toa, ele colaborou pessoalmente, favorecendo com os recursos ou prerrogativas legais que tinha a seu alcance (a exemplo das loterias) para a construção de prédios teatrais. Em Natal, o *Teatro Alberto Maranhão*, que funcionou por muito tempo como Theatro Carlos Gomes, acabou por ser batizado com o nome do estadista que não apenas empenhou-se para finalizar sua construção, como prestigiava pessoalmente diversas atrações que nele se apresentavam:

No dia 16 de agosto de 1904, a Orquestra do Teatro (...) resolveu homenagear a figura singular do estadista Alberto Maranhão – O Sumo Pontífice das Artes no Rio Grande do Norte – com um Concerto que se realizou no Salão Nobre do Palácio do Governo e ao qual compareceram as expressões mais legítimas da sociedade e intelectualidade natalenses.

O Governador Alberto Maranhão esteve presente, fugindo à regra, ou seja, diferenciando-se de determinados Chefes de Executivo que aceitam essas demonstrações de apreço para ter o nome divulgado e manda, quando muito, um representante.... (PIRES, 1980, p. 23)

Há um caso emblemático da afinidade entre poder e a prática teatral, encontrado na obra de Romualdo Palhano (2009). Diz respeito ao autor teatral paraibano *Otacílio de Albuquerque*, que concentrou em si mesmo as duas atividades, tendo sido “um dos maiores incentivadores da arte na cidade, principalmente quando se torna prefeito de Areia, no início do século XX, ao realizar reformas no espaço físico do teatro”. Otacílio “fez teatro em sua cidade. Estudou medicina no Rio de Janeiro onde também escreveu textos para teatro”. E, além de prefeito, “representou a Paraíba na Câmara e no Senado por mais de 17 anos” (PALHANO, 2009, p. 116)

³⁰³ (grifos meus) (FESTIVAL ARTÍSTICO. CADIG, p. 1, n. 4. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

Em Fortaleza, quando da apresentação de *O Perereca* da *Companhia Regional*, no *Theatro José de Alencar*, encontramos o seguinte *evento no palco*, que, imagino, pode parecer estranho aos olhos de um observador dos dias atuais:

É hoje o espectáculo de festival de Elza Sorriso, durante o qual se fará um concurso entre os espectadores afim de se apurar qual o clube de foot-ball mais sympatizado. Na entrada do teatro haverá urnas em que os espectadores depositarão seus votos, cuja apuração se fará num dos intervalos, perante representantes dos clubes e da imprensa. O clube vencedor receberá artística e linda taça, que se acha em exposição na Casa Americana. (THEATRO JOSÉ DE ALENCAR - COMPANHIA REGIONAL. CADIG, p. 17a, n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva)

É de fato intrigante pensarmos numa tal intimidade entre o evento artístico e o esportivo, a ponto de franquear-se espaço no palco, ainda que no intervalo, para sorteio que foi, decerto, deveras disputado. Mas não se deve esquecer que é exatamente na década de 20 que o futebol começava a ganhar popularidade no Brasil³⁰⁴ e associar-se a ele era uma excelente forma de aproximar-se daquilo que no “calor da hora” mobilizava os brasileiros de então. Considerando que a *Companhia Regional* tivera seu apogeu entre os anos de 1920 e 1923, como já sugerido por mim, então é de se frisar que, esta fora uma muito bem pensada ação no sentido de garantir a presença de uma massiva assistência na plateia do teatro.

Penso que as companhias mambembes e seus empresários, tinham uma arguta visão no sentido de reconhecer que não podiam prescindir fosse dessa “massiva assistência” fosse das *seletas* autoridades locais. No conteúdo da nota a seguir temos a menção a operários, tripulantes do que suponho ser um navio, e do presidente do Estado. Tratou-se de festival para Ferreira da Silva em que foi encenada a peça *Foi Você* pela *Troupe Conceição Ferreira*. O festival teve lugar no Centro Operário Natalense e foi dedicado “às classes operarias do Rio Grande do Norte” sendo homenageado

³⁰⁴ O marco inicial da história do futebol brasileiro é o ano de 1874, quando houve uma partida na praia da Glória no Rio de Janeiro, exibida para a princesa Isabel. Em 1894 o paulistano Charles Miller trouxera o esporte ao país e o difundira. “Charles Miller voltou de uma temporada de estudos na Inglaterra carregando um par de chuteiras, uma bola, uma bomba para enchê-la e o livro de regras do esporte - que, por sinal, pouco mudaram desde então. Em menos de um ano, partidas começaram a ser disputadas nas várzeas paulistanas”. Já no ano de 1922 houve, através da “criação de uma entidade organizadora (...) o primeiro campeonato entre seleções estaduais.” Foi exatamente na década de 20, quando o esporte, - que nascera elitista “já que somente jogadores da alta sociedade, apenas sócios, jogavam nos clubes” -, popularizou-se e “alguns clubes aceitaram que jogadores de classe média ou baixa, inclusive negros, atuassem por seus times”. Disponível em: <http://www.portal2014.org.br/noticias/81/O+FUTEBOL+CHEGOU+AO+BRASIL+EM+1874.html>. Acesso em 29 de março de 2013.

[...] o benemerito presidente do Estado, dr. José Augusto³⁰⁵. Terminou esse espetáculo que foi honrado com a presença da intemerata tripulação do Jahù, com uma apoteose ao trabalho e ao presidente do Estado, falando nesse momento o nosso companheiro Evaristo de Souza, dizendo entusiástica oração sobre o valor moral, intelectual e administrativo do ilustre cidadão que dirige o nosso Estado. (THEATRO CARLOS GOMES TROUPE CONCEIÇÃO FERREIRA. CADIG, p. 32, n. 1. [entre 1924-1927]. Acervo Família Ferreira da Silva.)

A *manifestação da plateia* pode ser entendida aqui de várias formas, desde os ruidosos comportamentos tantas vezes criticados pelos jornalistas, como as elegantes oferendas e expressões de apreço especialmente às atrizes das companhias. A Companhia Regional recebeu “no sabbado ultimo, após o espetáculo que fora realizado no Polytheama, uma comissão do ‘America foot-ball Club’ (que) fez carinhosa manifestação às graciosas artistas Lili e Pilar Cardona”³⁰⁶. Noutra ocasião, quando da apresentação da revista Qui...Uva! no Rio Branco, Pilar Cardona recebera uma medalha ofertada pelo Club Cabo Branco³⁰⁷. É importante ressaltar que a prática de homenagear as atrizes era comum à época, havendo inclusive a formação de grupos de admiradores, alguns dos quais tornavam-se rivais formando “torcidas” para suas idolatradas³⁰⁸. Entretanto, o ponto que me interessa quando trato da manifestação da plateia, de um modo geral, é a interlocução, entre os sujeitos da cena e os da assistência nos locais de apresentação. O palco aqui não é sagrado, nem intocável, e a distância entre um e outro, - mesmo que haja atos de deferência aos artistas considerados como ídolos, o que também ocorre quando há manifestações a figuras públicas e instituições locais -, é sempre algo que pode ser relativizado. Mais além, creio que, no que tange ao planejamento administrativo das companhias, essa proximidade é bem quista e

³⁰⁵ **José Augusto Bezerra de Medeiros** (1884 —1971), foi advogado, magistrado, professor e político brasileiro. “De 1913 a 1915, foi deputado estadual no Rio Grande do Norte. Entre 1915 e 1923, por três mandatos, exerceu o cargo de deputado federal também pelo Rio Grande do Norte”. Foi governador do referido Estado entre os anos de 1924 a 1927, período provável em que o espetáculo *Foi Você* esteve em Natal. “Exerceu também os mandatos de senador da República de 1928 a 1930 e, por mais quatro mandatos (entre 1935 e 1937, 1946 e 1947, 1947 a 1950 e 1950 e 1955), foi novamente deputado federal”. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Augusto_Bezerra_de_Medeiros. Acesso em 29 de março de 2013.

³⁰⁶ DA PLATEA. CADIG, p. 29 a (2), n. 1. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

³⁰⁷ RIBALTAS. CADIG, p. 18, n. 4. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

³⁰⁸ Sobre os grupos de fãs que formaram-se já no século XIX, informa-nos Angela Reis: “o ardor dos fãs levou a criação de verdadeiros partidos de atrizes na segunda metade do século XIX. Foram famosos e deram muito trabalho à polícia, os combates entre os *pepistas*, adoradores de Pepa Ruiz, e os *carvalhistas*, adoradores de Esther de Carvalho. (...) Disputa semelhante tinham os partidos das atrizes Leonor Orsat e Jesuína Montani, cujos fãs editavam jornais (O Orsatista e o Montanista) em que exaltavam as a qualidades de sua musa e denegriam a adversária”. (REIS, 1999, p. 95).

deliberadamente buscada para que sejam alcançados seus objetivos empresariais e, portanto, o sucesso das empreitadas nas cidades visitadas.

As *visitas à redação do jornal* a mim se apresentam como uma ação que ocorre na saída e na chegada das trupes mambembes, com o objetivo de abrir portas e deixá-las abertas para um retorno provável³⁰⁹. Elas são anunciadas em pequeníssimas notas que apenas informam a presença dos artistas nos jornais, mas significam uma articulação com os meios de divulgação local e também com jornalistas que são, em muitos casos, autores de peças, como já vimos anteriormente. Num pequeno recorte que informa a visita de Ferreira da Silva e Júlio Marinho a redação do jornal, divulga-se que Ferreirinha agradece “as referencias, aliás merecidas, que temos tido para elle toda a vez que noticiamos as representações da Regional”³¹⁰.

Alexandrino Rosas e Ferreira da Silva visitam a redação do jornal em Itabuna e o articulista acaba por defendê-los, lamentando uma estadia mais curta da *Companhia Regional* na cidade:

Pena é que os distintos actores não se demorem mais entre nós, porque vêm-se coagidos a pagar a Sociedade Brasileira de Actores Theatraes uma quantia que lhes devia ser dispensada pelo seu representante aqui que é o dr. Affonso Braga . Nos condemnamos esse arrocho a que estão sujeitos os estimados actores, porque o meio itabunense não dá para que eles possam ter lucros nas suas recitas. A Companhia Regional os nossos agradecimentos. (COMPANHIA REGIONAL A. ROSAS. CADIG, p. 17^a, n. 5. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva).

Noutra nota³¹¹, Rosas também dirige-se a redação de jornal, desta vez para desmentir a saída de Ferreirinha da Companhia Regional que havia sido publicada antes, como visto no capítulo que tratou da primeira fase da carreira de Celina.

Estas visitas, ao fim e ao cabo, significam uma espécie de “corpo a corpo” dos artistas com a imprensa. Uma estratégia de socialização que pode indicar uma adesão dos jornalistas à causa dos artistas, como aconteceu no recorte do jornalista de Itabuna.

³⁰⁹ Ver as estratégias de aproximação com a imprensa desenvolvidas pela atriz Cinira Polonio, entre as quais cartas enviadas em diferentes momentos a diversos jornais e convites para espetáculos feitos a jornalistas, demonstrando de modo muito direto sua percepção da importância desse veículo. REIS, 1999, p. 65.

³¹⁰ VISITANTES- FERREIRA DA SILVA. CADIG, p. 16a, n. 3. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.

³¹¹ COMPANHIA REGIONAL. CADIG, p. 21, n. 2, [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

Mas, essa adesão possuía seus limites. Há nas notas de jornal uma, frequentemente expressa, repulsa aos trechos dos espetáculos que atingiam a *moral* da plateia, o que nos faz acreditar que nem sempre era possível manter a elegância dos espetáculos, para agradar a elite local representada pelos articulistas dos jornais: o grande público precisava ser agraciado também. Embora os endinheirados do lugar fossem, por vezes, citados como patrocinadores das temporadas, creio que dificilmente poder-se-ia abrir mão do volume dos ingressos populares.

Ainda assim, de um modo geral, o papel da imprensa parecia estar muito além da divulgação pura e simples. Havia um interesse múltiplo: pelos artistas, pelos autores, pelas obras, pelos figurinos, pela execução das músicas, pelo comportamento da plateia. Encontramos, em alguns casos, uma nítida torcida para que a temporada rendesse bons frutos financeiros à companhia, porque isso parecia ser motivo de orgulho para a cidade anfitriã. Vejamos:

Estreou hontem no Cine-Teatro 'São João' com agrado geral o incomparavel actor comico Ferreira da Silva. (...) Para hoje está um programa escolhido. Agradecendo-lhe a visita que nos fez, desejamos-lhe feliz estadia aqui e com especialidade **bons negocios** (grifos meus) (FERREIRA DA SILVA. A Razão. CADIG, p. 27, n. 6. [entre 1914-1931]. Acervo Família Ferreira da Silva.)

Finalizando a lista das *estratégias de conquista de público e sustentabilidade* temos ações como *oferta de brindes, banda de música e decoração do teatro*. Considero as duas últimas como uma espécie de estratégia de reforço, ou ainda de afirmação da condição extra-cotidiana dos espetáculos. Quando anuncia-se que “o teatro apresenta vistosa ornamentação, tocando no saguão uma banda de musica”³¹² entendo que há uma clara intenção de tornar o entorno do espetáculo já um espaço de lazer. É como se o espetáculo não se resumisse ao espaço da apresentação propriamente dito, mas o seu caráter de evento social estivesse em todo o ambiente que o cerca. Vê-se que há mesmo o intento de conquistar a plateia, de dar-lhe mais e mais motivos para comparecer ao teatro e se sentir prestigiada, agraciada, numa noite realmente especial.

³¹² HELVETICA. CADIG, p. 37b, n. 4. [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

Na Paraíba, na ocasião da reprise da revista *Com Licencia*, em festa artística de Ferreira da Silva e Merícia de Carvalho, divulgou-se: “O Rio Branco estara **engalanado** devendo comparecer uma banda de musica **para maior brilhantismo da festa**”³¹³

A revista *Com Licencia!* contou com uma banda também em Recife onde “tocará no saguão do Helvetica a banda da Escola Correccional”. Além de duas sessões a noite, o espetáculo será também apresentado numa matinée em que a Companhia Regional oferecerá “bombons ás creanças. No intervalo do 1º para o segundo acto será feito o sorteio de uma linda boneca, brinde da casa Primavera”³¹⁴. O espetáculo *Vem Ahi!* também foi exibido em matinée e antes divulgou-se: “nesta função serão offertados dois brindes a petizada: uma caixa de papel fino e u'a linda boneca”³¹⁵.

A oferta de brindes para as crianças e a realização mesma de matinées para elas³¹⁶, não me parece exatamente uma ação de formação de plateia tal como a conceituamos hoje, mas não há como ignorar que estamos falando de um extrato social que traz consigo, ou através de si, um poder de consumo potencial. Esta me parece uma estratégia de refinada intenção. Apontar para as crianças é atingir a um público feminino de acompanhantes que as levem ao teatro pagando ingressos. É, mais ainda, conquistar, reiteradas vezes, a simpatia da cidade para com os artistas e companhias.

Ao isolar essas categorias batizadas de *estratégias*, tendo como base o acervo de Celina Ferreira, busquei identificar nuances que me fizessem compreender o movimento de companhias e artistas, no sentido de conquistar plateias e cidades. Reitero que essa divisão tem função analítica, uma vez que, como o demonstraram vários exemplos, é o conjunto dessas ações e suas múltiplas combinações internas que nos levam aos conjuntos mambembes em que encontramos o casal Ferreira da Silva, através de sua relação de dependência com as bilheterias.

A *conquista do público* que permitia o sustento através dessas bilheterias podia ser verificada em vários dos recortes de jornal. Em muitas cidades havia três sessões por dia e

³¹³ (grifos meus) FERREIRA DA SILVA – MERICIA DE CARVALHO. CADIG, p. 25, n. 1. [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

³¹⁴ O EXITO DA 3ª REPRESENTAÇÃO DA COM LICENCIA! CADIG, p. 24b, n. 1. [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

³¹⁵ CADIG, p. 28a, n. 5. [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

³¹⁶ Em Aracaju, *Companhia de Revistas e Operetas* leva a cena a revista “Frô do Taboão”. Filomena Lima foi destaque na opereta *Soldados de Portugal*. Durval, Teixeira Bastos e Gaspar no elenco. Rosas em destaque no papel de rancheiro do batalhão. Próxima atração *Chute Popo*. **E no domingo haverá “matinée infantil a preços reduzidos”**. (NO THEATRO RIO BRANCO. Correio de Aracaju. 10 de março de 1922. Ano XV, nº 3369, p. 02. Acervo da Biblioteca Pública Estadual Epifânio Dória.

um repertório variado, com um espetáculo pra cada dia da semana. Numa das notícias identificamos a apresentação da Revista *Com Licencia!* pela Companhia Regional, no *Teatro Helvetica*, no Recife, em data não identificada, numa *première* tão concorrida que;

[...] chegou mesmo haver incidentes pela disputa de localidades, tornando-se necessária a intervenção da polícia (...) A platea impaciente reclamava o excesso de lotação (...) Por isto tornou-se necessário viesse ao publico o actor M. Collares, explicar que em virtude da medida acertada do delegado sr. Julio Machado, a Companhia Regional daria uma segunda sessão, attendendo deste modo **ao direito da platea** (CADIG, p. 20, n. 2. [entre 1914 – 1931] Acervo Família Ferreira da Silva.

Mas também há exemplos de temporadas não tão bem sucedidas. Em Guarabira, a *Troupe Conceição Ferreira* amargou resultados não satisfatórios como relata o jornalista, que lamenta o fato, e faz fartos elogios ao elenco:

Pena é que nosso povo não tenha sabido corresponder á expectativa da applaudida 'troupe' , sendo dest'arte, as soirées muito pouco concorridas. Não sabemos a que attribuir o facto, pois, no genero, são os melhores artistas que ainda nos visitaram e Conceição Ferreira e Ferreira da Silva, a nosso ver podem exhibir-se com galhardia e triumpho perante qualquer platéa culta, pois são verdadeiros artistas (...) Urge, pois, que a nossa sociedade se resolva, para amparo dos creditos de nossa cultura e renome de Guarabira, a mudar de opinião e ir ao Independencia (...) (TROUPE CONCEIÃO FERREIRA. O Município. 2 de maio de 1927. CADIG. p. 33b, n. 2. Acervo Família Ferreira da Silva)

Num caso ou noutro, ressalto que a relação entre público e produto é entendida aqui, como uma via de mão dupla, onde as plateias tinham familiaridade com os gêneros artísticos, com as companhias e seus repertórios e com os próprios atores e atrizes, tanto quanto estes entendiam e buscavam ter intimidade não apenas com os fatos e personagens locais (que incluíam com frequência em suas peças), mas também com os princípios que regiam as comunidades nas quais viviam ou chegavam - quando em turnê.

Caso esse conhecimento prévio e articulações não se estabelecessem de alguma forma, ou fossem mal engendrados, era muito provável que a temporada fosse infrutífera.

O ator e empresário *Frazão*, personagem de *O Mambembe* de Arthur Azevedo, desabafa diante de uma inútil investida junto ao personagem *Pantaleão*, figura ilustre da cidade, a cata de ajuda para compra das passagens de retorno do elenco: “FRAZÃO

(Desesperado): Ó terra desgraçada! Ó Tocos do diabo, que eu não conhecia! Quem mandou aqui vir?... Uma peste de cidade em que nem ao menos se pode passar um benefício!”³¹⁷.

Acredito, portanto, que pensar nos sucessos e insucessos das temporadas, segundo a lógica do período estudado, é entender a imbricada relação entre o universo artístico e o cotidiano das cidades. E, mais além, é enxergar a conexão entre essas cidades, buscar entender que, não apenas no caso do teatro mambembe e da revista, havia uma comunicação entre elas, no sentido em que encontramos a circulação de conteúdos e a existência de estruturas urbanas que podemos entender como bastante próprias da virada do século XIX para o XX, em diversas regiões do país.

Destaco dois pontos que podem ilustrar esta afirmação. O primeiro diz respeito à presença de grupos amadores que se espalharam por diversas regiões do país, já no século XIX e que possuíam intensa atividade e considerável inserção social. O segundo trata de uma configuração urbana favorável ao consumo teatral.

Tanto no estudo da formação da jovem Celdiva, como da carreira da atriz Celina, as organizações amadoras e/ou sociedades dramáticas cumprem papel duplo, uma vez que integravam e fomentavam o universo cultural efervescente e sólido em que gerações inteiras foram formadas e exerceram, posteriormente, a função de articuladoras sócio-econômicas da produção artística do início do século XX. Não nos esqueçamos de que Celina possivelmente teve o primeiro acesso aos melodramas através das encenações dos amadores da Cidade de Senhor do Bonfim, principais veiculadores do gênero juntamente com o cinema na cidade, quando ela por lá viveu.

Segundo relato de Regina Duarte (1993) as companhias de teatro ambulante que passavam pelas cidades mineiras no século XIX, deixavam marcas tais nessa passagem que mobilizavam moradores locais:

Após a partida das companhias o desejo de continuar vivendo as possibilidades abertas pelo teatro estimulava a formação de grupos amadores. Muitas cidades possuíam grande dificuldade de receber companhias, pela inexistência de prédios de teatro. Nesses casos os grupos amadores comumente destinavam a renda das apresentações à construção do edifício. (DUARTE, 1993, p. 1999)

³¹⁷ AZEVEDO, 1904. Versão virtual, p. 65.

Se não havia edifícios, os amadores - que eram em geral e inicialmente rapazes pertencentes a “respeitáveis famílias” -, apresentavam-se a céu aberto. As apresentações frequentemente transformavam-se em encontros festivos onde ocorria a interferência da plateia na encenação, o consumo de lanches, de tal modo que o “descompromisso com a seriedade e a adequação do comportamento faziam dessas noites momentos tão agitados e alegres quanto as noites preenchidas por companhias vistantes” (p. 201). Os relatos sobre essas encenações as localizavam entre os anos 80 e 90 do século XIX, e apontam para momentos de lazer em que “a cidade ri de seus filhos, de suas roupas, de seu provincianismo e de sua falta de preparo. A plateia se transforma num espetáculo onde as pessoas riem, gritam, comem e falam umas das outras”. (p. 204)

Indo de Minas à Paraíba, encontramos a informação dada por Romualdo Palhano, segundo quem “as Sociedades Dramáticas que no século XIX, eram em sua maioria agremiações particulares exclusivamente de amadores, se transformam em troupes e companhias no século XX”. Entre 1857 e 1889, o autor identifica a existência de seis grupos teatrais na Paraíba. (PALHANO, 2010, p. 24 e 51).

Neste caso encontramos um modelo menos informal do que o registrado em Minas. Aqui as organizações pretendiam aprimorar sua atuação e estabelecer-se de modo mais efetivo não apenas em suas próprias cidades, como fora delas.

Galante de Souza (1960) lista em diversas cidades do país a formação destes grupos e afirma:

Nesta fase proliferam, em todo o país, os grupos de amadores teatrais, ora constituídos independentemente, ora anexos a sociedades recreativas. (...) Na Bahia existiram: O Ginásio Baiano, o Teatro de Santo Antônio, o Grêmio Agrário de Menezes, o Grêmio José de Alencar, o Teatro Xisto Bahia, a União Dramática, e o grêmio Dramático Carlos Gomes, entre muitos outros. (...) Em Pôrto Alegre, nada menos de quarenta sociedades dramáticas existiram no século XIX, informa Athos Damasceno. (SOUZA, 1960, p. 210 e 212)

Affonso Ruy registra entre 1839 e 1922, 27 agremiações desta natureza e *teatrinhos particulares* encontrados em Salvador, o que nos daria uma média de criação de uma agremiação a cada três anos³¹⁸.

³¹⁸ Ver capítulo: “Teatrinhos Particulares e Grupos de Amadores da Cidade do Salvador”. (RUI, 1959, p. 97 – 106).

Muitos desses grupos acabavam por assumir a ocupação de determinados espaços teatrais já existentes, preservando-os e mantendo-os em atividade enquanto as companhias visitantes não estavam em cartaz.

Marcelo Farias Costa (2007) registra em Fortaleza no início do século XX, a existência do *Recreio Dramático* (de Joaquim Cafumba), o *Teatro João Caetano* “originário do Clube Atlético, uma sociedade esportiva dos moços do comércio que depois de um dia de trabalho e além dos estudos regulares, ainda encontravam tempo e disposição para o teatro” (p.17). Em 1914 foi fundado o grupo *Admiradores de Talma*. Na década de 20 surgiram no Ceará o *Recreio Iracema*, o *Grêmio Pio X*, o *Grêmio Dramático do Círculo São José* e a *Troupe Recreativa Cearense*. Mas antes, em 1918, surgiu o *Grêmio Dramático Familiar*, este merecedor de grande destaque, porque foi através dele que o teatro cearense “teve o seu período mais brilhante” (p. 18).

Criado por Carlos Câmara (1881-1939), dramaturgo, jornalista e político cearense, reconhecido autor de burletas, o *Grêmio Dramático Familiar*

[...] era tão importante que **os bondes recolhiam-se em todas as linhas**, para seguirem ao Joaquim Távora, levando os frequentadores, após o espetáculo, às suas casas. Era tão importante que até o ensaio geral era cobrado. (...) Tão importante era ele para sua cidade que o governador (Thomé de Saboya) deixava os compromissos para assistir, no Grêmio Dramático Familiar, os personagens da cidade, da terra, viverem ao som das músicas da época (...) (grifos meus) (B. de Paiva, 1966, apud COSTA, 1994, p. 21-22)

Os grifos a respeito dos bondes ³¹⁹ servem para introduzir o segundo ponto a abordar sobre a configuração urbana em sua relação com o teatro, especificamente a logística para permitir o acesso do público aos teatros. Em fontes diversas, com relatos concernentes a cidades diferentes encontramos a preciosa informação de que as cidades organizavam seus bondes de modo a contemplar o deslocamento do público, especialmente no retorno para suas casas. Ermínia Silva (2007) relata que:

Em 9 de março de 1889, Benjamim de Oliveira estreava na cidade de São Paulo, ao som da Banda de Música do Corpo de Permanentes e com a **garantia, anunciada em todas as propagandas, de que, depois do**

³¹⁹ No dia 08 de março de 1919, o *Correio do Ceará* publicara que o drama em seis atos *A Bailarina* “será levado hoje pela sexta vez” e informa “Haverá bondes especiais após o espetáculo” (COSTA, 1994, p. 22).

espetáculo haveria bondes para todas as linhas, o que permitia acesso às opções de lazer, em vários horários, em particular o noturno, a um número cada vez maior e heterogêneo da população, nas médias e grandes cidades.(grifos meus) (SILVA, 2007 p. 126)

Em Recife, a imprensa incomodava-se com o comportamento de um “novo público mais heterogêneo” que afluía ao Santa Isabel, queixando-se de seu comportamento não apenas dentro do teatro, mas fora dele, por conta do bonde: “Antes que a cortina baixasse, completamente, no ato final, os espectadores se arrojavam sobre a saída, atropelando-se, arrastando cadeiras, correndo escada a baixo, para conseguir os melhores lugares no bonde que passava depois dos espetáculos”. Quando as cortinas reabriam, para os aplausos, o teatro estava de tal modo vazio que os jornalistas ironizavam: “A coisa melhor do teatro é o bonde, quando o espetáculo acaba... Ai que coisa boa, só é o bonde” (ARRAIS, 2000, p. 63).

Agremiações dramáticas³²⁰ e bondes podem parecer dois elementos que não se combinam ou não fazem parte do mesmo universo analítico. Entretanto, acredito que eles apontam para duas importantíssimas ligações entre teatro e sociedade no contexto em que a carreira de Celina Ferreira se desenvolveu. Ambos indicavam a inserção do teatro no cotidiano da cidade, o envolvimento ao mesmo tempo humano e urbanístico e o acolhimento reconhecido de uma necessidade social, que pertencia a cidade, fazia parte dela. No Rio de Janeiro o bonde que fora implantado em 1868, “abriu novas perspectivas para as mulheres da elite, tornando possível que elas se aventurassem longe de seus lares nos bairros residenciais distantes e visitassem a área comercial da cidade velha em busca de artigos importados de luxo”. (NEEDELL Jeffrey, 1993, apud REIS, 1999, p. 51).

Até este ponto tratei mais especificamente do teatro de revista, embora saibamos que a carreira de Celina Ferreira não se resumiu a ele. Avanço para o circo teatro, tal como ela o fizera, entendendo que embora a atriz tenha vivenciado um gênero (ou arranjo artístico-produtivo) de cada vez - numa sequência cronológica que compreende os anos 20 (e início dos 30), fase em que mambembou com a revista, e a década de 40 tempo em que atuou no circo Fekete -, ambos tiveram raízes e conviveram intercambiando experiências, artistas e espaços, no mesmo período.

³²⁰ A existência e atividades dessas agremiações, citada com frequência nos estudiosos da história do teatro brasileiro até meados do século XX especialmente, mereceria um estudo específico e muitíssimo aprofundado, que, a meu ver, revelaria facetas importantes de um fazer teatral brasileiro rico e integrado às formações sociais que nos antecederam.

Como arranjos artístico-produtivos, ambos guardam semelhanças de um tempo histórico em que era a popularidade do conhecido, a familiaridade da plateia com as convenções e a intenção deliberada dos fazedores da arte teatral de atender os desejos de seu público, para dele tirar seu sustento, que determinavam escolhas artísticas e percursos profissionais.

No final do século (XIX), os teatros do Rio de Janeiro ofereciam um cardápio de peças bastante variado para o público ascendente: dos dramas lacrimajantes e comédias ao circo e às revistas. (...) O ecletismo da programação das casas de espetáculo era, no entanto, mais um esforço no sentido de atrair os espectadores que também demonstravam interessar-se pela grande variedade de gêneros, sendo o público tão eclético quanto a programação oferecida. (MENCARELLI, 2012, p. 258)

O estudo de Ermínia Silva (2009a) sobre Benjamim de Oliveira, dá conta de que ele:

[...] freqüentava os diversos teatros, cafés-concerto e *music halls* cariocas, e que foi atraído pelas inúmeras montagens de mágicas, burletas e revistas realizadas pelas companhias teatrais, particularmente pelas ‘aparições e as tramóias das mágicas representadas à época’, na maioria daqueles espaços da cidade. (SILVA, 2009a, 222)

Sua visão correspondia, é claro, à prática empresarial circense de estar em conexão constante com aquilo que estivesse em voga na cidade, “a fim de incorporar temas e produções da preferência do público, disputando-o, palmo a palmo, com as companhias que produziam o teatro ligeiro, de variedades e, até mesmo, o dito ‘sério’” (p. 223). A autora frisa, ao dar destaque a vivência de Benjamim, “a sintonia entre produções, gêneros e representações que os diversos espaços de expressão artística realizavam na época, resguardando, é claro, a especificidade de cada um” (p. 224).

Neste *caldo cultural* de fins dos século XIX e início do XX, o circo possui grande destaque quanto ao afluxo de público, que é maior do que o do teatro. Fernando Mencarelli (2012) cita as “impressões pessoais” de Múcio da Paixão que diz: “na vastíssima massa dos que gostam de se divertir à noite, pode-se fazer esta divisão racional: dois terços vão para o circo, um terço vai para o teatro” (PAIXÃO, 1916, apud MENCARELLI, 2012, p. 257-258), sendo que o público do teatro também vai ao circo.

Ermínia Silva (2007) também trata do volume e da heterogeneidade do público circense. A autora afirma que, para Arthur Azevedo, “os espetáculos circenses disputavam o mesmo público que ia aos teatros, não só aqueles dos gêneros ligeiros, mas também o que freqüentava os chamados teatros sérios”. No que tange a conformação das plateias que iam ao circo afirma Ermínia Silva que :

[...] a heterogeneidade do público circense era o reflexo da heterogeneidade da população das cidades que frequentava todos os espaços de entretenimentos urbanos. Não se pode negar que muitas produções culturais, dependendo do gênero e do local escolhido para a apresentação, atingiam distintas camadas sociais. Entretanto, as tentativas de classificar aquele público do circo como popular – no sentido de baixa renda, trabalhador pobre, desocupado, em contraste com o que seria de “elite” e freqüentador de teatros do centro da cidade ou espetáculos de “alta cultura”, como óperas, altas comédias, dramas – têm-se mostrado ineficientes para entender a complexidade e o hibridismo das relações de um público ampliado e variado, que passara a consumir as novas e diversas formas de expressão cultural numa sociedade como aquela do final do século XIX³²¹. (SILVA, 2007, p.149)

A relação entre o teatro de revista e o circo, entretanto não se dava apenas no plano da disputa de plateias. Considerando que o presente estudo priorizou o contexto das companhias teatrais que mambembaram no Nordeste, tendo a crer que essa disputa, nesse caso, talvez fosse eventual, uma vez que nem sempre circos e grupos teatrais encontravam-se na mesma cidade no mesmo período³²².

Pensar a realidade de trupes itinerantes circenses ou teatrais que estão em movimento, *indo em direção a* algum lugar, requer parâmetros que diferenciam-se da análise do que acontece com as companhias e teatros que *estão* nas grandes cidades, ainda que, mesmo nestes casos, haja rotatividade de atrações e grupos.

³²¹ “Acredita-se que uma parte da população que ia aos teatros do centro da cidade, e que também freqüentava os circos, residia nos bairros servidos pelos bondes, como os próprios moradores de São Cristóvão. Bairro com características históricas marcantes, foi um dos primeiros recantos aristocráticos da cidade, devido à instalação da família real portuguesa na Quinta da Boa Vista e à construção de residência de fidalgos e altos funcionários da Corte. No final do século XIX e início do XX, passou por processo de modificação de seu perfil de área residencial (que disputava com Botafogo o título de área nobre carioca), para se tornar área onde indústrias e estabelecimentos comerciais se instalaram maciçamente.⁸⁴ Naquele período, caracterizava-se por ser um bairro de contrastes urbanos, com a instalação de núcleos habitacionais para operários, pequenas fábricas, comércio, ocupação dos morros por pessoas expulsas do centro da cidade pelas reformas urbanas ou pela marginalização social e econômica, população de classe média e instituições educacionais frequentadas por uma elite intelectual carioca”. (SILVA, 2007, p. 150-151)

³²² No capítulo que tratou sobre a infância e adolescência de Celina Ferreira em Bonfim, por exemplo, através da análise do *Correio do Bonfim*, vimos que poucas vezes isso ocorreu. Talvez, também aí, seja possível encontrar indícios de que havia uma comunicação, um planejamento prévio ou, quem sabe, um acordo tácito, no sentido de garantir a “não concorrência”, a fim de viabilizar financeiramente as turnês de todos.

Este conhecimento acerca de mercados locais e deslocamentos não se desenvolveu da noite para o dia. Nem tão pouco havia caminhos prontos a receber os mambembes e seus espetáculos. Estamos falando, portanto, de um percurso artístico e empresarial construído:

A precariedade da estrutura circense no século XIX era um reflexo da precariedade estrutural do país como um todo. Trazer para cá o inusitado, não como performances individuais em troca de muito pouco, mas o inusitado multiplicado e condensado, como espetáculos completos, foi uma estratégia familiar mercadológica desenvolvida em longo prazo. **A mentalidade empresarial** fez a diferença entre dois séculos de artistas de rua isolados e o surgimento de **circos estabelecidos, multiplicadores**, que possibilitaram o surgimento de outras tantas companhias. (grifos meus) (PIMENTA, 2009, p. 20)

Conhecer a região era condição essencial para o planejamento das turnês como diversas vezes apontado nos capítulos que trataram do teatro de revista e do circo. Para este último, segundo Danielle Pimenta (2009) definir os números artísticos significava compreender o entorno, o destino a ser alcançado, de tal modo que “o *programa* variava de acordo com uma série de contingências, como o porte da cidade, o perfil do público, as condições de transporte e hospedagem e as relações sociais do microcosmo circense” (p. 21).

Até aqui tratei da relação revista e circo, do ponto de vista de suas inserções e relações no âmbito do pensamento e prática estruturais. Mas, havia um intercâmbio também no palco, no modo, por exemplo, como os circenses reelaboravam a revista. Conforme relata Ermínia Silva (2009a):

Quando um texto de revista era incorporado ao campo da teatralidade circense, ele não só era facilmente assimilável como se enriquecia com as múltiplas linguagens que essa teatralidade tinha condições de incorporar, pressupostos do modo de organização do trabalho circense, que ao mesmo tempo identificava e diferenciava. (...) Nas representações teatrais nos circos – sejam entradas, cenas cômicas ou pantomimas – os circenses mantinham certo núcleo de estrutura e personagens fixos, mas também incorporavam o cotidiano, parodiando-o. As origens circenses nos teatros de feira e o gênero revista se complementavam e se alimentavam, havia aí um feliz encontro. (SILVA, 2009a, p. 216 - 217)

Este encontro ocorria ainda no próprio corpo dos atores e em suas expressões vocais. De tal modo que em meio ao intenso movimento cultural encontrado no Rio de Janeiro na

virada do século XIX para o XX³²³, via-se a circulação também dos próprios artistas que utilizavam-se de recursos pessoais de interpretação capazes de servir aos diferentes gêneros: “Nesse intenso intercâmbio, os atores também circulavam entre o circo e o teatro musicado, em um movimento que se estendeu até boa parte do século XX e abarcou ainda o teatro declamado”. Neste último havia o predomínio da palavra, e de uma forma de falar que priorizasse o bom entendimento do texto, o “bem dizer” (REIS, 2010, p. 105).

Neste sentido, considero que o trânsito de Celina Ferreira do teatro de revista mambembe para o circo-teatro e seu repertório melodramático, deu-se dentro de um universo cultural repleto de diálogos e intercâmbios tanto artísticos, quanto no que diz respeito a relação com seus públicos. No primeiro caso acredito que o perfil de Celina Ferreira, atriz possuidora de recursos vocais sempre elogiados por seus colegas de rádio, encaixa-se nas exigências de uma expressão melodramática que instava por apelos verbais eloquentes.

Regina Horta Duarte (1993) alerta para o fato de que “os apelos visuais e sonoros” não eram os únicos recursos do melodrama para atingir seu público. Havia também grandes textos, monólogos ou leituras de cartas que tinham o objetivo de

[...] esclarecer situações intrincadas. Recorria-se, portanto, frequentemente às palavras. Mas algumas delas excederiam seu simples valor textual. Observar os títulos das peças e seus atos e as localidades em que as ações se passavam é deparar-se com palavras sonoras ou mesmo misteriosas, desconhecidas no vocabulário da língua portuguesa e provavelmente pronunciadas de forma incorreta pelos artistas ou pelo público mineiro da época. (DUARTE, 1993, p. 293-294)

Se as obras apresentadas em Minas Gerais eram similares àquelas em que Celina Ferreira atuara no Circo Fekete e utilizavam-se de estrangeirismos, não há como saber, mas ao que parece, a exigência do bem falar, de emitir boa pronúncia era algo que ela fazia com desenvoltura haja visto algumas falas destinadas a ela nos roteiros de rádio do acervo da família e a informação de que no início da carreira trabalhara como ponto.

A utilização da fala no espaço do circo está inserida num contexto em que este acabava por atrair mão de obra de artistas que possuíam tal habilidade. Parece ter sido exatamente este o caso de Celina. Segundo Danielle Pimenta (2009) referindo-se ao início do século XX:

³²³ Este movimento é definido como *circuito cultural* por Fernando Mencarelli (2003) tal como resumido por Ângela REIS (2010). Circuito este “formado pelo carnaval/festas populares (como a festa da Penha)/circo/teatro musicado” (REIS, 2010, p. 105) .

[...] as relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses.(...) Na prática, com maior intensidade e velocidade no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em cidades importantes como Recife, Salvador, Porto Alegre, e algumas cidades mineiras, o circo tornava-se um campo de trabalho seriamente considerado pelos artistas locais e as transformações decorrentes dessa integração difundiram-se rapidamente pelo país. (p. 40)

Adiante a autora afirma que a formação de elencos nacionais unidas a elencos estrangeiros “já familiarizados com o nosso idioma, e com a projeção vocal como nova referência de atuação, as pantomimas dialogadas foram se desenvolvendo e o espetáculo circense se reconfigurou”³²⁴.

Outro elemento importante no entendimento da passagem da Celina atriz de revista para a circense melodramática, ainda tratando de sua habilidade vocal, está nos perfis das personagens que interpretava. Vimos que ela fazia sempre as vilãs. Segundo Thomasseau (2005), há, no melodrama, tipos gerais de vilões. No melodrama burguês, ele está na família, é o “gênio mal” ou o “conspirador”. Há aquele que detém um segredo capaz de arruinar o herói ou a heroína: “Segundo as cenas, eles murmuram ou giram os olhos lançando imprecisões, **numa voz cavernosa e sepulcral**”³²⁵. São em geral ateus, estrangeiros, marginais, desertores e seu final é a prisão no momento exato em que triunfariam. Ainda no melodrama burguês encontramos o fidalgo malvado, “o tirano”, que dissimula sua crueldade e presunção sob falsa aparência de grandeza e honestidade. Seu fim é, em geral, uma morte trágica. Há outros tipos menos comuns, como o vilão que se arrepende, o que ajuda o herói e se redime, o que é ciumento, gordo e avaro. E mais os bandidos, o confidente do vilão e os traidores. Destaco, por fim, no resumo do autor, a mulher vilã, que segundo ele é “muito rara no melodrama de modo geral, que dá as mulheres o papel de guardiãs das virtudes familiares”. (THOMASSEAU, 2005, p. 40 - 42).

A solidão do vilão principal acaba por ser um recurso melodramático importante porque a justiça final recai apenas sobre ele, valorizando-se o dramático:

O vilão, pela perseguição que exerce sobre sua vítima, é o agente principal do melodrama. Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua

³²⁴ PIMENTA, op. cit., p. 41

³²⁵ Grifos meus

natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação e que espera o vilão a saída do teatro para vaiá-lo. (THOMASSEAU, 2005, p. 42)

Repito aqui algumas personagens que couberam a Celina Ferreira no Circo Fekete: *Tataiana* (uma velha preta), *A Feia*, *Mãe Zeferina*, *Mãe da Vovozinha*, *Freira má*, *Mãe ruim* (do padre). Há nesta lista pequena (em se considerando que o os circos-teatro possuíam vasto repertório) indícios importantes sobre a atuação de Celina. O primeiro deles, diz respeito à maldade, e conseqüentemente a confirmação do fato de que ela fazia muitas vilãs. Quem sabe exemplos da *mulher vilã* sugeridos por Thomasseau, quando tratou do melodrama original francês. O segundo diz respeito, a idade das personagens, quase sempre mais velhas. Em ambos os casos acho razoável inferir que ela apoiava-se no treino vocal adquirido nas revistas e nos personagens tipificados, bem como num teatro mambembe que, como vimos, dialogava com as formas populares que pertenciam aquele início de século (XX), incluindo aí o circo e seus melodramas. Outro detalhe importante é que, na década de 40, ela possuía mais de 40 anos, o que provavelmente significava uma restrição para a atuação em determinados personagens e adequação para outros.

É nesta mesma década de 40 que encontramos a passagem da Celina circense para a radioatriz, bem como a afirmação do melodrama nas radionovelas brasileiras. Em geral, como visto no capítulo sobre a rádio brasileira, associa-se o surgimento das radionovelas brasileiras a vertente que veio de Cuba através de *Em Busca da Felicidade*, a pioneira no Brasil. O enredo cubano, por sua vez teve sua origem nas *soap operas* americanas. E o público, inicialmente atingido, era o de mulheres.

E o melodrama que veio do circo? Onde está a relação entre ele e as radionovelas? Os enredos latino-americanos foram então, a fonte direta e exclusiva do produto brasileiro? Embora pertinentes, essas questões acrescentam pouco ao que pretendo discutir aqui. Proponho, portanto, uma análise que desvia seu foco da dramaturgia para a audiência. Arrisco afirmar, dentro do enfoque adotado nesta tese, que o público (ou parte dele) que adotou as radionovelas como gênero de preferência nacional, possivelmente estava familiarizado com ela, no sentido em que conhecia os apelos do gênero melodramático, através das já muito apresentadas peças dos circos-teatro. Mas e os apelos visuais? Se um dos elementos essenciais do sucesso do melodrama circense estava nos efeitos visuais que impressionavam as plateias, como aceitar a possibilidade de haver alguma relação entre o *teatro cego* e a grande popularidade alcançada pelos melodramas apresentados no circo-teatro? No melodrama

encontrado nas rádios havia que preponderar a eloquência verbal que, na raiz do gênero, encontra-se na cena:

Frente ao teatro culto que é nesse tempo um teatro eminentemente literário, isto é, cuja complexidade dramática se expressa e se sustenta inteiramente na retórica verbal, o melodrama apoia sua dramaticidade basicamente na encenação e num tipo de atuação muito peculiar. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 165)

Essa “predominância da encenação” podia ser verificada em “maquinarias complicadíssimas” que permitiam movimentos de cenários, além de “efeitos óticos e sonoros” que aludiam a terremotos ou naufrágios, numa valorização da mecânica e da ótica que, sobrepujando as palavras, escandalizava os críticos teatrais (p. 166). A pista para o que pretendo discutir está exatamente onde

[...] os efeitos sonoros são estudadamente fabricados. Como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e das músicas dos balés. A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, **que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor**, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas também todo um paradigma. (grifos meus) (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 166)

Martin-Barbero (2009) nos coloca diante de uma visão do melodrama em sua relação com o público a partir de uma análise do popular e da cultura de massa, de tal modo que, segundo Paulo Merísio (2010) foi “um dos autores que mais colaboraram para o entendimento do novo lugar que o melodrama ocupa na atualidade”. Isso porque o elegeu como “emblemático no processo de mediação entre a tradição popular e a cultura de massas”. (MERISIO, 2010, p. 52)

Para avançar no entendimento do sucesso do melodrama na rádio, há se buscar respostas também na estrutura dramática do gênero, que segundo Martin-Barbero tem como “eixo-central quatro *sentimentos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso”. Associados a eles há quatro situações ou sensações: “terríveis, excitantes, ternas e burlescas”, vivenciadas por quatro personagens: “o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo”. Unidos, esses personagens misturam quatro gêneros: “romance de ação, epopeia, tragédia e comédia”. O autor conclui:

“Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de *intensidade* que só se pode alcançar à custa da *complexidade*” (grifos do autor) (p. 168).

Adiante, o autor trata do que considera o “segundo anacronismo”³²⁶ do melodrama que é a retórica do excesso, onde tudo “tende ao esbanjamento”: a encenação, a estrutura dramática e a atuação, “que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores” (p. 171).

Por fim, Martin-Barbero nos põe diante de uma reflexão fundamental, quando trata da continuidade do gênero nas sociedades contemporâneas:

A obstinada persistência do melodrama, mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama. (grifos do autor) (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 172)

Pensar que o caráter comercial dos arranjos artístico-produtivos aqui estudados - e não apenas do melodrama -, não pode ser entendido em si, mas deve estar associado às matrizes culturais de uma sociedade e que portanto, há que se compreendê-los (os arranjos) do ponto de vista da mediação entre uma coisa e outra é algo que me parece primordial. É daí que insisto em pensar haver diálogos entre os diversos agentes da arte popular da qual Celina foi uma protagonista (entre tantos outros), incluídos os artistas, empresários, as instituições e organizações da sociedade, as autoridades políticas e intelectuais, os jornalistas, e, é claro, o público.

É com base nesse entendimento que abordo o último arranjo vivido profissionalmente por Celina Ferreira, qual seja o radioteatro no contexto da rádio brasileira, que a partir da década de 40, ao assumir-se como um veículo de comunicação de massa, apostava em sua vocação comercial, mas havia que entender qual era o perfil de sua audiência.

Como vimos, mesmo a Rádio Nacional, propriedade do Estado, um Estado centralizador e interessado em padronizar as mensagens enviadas ao povo de modo a

³²⁶ O primeiro diz respeito às relações familiares “como estrutura das fidelidades primordiais” (p. 171).

favorecer-se a si próprio, não pôde prescindir de seu caráter empresarial e de uma aproximação baseada no reconhecimento de seu público. O que, aliás, fez com que ela se fortalecesse a ponto de tornar-se a mais poderosa e ser referência para as outras rádios.

Neste sentido, é preciso aprofundar o entendimento sobre o estreitamento de laços entre a cena e a assistência, ou entre programas e ouvintes. Também as formas de medir o alcance e a justeza desses laços, como ações deliberadas para aprimorá-los.

João Pereira (1967) batiza de “estrutura do contexto radiofônico”³²⁷ uma espécie de modelo que ultrapassa as histórias individualizadas das emissoras e situa os partícipes da radiodifusão, mapeando nosso entendimento sobre seu funcionamento. Compondo a estrutura interna das emissoras, o autor identifica “expressões ocupacionais” reunidas em “três diferentes e complementares setores de atividades: o administrativo, o técnico e o programático”. Já a “macroestrutura” (ou “estrutura radiofônica extra-empresarial”) ocorre externamente às emissoras e é formada por “agrupamentos macro estruturais que, de fora para dentro, irão condicionar, de u’a maneira ou de outra, amplas dimensões da própria estrutura da empresa”. São eles os anunciantes, os publicitários e os ouvintes. O anunciante pode ser classificado a partir das categorias: grande, médio e pequeno. Já o grupo de publicitários trabalha para o anunciante (especialmente o *grande*) que é seu cliente. Por fim, o ouvinte é um grupo “de milhares de indivíduos que se distribuem de maneira irregular por largos espaços físicos e sociais” sobre o qual sabe-se pouco:

Nenhuma investigação sistemática foi feita no Brasil sôbre esta categoria social. Aquilo que dela se sabe são os resultados de levantamentos parciais visando determinar diferentes índices de audiência dêste ou daquele programa, desta ou daquela emissora. Enfim, são dados colhidos apenas para atender a interesses específicos de mercado [...] Dada a natural impossibilidade de conseguir a adesão unânime de todos os subgrupos de ouvintes, a emissora tende a exibir em sua variedade programática a preocupação daqueles que dispõem de maior poder de persuasão. (PEREIRA, 1967, p. 65-66)

A argumentação do autor segue ressaltando a tendência em homogeneizar o público-ouvinte, observação que pode ser verificada em alguns casos de programas e de estratégias de marketing que vimos quando da exposição de exemplos de atrações de radioteatro. É de se destacar que a obra de João Pereira data de 1967 e que, portanto, ele lê a conformação da rádio brasileira deste ano para trás. Aliás, período exato que interessa investigar neste

³²⁷ Título do terceiro capítulo (Ver PEREIRA, 1967 p. 63)

trabalho. Sua preocupação em identificar o público no contexto do rádio paulista traz pistas e constrói modelos que elucidam o pensar sobre a relação entre este e a programação artística das rádios. As emissoras buscam direcionar esta programação de acordo com a preferência do ouvinte dividido pelo autor em dois subgrupos,

Um deles, numericamente o mais expressivo, constitui-se daqueles elementos que indireta e só episódica ou ocasionalmente entram em contato com a emissora. Quando isto ocorre, êste contato é feito através de mecanismos secundários: telefonemas e, principalmente, cartas. Via de regra, porém, êste tipo de ouvinte apenas de maneira indireta influencia a programação da emissora: quando na qualidade de dado estatístico entra na elaboração do índice de audiência; ou ainda quando, através da aquisição de produtos anunciados, vai determinar maior volume na venda de determinado artigo, provando pela sua preferência a eficácia do anúncio radiofônico e o alto grau de receptividade deste ou daquele programa. (PEREIRA, 1967, p. 67-68)

Sabemos que as cartas e telefonemas, por vezes também podiam influenciar de modo direto na programação, como no exemplo dado no capítulo sobre o rádio sobre o Programa Casé em que a preferência explícita pelo teor popular fez calar a música erudita. Mas ainda assim, o que retiramos da argumentação do autor, no caso específico das cartas, é que, sendo instrumento de medição do gosto dos ouvintes ela passa a fazer parte do universo radiofônico selando a relação entre as *expressões ocupacionais* internas às emissoras e a *estrutura radiofônica extra empresarial*. Vários são os autores e os depoimentos de artistas que se referem ao expediente da carta como meio de comunicação eficaz, porque direto, incontestável, se considerarmos a matemática dos volumes e os caminhos exclusivos dos correios para levá-las às emissoras.

Gostaria de destacar especialmente o papel desse *radioespectador* que se relaciona através de cartas, enviando embalagens de produtos dos anunciantes dos programas. Esse que, no dizer supracitado de João Pereira, “vai determinar maior volume na venda de determinado artigo”. Este recurso, ainda hoje utilizado, estabelece uma conexão comercial, cuja conta pode ser, em sua maior parte, paga pelo próprio ouvinte:

Nos países em que predominou a livre iniciativa, o ouvinte de rádio começou a pagar diretamente a radionovela, a música ou a notícia, ao comprar, por exemplo, uma pasta de Kolynos no supermercado. O fabricante desse produto patrocinou a radionovela, cobrindo seus custos mais o lucro do empresário da radiodifusão. O patrocínio da radionovela, que representa

determinada quantia em dinheiro, foi acrescido no preço de custo da pasta Kolynos. Ao ir ao supermercado comprar dentifrício, o ouvinte estará pagando o produto que vai usar e a radionovela que escutou. Os ouvintes, assim, pagam a conta-gotas o custo das emissões que consomem sem mesmo se dar conta. (CAPARELLI, 1986, p. 83)

Algumas marcas ofereciam brindes para aqueles que enviassem embalagens dos produtos consumidos. Exemplo clássico é o da novela *Em Busca da Felicidade* e de sua patrocinadora Colgate-Palmolive:

Os patrocinadores de *Em Busca da Felicidade* prometeram fotografias dos artistas e um álbum com o resumo da mesma aos ouvintes que enviassem um rótulo Colgate. No primeiro mês chegaram 48 mil pedidos e as perspectivas eram de aumento. Cessou o oferecimento. (RÁDIO NACIONAL, 1956, apud SAROLDI & MOREIRA; 2005, p. 104)

Mesmo sem a comprovação do consumo através das embalagens, é possível encontrar casos em que a simples exposição do nome do anunciante junto à radionovela, revertia em resultados concretos na venda dos produtos. Isso, é claro, em se tratando do anunciante pequeno, em geral aquele das lojas vizinhas, sediadas na mesma cidade da emissora.

Houve o caso de uma sapataria³²⁸, cujo dono atribuiu a diminuição de vendas à falta de interesse despertado pela novela que patrocinava no momento. Ordenou que fosse abreviada. O autor obedeceu e abreviou a história. Quando o penúltimo capítulo foi ao ar, de repente, sem qualquer explicação plausível, as vendas voltaram a crescer e até superaram o movimento normal da loja. Então veio a contra-ordem: prolongar a novela, porque estava dando certo. O autor não teve dificuldade em atender; na cena final, de casamento, quando o padre pediu que se alguém tivesse algo a opor ou se calasse para sempre, ouviu-se a voz malvada trovejar: “Eu tenho!” E a encrenca recomeçou e seguiu até que a trama se esgotasse por si mesma. (JAME COPSTEIN, s/d, apud SPRITZER e GRABAUSKA, 2002, p. 86)

O segundo subgrupo citado por João Pereira (1967) é formado pelos ouvintes que, em menor número, alcançam as emissoras de “modo deliberado e ostensivo”, estando fisicamente presentes em suas instalações para aplaudir a atração de sua preferência. Esta “minoría agressiva” é um grupo heterogêneo, cujos interesses diversos na relação direta com o “ambiente radiofônico sugerem uma variedade de subtipos quase nunca mutuamente exclusivos”. Há os que buscam entretenimento de baixo custo; os que almejam contratação a

³²⁸ O caso se passou em Porto Alegre.

partir da familiaridade com os funcionários da casa provocada pela assiduidade aos programas; há aqueles que almejam o estrelato através de eventuais exposições de talentos, também conhecidos como calouros; os que pretendem cortejar artista para usufruir do status de sua companhia e, por fim, o membro dos fãs-clubes:

A grande função desses grupos formais é a de manter a *farsa promocional*, a fim de influenciar a preferência do *grande público* dando a este a impressão de que tal e qual artista goza realmente de ampla popularidade. (PEREIRA, 1967, p. 69)

A presença dos fãs-clubes bem como dos outros tipos de *pequenos ouvintes* cumpre função importantíssima no funcionamento de uma emissora. Reforça a imagem mítica do artista, dando-lhe destaque dentro e fora da empresa que, por sua vez, valoriza-se diante do anunciante.

O movimento descrito aqui não é unilateral, dada à correlação de sujeitos e elementos envolvidos. Emissoras, artistas, anunciantes, público. Nesta *rede* veremos todas as partes sendo influenciadas umas pelas outras, embora nem sempre com o mesmo poder, ou a mesma capacidade de interferir no resultado final ou de usufruir dos benefícios pretendidos.

A busca de platéias quantitativamente mais significativas, obriga a estação a mostrar-se sempre sensível às reivindicações do ouvinte, levando-a à “bajulação do público”, à medida que seu recursos de manipular gostos e predileções se mostram ineficazes. (PEREIRA, 1967, p. 69)

Sem dúvida que o controle sobre o público é algo impreciso. Em primeiro lugar, porque ele é heterogêneo, em segundo lugar porque, no período estudado não parecia haver ferramentas de pesquisa eficientes, além das cartas, para *bajulá-lo* com ciência. Estamos falando de uma relação que não é unilateral. Há uma clara correlação de forças em que o gosto popular dialoga com interesses econômicos e políticos claros, como demonstrado. Mas esse diálogo nem sempre é isento de conflito. A presença constante e firme da *minoría agressiva* tal como batizado por João Pereira, indica prestígio, status, gera dividendos, mas também incômodos. Há relatos que nos levam inclusive a identificar movimentos de repulsa com relação ao comportamento excessivo e por demais *popular* do auditório.

Segundo Mário Lago, o público do auditório da Rádio Nacional era o de classes menos abastadas, de certo modo, as mesmas classes de onde alguns daqueles ídolos haviam saído, sendo ele que sustentava a *histeria* face aos grandes ídolos da emissora:

Era um novo tipo de relação público-artista, era a identificação das classes de menos possibilidades com seus artistas preferidos, geralmente também saídos de camadas semelhantes, era a realização de um sonho: se hoje estou junto dele, amanhã posso perfeitamente ser igual a ele. Mesmo nos programas ao vivo a televisão não conseguiu repetir esse fenômeno. [...] O auditório da tevê não comporta, como comportava o do rádio, a presença na primeira fila daquela empregadinha desdentada, que se deslocava do fim de mundo, a dona de casa que trazia os filhos e merenda. A imagem deve ser bem comportada e fã-clube é deliciosamente sem educação³²⁹. (LAGO, Mário, 1977, p. 118)

Já Renato Murce não suporta o exagero e a proximidade dessa *falta de educação*:

Na Rádio Nacional, havia os dois tipos de auditório: os muito bons para os chamados programas de classe, que não promoviam artistas medíocres, nem distribuíam prêmios com o fim de atrair seus frequentadores. E os “mesclados”, muito ruins, aglutinando uma “fauna” difícil de definir. A Rádio Nacional ficava na Praça Mauá. Favorecia, pelo local, essa espécie de frequência para programas “popularescos”. Além dos referidos prêmios procurava-se promover, de qualquer maneira, certos artistas. Nunca seus méritos vocais ou cênicos poderiam provocar aquele desmedido entusiasmo dos fãs. (MURCE, 1976, p. 77)

Se abstrairmos os julgamentos do que é *bom, de classe, medíocre, ruim, fauna, certos artistas*, encontraremos a evidente necessidade de manter programas que estabelecessem um vínculo muito próximo da *massa* que talvez nunca fosse contemplada se dela não dependesse a expressão de seus desejos de consumo ou, de um modo mais abrangente, de identidade popular. Assim:

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um

³²⁹ Fomentar a idolatria, *com ou sem educação*, aliás, foi uma das estratégias adotadas pela Rádio Nacional para afirmar sua posição de liderança no país, a exemplo dos concursos de *Rainha do Rádio*.

processo de vulgarização e decadência da cultura culta. (grifos meus)
(MARTIN-BARBERO, 2009, p. 175)

8.1. Cenário contemporâneo, considerações finais

Considerando a importância de entender os arranjos artístico-produtivos em que vimos a carreira de Celina Ferreira desenhar-se desde as suas conformações primeiras, mais especificamente organizadas no século XIX, é que acredito ser possível compreender o percurso da atriz a partir do viés aqui adotado. Vimos que não apenas os artistas e suas companhias ou organizações contratantes, mas toda uma sociedade aparelhava-se, de modo planejado ou nem tanto, favorecendo a popularidade de gêneros teatrais que por muito tempo - a despeito de alguns fracassos - sustentaram-se através de bilheterias.

Deste modo, temos um conjunto de elementos que estabeleceu-se como um contexto, um cenário, formado de modo cumulativo, onde o fazer teatral ganhou visibilidade e respaldo nos hábitos de consumo cultural da sociedade brasileira.

Enumero aqui alguns desses elementos: construção de imponentes prédios teatrais em cidades da capital e do interior; circulação de companhias internacionais de caráter musical erudito em diversos estados do território nacional; circulação de companhias internacionais com conteúdos teatrais e circenses populares na Europa; troca artística entre essas companhias (as musicais e as teatrais) e os artistas locais; presença de sociedades dramáticas ativas em cidades de variados portes em todo o país; valorização e reconhecimento das autoridades acerca da importância do consumo cultural; disponibilidade de estrutura urbana para atender a demanda pelos espetáculos, a exemplo dos bondes pós-espetáculo; primazia de conteúdos artísticos que aproximavam-se do cotidiano da plateia; reconhecimento por parte desta de convenções e conteúdos daquilo que iam assistir; relação estreita entre os artistas e jornalistas e um comprometimento pessoal destes no que tange as causas teatrais; planejamento e investimento de empresários que utilizavam-se de estratégias especialmente direcionadas para conquistar o público; articulação com organizações e instituições que representavam setores sociais importantes; relação de empatia entre artistas e seu público; grande movimentação de contingentes populacionais a partir dos anos 30, entre outros.

Diante deste quadro, creio não ser possível acreditar - tal como faziam alguns dos críticos insatisfeitos com a popularização da arte através de um conteúdo tido como menos elaborado e *elevado* - que o sucesso de público dependesse apenas do apelo de gêneros ligeiros ou melodramáticos. Também não creio que, do outro lado, os responsáveis por estabelecer as estratégias de conquista de público, em cada um dos arranjos tratados, tivessem o domínio absoluto do que garantiria a presença ou audiência massiva diante dos produtos artísticos apresentados.

O que não me parece razoável é descartar os indícios de uma sociedade que sabia do que se tratava a cultura artística que consumia. Ela lhe era familiar, cotidiana e, ao mesmo tempo, admirada, reverenciada. Muitas autoridades entre políticas e intelectuais, a despeito das críticas que se lhes façam sobre a especificidade da arte que apreciavam, não apenas empreendiam esforços no sentido de respaldá-la, com também estavam presentes nos espetáculos.

Ressalto que ao tratar dos arranjos artístico-produtivos e, portanto das relações entre espetáculos e programas de rádio com suas fontes de sustento, especialmente aquelas diretamente ligadas à aprovação e conseqüente consumo popular, não avanço sobre as discussões estéticas que consideram superior ou inferior, este ou aquele gênero. Não cabe aqui responder sobre a qualidade, tantas vezes questionada pelos literatos. Mesmo porque, quem a define, finalmente? Se sigo, neste espaço, o caminho deste tipo de análise, acabarei por desenvolver um estudo que tratará do que no jargão popular diz respeito ao nascimento do *ovo* ou da *galinha*:

Em rigor não há peças más nem boas: há peças bem feitas e peças mal feitas. E o que resta, averiguar é si foi o gênero alegre que abastardou o gosto da platéia, ou si foi o gosto da platéia já de si abastardado, que procurou nas licenças e excessos de gênero um derivativo para satisfazer à degenerescência do seu sentimento esthetico. (PAIXÃO, 1936, p. 256)

Há que se considerar que, esse “imaginário de elite” tem alcance limitado, quando o assunto é consumo popular. A preferência do público pertence a um domínio que não é possível controlar, mas que é passível de importantes proposições.

Do mesmo modo, a escolha pelo enfoque da aprovação popular, que adoto aqui, não significa, em absoluto, que eu esteja conferindo às obras que foram bem sucedidas do ponto de vista da afluência do público, status de superioridade. Não se trata, portanto, de reproduzir

os conceitos, tão caros à época, do que é *melhor* ou *pior*, *superior* ou *inferior*, mas de entender o que fez, por exemplo, da revista algo que transformou o cenário do teatro nacional, que alcançou popularidade nas zonas rurais e urbanas de norte a sul do país, servindo de escola e sustento para centenas de artistas. Entre eles Ferreira da Silva e Celina Ferreira.

Falo da relação íntima de manifestações artísticas com o contexto social, econômico e político em que estão inseridas. E embora muitas vezes tenha me referido ao público como pagante, acredito estar tratando de uma relação de cumplicidade.

Todos os arranjos artístico–produtivos sobre os quais tratei eram democraticamente frequentados, consumidos e (re)conhecidos por classes diversas. As canções que eram populares no teatro de revista tinham suas melodias e letras espalhadas tanto nas ruas como nos casarões. Seus teatros, cujas plateias eram organizadas de modo a distinguir os endinheirados dos nem tanto, recebiam a todos que pagavam, ainda que de acordo com suas disponibilidades. Assim como acontecia no circo que abraçava os de *cadeira cativa* e os do *galinheiro*. A rádio, por sua vez, alcançava das salas imponentes aos analfabetos em lugares dos mais distantes.

Mas porque finalmente falar da indústria do entretenimento dos séculos XIX e XX, num século XXI onde a tônica das discussões gira, na maioria das vezes, em torno das imprescindíveis políticas culturais?

Que intenção perversa há em falar de um cenário cultural que favorecia quase que exclusivamente restritos gêneros artísticos, num tempo em que a valorização da diversidade é praticamente uma unanimidade? Porque abrir espaço para estudo de uma manifestação tão “excludente”, quando artistas de todo o país mobilizam-se para dar visibilidade a iniciativas plurais que (embora sempre tenham existido) são negligenciadas e apresentadas a partir de uma imagem distorcida e equivocada transmitida por uma mídia nacional que insiste em considerar oficial apenas uma parte da cultura artística nacional, encaixando tudo o mais no rótulo de *regional*?

Qual o sentido de trazer a tona um modelo de mercado, como o da revista, dominado por empresários cujo interesse pelo lucro, excluía a possibilidade de compartilhá-lo com os artistas? A relação umbilical que o teatro de revista, em suas mais variadas formas, estabelecia com sua plateia e que, muitas vezes, fazia com que artistas e empresários se rendessem completamente aos gostos populares, fazendo-lhes todo tipo de concessão, não é exatamente

uma proposta para o trabalho com produção nos dias atuais. Mas há, sem dúvida, pontos fundamentais que inspiram a discussão sobre o tema.

Em primeiro lugar, o teatro de revista, os melodramas do circo-teatro e o radioteatro, com todas as críticas que se lhes façam, são modelos de sucesso empresarial na área do entretenimento artístico-cultural que não estão longe de nós, mas que conhecemos muito pouco. E acredito estar falando tanto do ponto de vista do resultado artístico e das suas formas administrativas quanto dos estudos sobre eles. Eram formas artísticas, brasileiras, populares, que, entre outras coisas, atingiam as mais variadas classes; não participavam de programas culturais estatais (que não existiam tal como os conhecemos hoje); por vezes faziam crítica política e social; mantinham estreita relação com outras formas de arte; eram respaldados pela presença de excelentes profissionais e promoviam emprego para dezenas deles.

Entre tantas perguntas que o gênero pode nos inspirar quanto às práticas de produção que utilizamos hoje está, por exemplo, a seguinte: que estratégias de articulação com a sociedade costumamos usar? Será que, mesmo quando pretendemos atingir o público de modo a provocá-lo, a questionar seus valores através de espetáculos pouco comerciais, estamos necessariamente impossibilitados de estabelecer com ele uma relação qualquer de cumplicidade que garanta o seu interesse de sair de casa e ir ao teatro?

Podemos questionar os métodos de determinadas estratégias citadas, (especialmente quando invadem por demais o conteúdo artístico dos espetáculos) - ainda mais porque elas não eram e não são garantia do sucesso de bilheteria -, mas é inegável o sentido que trazem e fazem quando pensamos em fortalecer as relações entre artistas ou companhias e seu público. E isso não apenas para um espetáculo, mas para o fazer teatral como um todo. Se queremos pensar em alternativas para viabilizar projetos que, seja lá porque razão, não conseguem apoio estatal, e se havemos de buscar um modelo, ou uma inspiração, na indústria do lazer ligada ao teatro, porque não investigarmos os procedimentos adotados pelos nossos antepassados bem-sucedidos?

Porque se o teatro torna-se uma arte integrada ao cotidiano das pessoas e, portanto, ramificada, enredada no tecido social, toda ação para divulgação e produção de espetáculos já está parcialmente encaminhada.

Finalmente, retomo ponto que considero crucial na tese que ora finalizo. Trata-se da fundamental necessidade de reconhecermos as idiosincrasias de um teatro que tão brasileiro como qualquer outro, de qualquer região do país, merece ser entendido a partir do contexto de

seu território, seus movimentos humanos e econômicos. A despeito da escassez de fontes, dediquei-me com afinco a buscar referências bibliográficas que tratassem de contextos nordestinos e fico feliz de tê-las encontrado.

E, no que acredito ter colaborado mais específica e intensamente, a partir da presença de seus artistas locais e da afirmação de nomes que merecem ser conhecidos e divulgados pela literatura *nacional* que trata da história do teatro *nacional*.

O trajeto de Celina Ferreira, a meu ver, é inspirador, seja do ponto de vista artístico como histórico e revela uma conexão, que merece destaque, entre uma artista e seu tempo. Revela ainda um momento histórico em que artistas, gêneros, formatos empresariais e públicos se interconectavam de um modo intenso - como talvez hoje não seja feito, com toda facilidade tecnológica à disposição de todos.

Caso os dados utilizados aqui sejam considerados como fonte para novas pesquisas, entendo que qualquer uma das companhias, organizações ou nomes associados à Celina Ferreira, a começar por seu próprio marido, dar-nos-iam excelentes trabalhos acadêmicos, capazes de iluminar uma história cultural brasileira parcialmente submersa.

Eis que, sendo sobrinha-neta desta figura, agora não mais anônima - ao menos do ponto de vista do registro histórico -, reconheço-me uma artista melhor conectada com o fazer teatral em seus mais diversos aspectos, uma cidadã brasileira melhor informada de suas raízes culturais, uma mulher mais forte porque diante do exemplo de outra mulher de muita fibra e coragem, uma pesquisadora instigada a buscar mais e mais histórias escondidas.

10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Biografias:

AMADO, Gilberto. **Minha Formação no Recife**. Livraria José Olympio Editora, 1955.

BARROS, Rego. **30 anos de Teatro**. Rio de Janeiro: Cnunis, 1932.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

COSTA, Marcelo. **Carlos Câmara**: O mestre cearense da burleta. Fortaleza: SECULT, 1994. 4 v.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro, BCD União de editoras. 1998

KHOURY, Simon. **Bastidores**. Rio de Janeiro: Montenegro & Raman; Editora Letras e Expressões, 2002

FERREIRA, Procópio. **Procópio**: Um depoimento para a história do Teatro no Brasil. Rocco, 2000.

MAGALHÃES JR. R. **Arthur Azevedo e sua época**. [S.I.]: Edição Saraiva, 1953.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso**. Recife: Imprensa Oficial, 1966, 1º vol.

Geral:

BARBERO, Jesús Martín-. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e hegemonia. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Ateliê Editorial, 2007.

BLANCO, Pablo Sotuyo. **Filarmônicas da Bahia: tradição cultural incentivada ou politicamente dependente?**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao06/04COM_MusHist_0605-017.pdf. Acesso em 14/08/2012

BRITO, Fausto. HORTA, Cláudia Júlia Guimarães. AMARAL Ernesto Friedrich de Lima. **A Urbanização Recente no Brasil e as Aglomerações Metropolitanas** (s/d). Disponível em: http://www.nre.seed.pr.gov.br/cascavel/arquivos/File/A_urbanizacao_no_brasil.pdf. Acesso em 07 de abril de 2013.

CANCLINI, Néstor Garcia. **O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis**. In: SERRA, Mônica A. (org.). Diversidade cultural e desenvolvimento urbano. SP: Iluminuras, 2005

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. O Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder**: Formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 1995, vol 2. 10 ed.

Filarmônica Terpsícore Popular. Sua Vida. Sua História. Maragogipe - Bahia. Livro-folheto. Emp. Gráfica OXUM, Salvador, s/d.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.

FRANCO, Gustavo. H. B. **Shakespeare e a economia**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2009.

HOMEM, Homero. **Cabra das Rocas**. São Paulo, Ática, 1980. 7 ed.

KUPERMAN, Mario. **Fracasso de bilheteria**: Três ensaios sobre a circulação da cultura no Brasil. Marco Zero, 2007.

LEAL, Geraldo da Costa. **Pergunte ao Seu Avô**. Histórias de Salvador Cidade da Bahia. Salvador: [s.n.], 1996.

MIRANDA, Carmélia Aparecida Silva. **Vestígios recuperados**: Experiências da comunidade negra rural de Tijuacu- BA. 1.ed. ANNABLUME, 2009.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **Arquivos pessoais de valor histórico**. Centro de Memória e Informação. Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura. Março 2012. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/f%20-%20LuciaVelloso.pdf>. Acesso em 06 de março de 2013

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: São Paulo: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5.ed. Brasiliense, 2006.

PALMEIRA, Moacir. Nordeste: violência e política no século XX, Revista de Ciências Sociais v. 37 n. 1, 2006, p. 53-62. Disponível em: http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v37n1/rcs_v37n1a5.pdf. Acesso em: 29 de janeiro de 2013

REIS, Douglas Sathler dos. **O Rural e Urbano no Brasil**. Trabalho apresentado no XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, realizado em Caxambú- MG – Brasil, de 18 a 22 de setembro de 2006. Disponível em http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_777.pdf. Acesso em 29 de janeiro de 2013

Rosas de Nossa Senhora: Drama de estilo português em 3 atos. [s.n.], 1968. Acervo Professor Ricardo Guilherme.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-Garde na Bahia**. Bahia- Brasília ,1995.

RUBIM, Linda. (org.) **Organização e produção da cultura**. Salvador: EdUFBa, 2005.

SOUZA, Robério Santos. **Tudo pelo trabalho livre!** Trabalhadores e conflitos no pós-abolição (Bahia, 1892-1909). Salvador, EDUFBA/FAPESP, 2011

SPINOLA, Noelio Dantaslé. **A trilha perdida**: Caminhos e descaminhos do desenvolvimento baiano no século XX. Salvador: UNIFACS, 2009.

VALIATI, Leandro; FLORISSI, Stefano (Orgs.). **Economia da cultura**: Bem-estar econômico e evolução cultural. 1.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ZILLIOTTO, Denise Macedo. (org.) **O Consumidor Objeto da Cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

Prédios Teatrais

ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

BORGES. Geninha da Rosa. **Teatro de Santa Isabel**: Nascedouro e Permanência. Recife: Companhia Editora Nacional, 2000, 2 ed.

DIAS, Lêda. **Cine-teatro do Parque: Um espetáculo à parte**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

BARROSO, Oswaldo; VIGUIER, Augusta Dias Branco. **Theatro José de Alencar: o Teatro e a Cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002. 156p.

GALVÃO, Claudio. **100 anos de Arte e Cultura**. Theatro Carlos Gomes, Theatro Alberto Maranhão. Natal: Fundação José Augusto, 2005.

PIRES, Meira. **História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952)**. Natal: Fundação José Augusto, 1980.

PONTE, Sebastião Rogério de Barros da. O Theatro José de Alencar e seu lugar na história do Teatro de Fortaleza. In: **De Corpo e Alma: Theatro José de Alencar**. Fortaleza: MCE Gráfica, 2006.

ROBATO, Lucas, RODRIGUES, Clara Costa, SAMPAIO, Marcos da Silva. Os Primórdios do Teatro São João. In: **Revista da Bahia**, v. 32, nº 37, 2003.1.

Teatro:

AZEVEDO, Janaína Mércia Carvalho de. Considerações sobre o canto do ator no teatro brasileiro / Janaína Dissertação (mestrado) apresentada a Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

BARRETO, Tobias. **Crítica de Literatura e Arte**. Editora Record: Instituto Nacional do Livro, 1990.

BASTOS, Sousa. **Dicionário de teatro português**. Edição FAC-Similada, 1994.

BRAGA, Cláudia. **Em Busca da Brasilidade**. Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula Aurawski, J.Guinsbourg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CACIAGLIA, Mario. **Pequena historia do teatro do Brasil**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CHIARADIA, Filomena. **A Companhia do Teatro São José: A Menina-Dos-Olhos de Paschoal Segreto**. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

COSTA, Marcelo Farias. **Teatro em primeiro plano**. Fortaleza: Grupo Balaio; Casa da Memória Equatorial, 2007. 432 p. 8 v.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003.

FARIA, João Roberto. Pensamento Crítico. FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, Edições SESCSP. 2012.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Barreto Júnior: O rei da Chanchada**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

_____. **O Teatro em Pernambuco**. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, [entre 2003 e 2006].

FRANCO, ANINHA. **O Teatro na Bahia através da imprensa: século XX**. Salvador: FCJA / COFIC / FCEBA, 1994.

- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 298).
- GUINSBURG, J., FARIA, Roberto, LIMA, Mariangela Alves (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- JÚNIOR, Sílio Boccanera. **O teatro na Bahia: da Colônia à República (1800- 1923)**. 2. ed. EDUNEB/ EDUFBA, 2008.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: O moderno teatro na Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.
- MENEZES, Virgínia Lúcia da Fonseca. **Levantamento das Manifestações Teatrais em Laranjeiras – Sergipe**. Laranjeiras, FUNDESC, s/d.
- NUNES, Mário. **40 anos de Teatro: Período de 1921 a 1925**. Serviço Nacional de Teatro. [s.n.]. 2 v.
- _____. **40 anos de Teatro: Período de 1926 a 1930**. Serviço Nacional de Teatro. 1959, 3 v.
- _____. **40 anos de Teatro: Período de 1931 a 1935**. Serviço Nacional de Teatro. [s.n.]. 4 v.
- OLIVEIRA, Cláudia Salles. As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (secs. XIX e-XX) In: WERNECK e REIS (org.). **Rotas de Teatro**. Rio de Janeiro, 7 letras, 2012b.
- PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasilia Editora, 1936.
- PALHANO, Romualdo Rodrigues. **Fronteira entre o palco e a tela: Teatro na Paraíba 1990-1916**. 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 2. 1.ed. reimpr.
- REIS, A. C. **As condições de representação teatral na virada do século**. Folhetim, Rio de Janeiro, v. 5, p. 60-73, 1999.
- _____. **Cinira Polônio, a divette carioca: Estudo da Imagem Pública e do Trabalho de uma Atriz no Teatro Brasileiro da virada do século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- _____. **Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil**. Folhetim (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 17, p. 34-47, 2003
- _____. **A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- _____. Contribuições do circo e da revista ao teatro de declamação brasileiro dos anos 40 e 50: Afonso Stuart na Companhia Eva e seus artistas. In RABETTI, Betti (org.) **Teatro e Comichidades 3: Facécias, faceirices e divertimento**. Rio de Janeiro, 7letras, 2010.
- RUY, Afonso, **História do Teatro na Bahia**. Séculos XVI - XX. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1959.
- SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia**. Salvador: Vento Leste, 2009.
- SOARES, Sandy de Oliveira. **Migalhas de uma história: acervo do teatro sergipano**. Monografia de conclusão de curso. Universidade Federal de Sergipe, 2010.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil: Evolução do Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960. 1 t.

_____. **O Teatro no Brasil: Subsídios para uma biobibliografia do Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 t.

TROTTA, Rosyane. **Teatro de grupo**. Utopia e realidade. Dissertação de Mestrado. [s.n.].

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6 ed. Porto Alegre: L&PM, 2009

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina: e o Teatro de seu tempo**. Lacerda Editores, 2000.

Teatro de Revista:

CHIARADIA, Filomena. **A Companhia do Teatro São José: A Menina-Dos-Olhos de Paschoal Segreto**. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 1920**. Unicamp, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura**. Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908). Tese de Doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2003.

MENCARELLI, Fernando. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, Edições SESCSP. 2012

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado: Vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Nova Fronteira, 1991.

RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil: das origens a primeira guerra mundial**. Rio de Janeiro INACEN, 1988.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

TIBAJI, Alberto. Arthur Azevedo. Cômico Por Natureza. In: **Folhetim**. Uma edição quadrimestral do teatro do pequeno gesto. 1998. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim3.pdf>. Acesso em: 04 de abril de 2013.

WERNEK LIMA, Evelyn Furquim. **Praça Tiradentes: Teatro e Sociedade nos primórdios do século XX**. In: O Percevejo, nº 8, ano 8, p. 56-64. 2000.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

_____. Não adianta chorar. **Teatro de Revista Brasileiro...Oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. O Teatro e revista e os ideais da semana de arte moderna. In: AQUINO, Ricardo B. e MALUF Sheila D. **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: Edufal, 2004

_____. **De pernas pro ar**. Teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

Circo/Melodrama:

ANJOS. Claudio Rejane Alves. **Pinduca show de atrações:** a trajetória de um palhaço que, com base nos saberes adquiridos no circo tradicional, moldou sua carreira como empresário do entretenimento. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

AVANZI, Roger, TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino.** São Paulo: Pindorama Circus, Códex, 2004

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.

COSTA. Eliene Benício Amâncio. **Saltimbancos Urbanos.** A influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses.** Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais do Século XIX. Tese de Doutorado apresentada A Universidade Federal de Campinas, em setembro de 1993. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000065316>. Acesso 16 de fevereiro de 2013

MERISIO, Paulo. Melodrama atual: Mediação entre o tradicional e o massivo. In **Repertório. Teatro e Dança. Circo.** Salvador: UFBA/PPGAC. Ano 13, nº 15. Dezembro de 2010.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta:** circo e poesia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. **A dramaturgia circense:** conformação, persistência e transformações. Campinas, SP, 2009. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2013

_____. A Conformação do circo-teatro brasileiro: Permeabilidade e apropriação. In **Repertório. Teatro e Dança. Circo.** Salvador: UFBA/PPGAC. Ano 13, nº 15. Dezembro de 2010.

SILVA, Ermínia. **Resenha da obra: Noites circenses - espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX,** de Regina Horta Duarte. Campinas, Editora da Unicamp, 1995. In: Revista História Social, UNICAMP, n.03, 1996. Disponível em: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/download/94/89.. Acesso em 02 de fevereiro de 2013

_____. **Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line>. Acesso em 01 de fevereiro de 2013.

_____. ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público...** o circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2013.

_____. Circo-Teatro é Teatro no circo. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 2009b. Disponível em:.

http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-teatro_e_teatro_no_circo.pdf . Acesso em: 12 de fevereiro de 2013.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Os dramas de José Carvalho**: Ecos do melodrama e o circo- teatro no sertão baiano. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

_____. Circo-teatro no semi-árido baiano (1911-1942). In **Repertório. Teatro e Dança. Circo**. Salvador: UFBA/PPGAC. Ano 13, nº 15. Dezembro de 2010.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**, São Paulo: Perspectiva, 2005.

Rádio:

ABREU, José Candido M. **França Teixeira**; percurso de um comunicador de massa. 1997. 47 f. Dissertação (graduação em Comunicação). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

ALENCAR, Cláudio. **Contando histórias**: o rádio em Alagoas, o anedotário do rádio. Maceió: Sergasa, 1991.

ALVES, Eveline; MORAIS, Wilma. **Radionovela: cenas longe dos olhos**. I Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis, 15 a 17 de abril de 2004. Disponível em: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1302.html> . Acesso em 30 de dezembro de 2010.

BBC SERVIÇO BRASILEIRO. **O Rádio no Brasil**. BBC Serviço Brasileiro, [s.n.]. 1988

CADENA, Nelson. **Historia da Rádio Sociedade da Bahia**. Disponível em: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/527.html> . Acesso em: 23 de julho de 2011.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. 2.ed. Jorge Zahar Editor, 2004.

CALABRE, Lia. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: O Rádio em destaque. In: **Estudos Históricos**. *Mídia, n. 31, 2003/1*. CPDOC/FGV Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2190>. Acesso em: 30 de dezembro de 2010

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

CASÉ, Rafael. **Programa Casé**: O Rádio Começou Aqui. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CARNEIRO, Josélio (org.). **Tabajara 65 anos**: A Rádio da Paraíba. João Pessoa: União, 2002.

COSTELLA, Antonio F. 4 ed. **Comunicação** – do grito ao satélite. São Paulo. Editora Mantiqueira, 2001.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul**: (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: Editora da Ulbra., 2002

FILHO, Luiz Maranhão. CIDADE? **Memória do rádio**. 2.ed. Universitária da/ UFPE, 2000.

GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SPRITZER, Mirna; GRABAUSSKA, Raquel. **Bem lembrado**: histórias do radioteatro m Porto Alegre: AGE/Nova Prova, 2002.

LAGO, Mário. **Bagaço de beira de estrada**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

LOPES, Saint-Clair. **Radiodifusão hoje**. Rio de Janeiro: Editora Temário, 1970.

MATTOS, David José Lessa (Org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil**. 1. ed. V. 1. São Paulo: Códex, 2004.

MEDEIROS, Ricardo. **Drama no rádio**: A radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60. 18. Florianópolis: Ed. Insular, 1998.

_____. **O que é radioteatro**. Florianópolis: Insular, 2008.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **O rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 2000.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio**: fragmentos do rádio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

NETO, Perfilino. **Memória do rádio**. Salvador: Couto Coelho, 2009.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A Informação no rádio**: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus Editorial, 1985. 3 v.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Pioneira , 1967.

PINHEIRO, Cláudia (Org.). **A Rádio Nacional**: Alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAMPAIO, Mario Ferraz. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo**: Memórias de um pioneiro. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional**: O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 3 ed.

SPRITZER, Mirna; GRABAUSSKA, Raquel. **Bem lembrado**: Histórias do radioteatro em Porto Alegre. Porto Alegre: AGE/ Nova Prova, 2002.

TAVARES, Reynaldo C. **Histórias que o rádio não contou**. São Paulo: Negócio Editora, 1997.

TESSER, Tereza Cristina. **De passagem pelos nossos estúdios**: A presença feminina no início do Rádio no Rio de Janeiro e São Paulo, 1923-1943. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2010.

VAMPRE, Octavio augusto. **Raízes e evolução do rádio e da televisão**. Porto Alegre: Rede Brasil Sul e FEPLAM, 1979.

Entrevistas:

15/07/2010 - radialista e radioator José Jorge Randam.

27/07/2010 - radioatriz Lívia Barbosa

10/01/2011 - radialista Rui Brandão

18/05/2011 – ator, radialista, pesquisador e professor Ricardo Guilherme

19/01/2013 – sobrinha de Celina Ferreira, Nilza Faria (Nini).

10. ANEXOS

Anexo 1

Bilhete sobre a estreia

A minha estreia
 em Jacolicea no dia
 de Novembro de 1922.
 Fazendo o papel de
 Catões na comédia
 O Capricho de Molière
 Na Troupe "Os Galitos"
 do "Marçalhos"
 Jacolicea 19 de 11 - 22

Anexo 2a

Notas nos jornais (CADIG 11a)



NOTA	CIAS	ARTISTAS	PEÇAS E/OU EVENTOS	ESTILO	AUTORES	ONDE	JORNAL	OBS
1	Companhia de Comedias Alzira Rodrigues		Maldito Chapéu	Comedia em um acto		Cinema S. Jeronymo	Imparcial	*domingo, 17 de maio **anúncio de hoje com foto de um personagem capira de Ferreira da Silva *cadeira 1\$500
			E mais "um acto de variedades"					
2	Troupe Ferreira da Silva	Ferreira da Silva (Criado fido), Carvalho (gait), Celina	Os Três da Corriola Os Primos				Correio de Ilhéus	*17 de julho de 1824 *hoje **foi encenada na terça-feira passada ***A Celina também esteve bôa

Anexo 2b

Notas nos jornais (CADIG 28a)



NOTA	CAS	ARTISTAS	PEÇAS E/OU EVENTOS	ESTILO	AUTORES	ONDE	JORNAL	OBIS
1	Companhia Regional	A. Petrach e J. Moreira	Benefício de A. Petrach e J. Moreira - O espólio	revista em dois actos	Coluna Patrice e Salles / Tava Pólyhama			"Benefício patrocinado pelo Clube do Remo "O espectáculo terminou com o hymno do "Clube do Remo" cantado pelo próprio elemento da Companhia. Os moços da referida corporação sportiva fizeram significativas manobras aos beneficiados. Depois o elenco da Companhia subsequentemente actuou. O Polyhama actuou-se cuidadosamente enfeitado com bandoleiros multicolores"
		Ferreira da Silva, Celina Silva, Carlos	Festa artistica, Ferreira da Silva e Genoveva de Oliveira - Rosas de Nossa Senhora	peça	Celina Silva (scriptor português)	Natal		"Festa artistica "dedicada a elle nativense representada pelos sr. Drs. Celina Ferreira e Genoveva de Oliveira e a senhora Lida de Gama Casado (...) houve tambem um acto de moda no qual tomou parte a senhora A. Rosa, Izabela Póly, J. Moreira e Genoveva de Oliveira" Elna Soriano cantará uma canção, e o Bateria prof' Everson apresentará alguns de seus trabalhos"
2	Troca Ferreira da Silva	Ferreira da Silva, Celina Silva, Carlos	Quem Paga o Pão, Pão, Ousadas, Ousadas	peça	Central - Santa Teres	Central - Santa Teres	Coluna: Cousas da Santa Terra	"Nos tres o Ferreira da Silva e Celina Ferreira saram-se magistralmente"
3								"Acto de estreia e do Póly, nº 1, já mencionado, assinado por Paulo Bicho"
4	Companhia Regional	Ferreira da Silva (Genoveva, Gógl Sobrinho) (Lida de Gama), Genoveva de Oliveira, Lida de Gama, Pia Carolina, Telesira Pito	Rosas de Nossa Senhora	em dois actos	Julio Dantas			"A encenação da Rosas de Nossa Senhora encadeou a peça especifica, pois, não confundiam no elenco da Companhia Regional para a montagem de um trabalho profundamente dramatico. A nossa plateia aplaudiu com enthusiasmo a interpretação do Carrapicho feita por Ferreira da Silva, que, além de ser bem enfeitado, trouxe em todos os lances de officio encenação, como o do final do 1º acto"
5	Companhia Regional	A. Rosa (Ferreira), Ferreira da Silva (Genoveva), Lida de Gama, Pia Carolina (A. Ramalho - Rosalvo Tampi)	Com Licença...	revista			Rio Branco	"Referir a revista como tendo recebido "o mais fidedigno applauso no metropo politamburo"
		Vem ahil (matrão) mais a enbção da 9ª parte de "Nada do Polvo"		em dois actos				"Nesta função serão ofertados dois brindes a petizada uma taça de papel foto e um livro bonese"

Anexo 2c

Notas nos jornais (CADIG 30)



NOTA	CAS	ARTISTAS	PEÇAS EOU EVENTOS	ESTILO	AUTORES	ONDE	JORNAL	CEB
1	Companhia Otília Amorim	Otília Amorim (Finochi), Ferreira da Silva (Adão), Rosália Pombro (Eva), Celeste Reis (Suzuminada), Celina da Silva (Diagnosi), Maria Amorim (Leonor), Pauline D'Arly (Lili), J. Mafta (Paulo), Eustachio Mendes (Luis), J. Cantuaria (Pimentel), Soledade Moreira (Rubina), Henrique Delf (Procópio)	Procópio não é homem	burlesca	Gino Roma, música de Pablo Fontana	Maceió - Theatro Deodoro	Gazeta de Notícias / Coluna: Theatro Deodoro	"Início de "Procópio, quinta-feira, 15 de setembro de 1927" "Em destaque os nomes de Otília Amorim e Ferreira da Silva"
			Charlestonmania	revista				"no dia seguinte"
			Cala a boca Estelina	peça				"no sábado"
			Arco-Íris	revista teatral				"no domingo"
			Malícias	revuete				"Domingo - última matinee da Companhia Otília Amorim no Floriano com a revista 'TIRA O DEDO'" "pega no dia anterior"
2	Companhia Otília Amorim	Otília Amorim, Ferreira da Silva , Celeste Reis, Rosália, Eustachio Mendes, um corpo de baileto.	Nu Vestido			Maceió - Theatro Deodoro	Gazeta de Notícias "no dia do anúncio"	
3	Companhia Otília Amorim	Ferreira da Silva, Rosália Pombro, corpo de baileto (Gris Amorim) dirigido por D. Dell, Otília Amorim (Lili), Eustachio Mendes e Celeste Reis.	Nu Vestido	revista em dois actos (alegremente musicados)		Maceió - Theatro Deodoro	Gazeta de Notícias / Coluna: Theatro Deodoro	"no dia anterior" "Ferreira da Silva e Rosália Pombro são os detentores das sympathias da platéia, que applaude sempre com enthusiasmo os dous correctos artistas" "noite da nupcias" - um sketch destacado
			Bond Errado	revista				"Onde o Ferreira fará diabruras e na qual figura o o applaudido duetto 'Moleque Namorado'"

Anexo 2d

Notas nos jornais (CADIG 42)



NOTA	CIAS	ARTISTAS	PEÇAS E/OU EVENTOS	ESTILO	AUTORES	ONDE	JORNAL	OBS
1	Conceição Ferreira	Conceição Ferreira (Magdalena, Retreta, Football, Prestação, Foi no parque, Mariposa), Cynthio Celaio (Judás), Ferreira da Silva (Cel Simposio Rebequista - compere), Rosita Paiva (Tango Argentino, Beleza, Elegancia, apetitosa), Celina Silva (Dactilographa, Zeferina), Cynthio celaio (Zé Chibante, Homem da Prestação), Barreto Junior (Poeta, Contista), Arthur Paiva (Confissão, Falcidade)	Festival em benefício de Ferreira da Silva - Foi Você...	revista em dois actos e um prologo	Dr. Ildefonso Bezerra, musica do Capitão Camillo Ribeiro	Centro Operario Natalense	Titulo: <i>Theatro Carlos Gomes</i>	<p>*20 de maio de 1927</p> <p>*Anúncio de página inteira</p> <p>*homenagem ao Exmo. Snr. Dr. José agusto, D. D. Presidente do Estado, e dedicado à laboriosa Classe Trabalhista do Rio Grande do Norte</p> <p>*descrição dos preços Camarotes 30\$000, Frizas 20\$000, Cadeiras 5\$000, Galerias numeradas 2\$300, Geraes 1\$200</p> <p>**Incluindo o imposto de caridade*</p>
			Mater Dolorosa		Julio Dantas			**"brevemente"

Anexo 3

Entrevista no jornal A Tarde (18/11/1979)



Parte 1



Parte 2



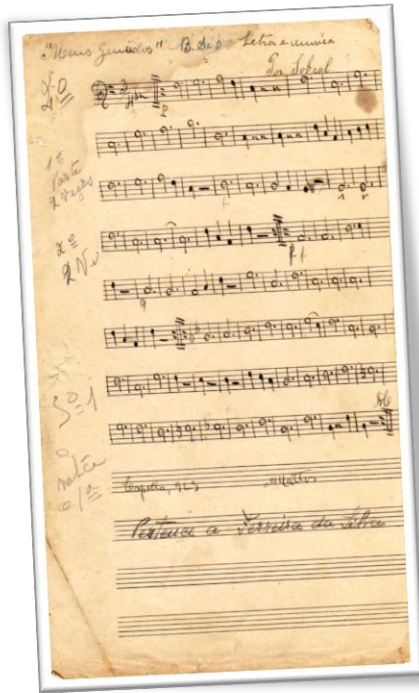
Parte 3



Parte 4

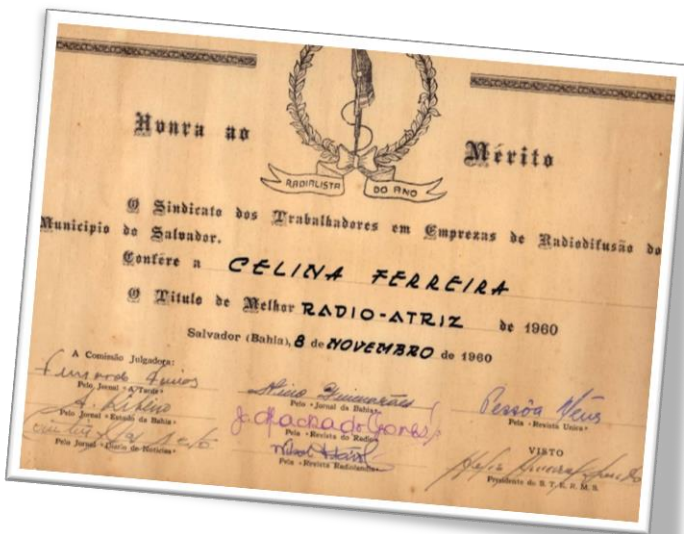
Anexo 4

Partituras (1917)



Anexo 5

Prêmios radioatriz



Anexo 6

Fotografias de Família

Festa de 90 anos



Celina Ferreira



Karina de Faria, Celina Ferreira e Nilza Faria (NINI)

Anexo 7

Tabela de roteiros programas de rádio

Número	Data	Título	Rádio	Elenco	Produtor	Horário	Função	Personagem	Tipo	Observação
1	25/05/52	A Família Pacatinho	Rádio Excelcior Da Bahia	Celina, Gerson, Jussara, Marganda, Rui, Vilobaldo			Radioatriz	Tia Fimoca	Comédia	Uma senhora viúva, como problemas de audição
2	02/05/56	Romances Musicais	Rádio Excelcior Da Bahia	Celina, Rui, Vilobaldo		21:15h	Radioatriz	Uma Mulher	Drama	Transmitido nas quarta-feira
3	22/10/56	Quando Vovô tinha 20 anos	Rádio Excelcior Da Bahia	Celina e Wilson		15:05h	Radioatriz	Vovô	Drama	Transmitido nas segundas e quartas-feira
4	05/09/65	A cidade se diverte	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina, Elsa, Isnard, Luiz, Klaus-Klaus, Sandra, Ubaldo, Narciso Nery	Roberto Silva	20 às 22:00h	Radioatriz, Locutora	Madame Casada, D. Hermegilda	Comédia	Entre os quadros, participações especiais de música
5	21/09/65	Rotiero da Alegria	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina, Coelho, Ecberto, Geraldo, Isnard, Livia, Luna, Oscarzinho, Renato, Rubem	Jota Luna		Radioatriz, Locutora	D. Justina, Mulher do encontro	Entretenimento	Pequenas esquetes
6	Domingo	A cidade se diverte	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina, Elsa, Heiner, Isnard, José, Luiza, Klaus-Klaus, Sandra, Ubaldo, Narciso Nery	Roberto Silva	20 às 22:00h	Radioatriz	Reporter	Comédia	Só participa de um quadro (Celina)
7		Rádio Caleidoscópio	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina, Heider, José, Lady, Leticia, Luiz, Klaus-Klaus, Roberto, Sandra.	Isnard Pedreira		Radioatriz	Mulher assaltada e Patroa	Entretenimento	Intervalos dos quadro, música
8		Rádio Caleidoscópio	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina Ferreira, José Renato, Luiz Messias, Klaus-Klaus, Sandra Regina	Isnard Pedreira	10:30h	Radioatriz	Consumidora de Livro, Mãe	Entretenimento	
9	18/03/67	Salão Grenat	Rádio Sociedade Da Bahia	Celina Ferreira, Cellid Filho, Manoel Aragão	Roberto Silva	19 às 19:30h	Locutora		Música	
10	14/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
11	16/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
12	17/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
13	18/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
14	19/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
15	20/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
16	21/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
17	23/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
18	24/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
19	25/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
20	26/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
21	27/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
22	30/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
23	31/08/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
24	01/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
25	02/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
26	03/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
27	04/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
28	06/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
29	08/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
30	09/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
31	10/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
32	11/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
33	13/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
34	14/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
35	15/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
36	16/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
37	17/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
38	18/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
39	20/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
40	21/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
41	22/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
42	23/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
43	23/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial/ sexta feira
44	27/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
45	28/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
46	29/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
47	30/09/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
48	01/10/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
49	02/10/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial
50	04/10/65	Bahia de Ontem e de Hoje	Rádio Sociedade Da Bahia	Aragão, Celina, Rui	Narciso Nery	9:00 às 9:30h	Locutora		Entretenimento	Celina, como participação especial

