

# TEATRO

---

**CÉO DA CAMARA: O RELICÁRIO DE UMA  
ATRIZ DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

**LEONARDO AMARANTE SIMÕES**



**UNI-RIO**

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM TEATRO

---

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**AGOSTO DE 2009**

CÉO DA CAMARA:

O RELICÁRIO DE UMA ATRIZ DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

por

Leonardo Amarante Simões

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro. Linha de pesquisa: História e Historiografia do Teatro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Brandão da Silva.

RIO DE JANEIRO  
AGOSTO DE 2009

Simões, Leonardo Amarante.  
S593 Céu da Câmara : o relicário de uma atriz da primeira metade do século XX / Leonardo Amarante Simões, 2009.  
188f. + DVDs

Orientador: Tânia Brandão da Silva.  
Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Céu da Câmara, 1903-1963. – Álbuns. 2. Teatro - Brasil - Séc. XX. 3. Atrizes – Brasil – História. I. Silva, Tânia Brandão da. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD – 792.0981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

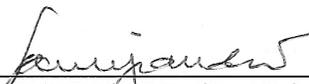
“Céo da Câmara: o relicário de uma atriz da primeira metade do século XX”

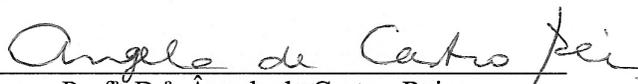
por

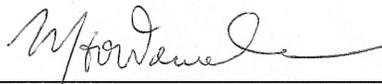
**LEONARDO AMARANTE SIMÕES**

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Brandão - Orientadora

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela de Castro Reis

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Vicente Werneck

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA.

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de agosto de 2009

*In memoriam*

Dedico este trabalho aos meus pais, Luiz e Adaltiva, meus primeiros mestres do amor à arte e ao teatro. E ao meu filho Theo, com suas risadas que trouxeram sentido às palavras amor e vida.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tania Brandão, que desde a graduação me despertou o fascínio de tatear o passado através da poeira dos tabladros e do amarelado das folhas.

Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Maria Helena Vicente Werneck, Ângela de Castro Reis e Elza de Andrade pela contribuição.

Aos professores, funcionários e colegas do PPGAC da UNIRIO.

Aos colegas da Universidade Federal Fluminense.

A toda a minha família e à Nete, que propiciaram as condições para que eu completasse esta jornada; e especialmente a Liane e Paulo, pelas palavras de estímulo.

Ao amigo-companheiro Eduardo Chelles Calian, pela carinhosa dedicação ao tratamento técnico das imagens digitalizadas, pela presença e apoio na fase final da pesquisa.

Por fim, a Céu da Camara e sua família, especialmente às filhas Cléo e Yara, cuja disponibilidade, confiança e gentil colaboração foram essenciais; e também às gerações seguintes, representadas pelos netos Moema, Gisele e Ivan; e pela bisneta Alice, através de quem surgiu o tema desta dissertação.

Minha gratidão a esses e a todos que construíram, de algum modo, este tão esperado instante que materializa, de certo modo, a superação de tempos difíceis.

## RESUMO

Como estudo ligado à micro história, esta dissertação analisa os documentos familiares que visam à construção e à perpetuação da imagem de uma artista cujo nome não foi inscrito na história do teatro brasileiro. Aborda o tratamento dado ao material que registra a trajetória da atriz Céu da Camara (Rio de Janeiro, 1903-1963), através da análise dos documentos, recortes de jornais, fotografias e manuscritos que integram os três álbuns denominados como o *relicário de Céu da Camara*, pertencente às filhas dessa atriz. Numa das fases da pesquisa, foram realizadas a sistemática digitalização do *relicário* em sua integridade, e a classificação de todos os documentos, com metodologia construída durante o processo. Entre os apêndices, encontra-se esse acervo virtual, em mídia digital, com as 152 páginas dos álbuns e mais de 1.700 itens individuais, assim como os respectivos índices de busca, visando à facilitação da análise e à garantia de que todo esse material se torne acessível para pesquisas futuras. Verificou-se que acervos particulares como esse detêm uma grande riqueza de informações sobre o *teatro antigo*. A partir desses registros, o cotidiano daquele sistema teatral pode ser observado com enfoques diferentes dos normalmente encontrados em nossa historiografia.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro. Memória familiar. Álbum de recortes. Atriz.

## RESUMEN

Como estudio ligado a la micro-historia, esta disertación analiza los documentos familiares que buscan la construcción y la perpetuación de la imagen de una artista cuyo nombre no se inscribió en la historia del teatro brasileño. Aborda el tratamiento dado al material que registra la trayectoria de la actriz Céó da Camara, (Rio de Janeiro, 1903-1963), a través del análisis de los documentos, recortes de periódicos, fotografías y manuscritos que integran los tres álbumes denominados *relicario de Céó da Camara*, perteneciente a sus hijas. En una de las fases de la investigación, se realizaron la sistemática digitalización del relicario en su integridad y la clasificación de todos los documentos, con metodología construida durante el proceso. Entre los apéndices, se encuentran ese acervo virtual en media digital, con las 152 páginas de los álbumes y más de 1.800 ítems individuales, así como los respectivos índices de búsqueda, con el fin de facilitar el análisis y garantizar que todo el material se vuelva accesible a investigaciones futuras. Se ha verificado que acervos privados como éste contienen una gran riqueza de informaciones sobre el antiguo teatro brasileño, sobre todo en cuanto al cotidiano de aquel sistema teatral bajo la óptica de personas que actuaban en el período, por lo tanto con enfoques distintos de los artistas normalmente estudiados en nuestra historiografía.

**Palabras clave:** Teatro brasileño. Memoria familiar. Álbum de recortes. Actriz.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura nº. 1: “Céo da Camara e sua Arte”. Legenda do álbum nº I.	p. 6
Figura nº. 2: O álbum de recortes nº I.	p. 7
Figura nº. 3: Imagem escaneada da folha de rosto do álbum de recortes nº I.	p. 8
Figura nº. 4: Foto da folha de nº 008A do álbum de recortes nº II.	p. 9
Figura nº. 5: Foto do álbum de recortes nº III.	p. 10
Figura nº. 6: Exemplo de nota jornalística “recortada por dentro”.	p. 11
Figura nº. 7: Exemplo de legenda identificando o recorte.	p. 12
Figura nº. 8: Céu da Camara como lembrança em tempos vindouros. S/d.	p. 18
Figura nº. 9: Céu da Camara, quando adolescente. Rio de Janeiro, sem data.	p. 19
Figura nº. 10: Céu da Camara vestida de anjo, aos quatro anos de idade, em 1908.	p. 20
Figura nº. 11: Flora da Camara Paradedda Kemp, mãe de Céu da Camara. S/d.	p. 21
Figura nº. 12: Anibal da Costa Alemão, companheiro de Céu da Camara. 1934	p. 22
Figura nº. 13: Papel cartão recortado com a silhueta de Costa Alemão. Sem data.	p. 24
Figura nº. 14: Anibal da Costa Alemão no Viaduto do Chá, na cidade de São Paulo. S/d.	p. 25
Figura nº. 15: A família e a tia Irma. S/d.	p. 26
Figura nº. 16: Nise, Délio e Cléo. Santos/SP. S/d.	p. 26
Figura nº. 17: Céu da Camara com seus dois filhos mais velhos, Délio e Nise. S/d.	p. 29
Figura nº. 18: Céu grávida, em <i>Chispa de fogo</i> . Foto de jornal. 1924.	p. 30
Figura nº. 19: Recorte de jornal: nascimento de Nise. Rio de Janeiro. 1924.	p. 31
Figura nº. 20: Recorte de jornal: nascimento de Cléo. São José do Rio Preto/SP. 1925.	p. 32
Figura nº. 21: Anibal e as filhas Nise e Cléo. S/d.	p. 33
Figura nº. 22: Recorte de jornal: nascimento de Eólo. Santos/SP. 1927.	p. 33
Figura nº. 23: Céu e os quatro filhos em São Paulo/SP. Carnaval de 1930.	p. 34
Figura nº. 24: Flora da Camara Paradedda Kemp, com um grupo de mulheres. S/ data.	p. 35
Figura nº. 25: Recorte de jornal: nascimento de Romero. Rio de Janeiro. 1921.	p. 38
Figura nº. 26: Recorte de jornal: morte de Romero. Rio de Janeiro, em 26/03/1921.	p. 39
Figura nº. 27: Nota de adiamento da estréia. <i>O homem silencioso dos olhos de vidro</i> . Rio de Janeiro. 1932	p. 39
Figura nº. 28: Recorte de jornal: nascimento de Yara. Rio de Janeiro. 1932.	p. 40
Figura nº. 29: Céu, Anibal e os cinco filhos em Petrópolis/RJ. 1933.	p. 41
Figura nº. 30: Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro. 1931.	p. 42
Figura nº. 31: A atriz Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro. Sem data.	p. 43
Figura nº. 32: <i>Tournée</i> Lírica Céu da Camara. Niterói. 1920.	p. 45
Figura nº. 33: Céu da Camara. Rio de Janeiro. S/d.	p. 47
Figura nº. 34: Céu da Camara caracterizada - <i>Estrela D’Alva</i> . Rio de Janeiro. 1920.	p. 50
Figura nº. 35: Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro, 1920.	p. 52
Figura nº. 36: Cartão comemorativo cia. Comédia Brasileira. Rio de Janeiro. 1922.	p. 53
Figura nº. 37: <i>Comédia Brasileira</i> , a companhia oficial do Teatro São Pedro. Rio de Janeiro. 1922.	p. 54

Figura nº. 38: Céu da Camara caracterizada como <i>Fan-fan</i> . Peça <i>Os dois garotos</i> . Rio de Janeiro. 1922.	p. 57
Figura nº. 39: Cia. Céu da Camara. Fotografia com letras. Rio de Janeiro. 1933.	p. 61
Figura nº. 40: A mulher Céu da Camara. São Paulo. 1930.	p. 62
Figura nº. 41: Céu da Camara e Costa Alemão. São Paulo. 1930 ou 1931.	p. 65
Figura nº. 42: Aníbal na redação do jornal <i>Bandeira Branca</i> . São Paulo/SP. 1930.	p. 67
Figura nº. 43: Céu no núcleo da Ação Integralista Brasileira. Rio de Janeiro. 1934.	p. 70
Figura nº. 44: Foto de Céu da Camara dedicada a Cléo. S. José do Rio Preto. S/d.	p. 71
Figura nº. 45: Legenda do álbum de recortes.	p. 74
Figura nº. 46: Grupo com Paschoal Carlos Magno. Festa artística de Céu da Camara. Rio de Janeiro. 1932.	p. 78
Figura nº. 47: Céu da Camara caracterizada - <i>A Morgadinha de Val Flor</i> . S/d.	p. 79
Figura nº. 48: Platéia do Teatro Recreio. Festa artística de Céu e Aníbal. 1923.	p. 82
Figura nº. 49: Nota satírica em versos. <i>Estrela d'Alva</i> . Rio de Janeiro. 1920.	p. 84
Figura nº. 50: Nota satírica em versos caipiras. <i>Estrela d'Alva</i> . Rio de Janeiro. 1920.	p. 85
Figura nº. 51: Nota satírica em diálogos. <i>Estrela d'Alva</i> . Rio de Janeiro. 1920.	p. 86
Figura nº. 52: Nota satírica em versos, atribuída a “um alemão”. Rio de Janeiro. 1920.	p. 86
Figura nº. 53: Versos sobre estréia de Céu da Camara. Rio de Janeiro. 1920	p. 87
Figura nº. 54: Céu da Camara na redação do jornal <i>A Noite</i> . Rio de Janeiro. 1932.	p. 89
Figura nº. 55: Foto de divulgação de Céu da Camara. Rio de Janeiro. 1932.	p. 90
Figura nº. 56: Envelope – Correspondência de Coelho Neto para D. Flora. Rio de Janeiro. 1915.	p. 91
Figura nº. 57: Carta manuscrita por Coelho Neto para D. Flora. Rio de Janeiro. 1915.	p. 91
Figura nº. 58: Foto impressa João Barboza. Niterói (RJ), 1920.	p. 94
Figura nº. 59: Céu da Camara. Pose de cena. <i>As duas órfãs</i> . 1921 ou 1924.	p. 97
Figura nº. 60: Dedicatória da atriz à filha, Yara.	p. 98
Figura nº. 61: Cena de <i>O homem silencioso dos olhos de vidro</i> . <i>Teatro de Arte</i> . Rio de Janeiro. 1932.	p. 107
Figura nº. 62: Cena 2º ato - <i>O homem silencioso dos olhos de vidro</i> . <i>Teatro de Arte</i> . Rio de Janeiro. 1932.	p. 108
Figura nº. 63: Texto manuscrito de Renato Viana para Céu. Rio de Janeiro. 1932.	p. 109
Figura nº. 64: Barca da Cantareira. Rio de Janeiro-Niterói (RJ). Cerca de 1920.	p. 112
Figura nº. 65: Postal - Rodoviária Estação Avenida – Campos/RJ. 1920.	p. 112
Figura nº. 66: Postal com a ponte pênsil de Santos, (SP). 1920.	p. 114
Figura nº. 67: Estação da Central Paulista, em Araraquara (SP). 1920.	p. 115
Figura nº. 68: Quartel do Corpo de Bombeiro de Santos. 26/01/1924. Santos (SP).	p. 116
Figura nº. 69: Legenda do álbum de recortes – Cia. Lucília Peres. São Paulo. 1924.	p. 117
Figura nº. 70: Mapa nº 1 – Percursos Mambembes. Tournée Céu da Camara. RJ. 1920.	p. 118
Figura nº. 71: Mapa nº 2 – Percursos Mambembes. Cia. Leopoldo Fróes. RJ. 1920.	p. 119
Figura nº. 72: Mapa nº 3 – Percursos Mambembes. Cia. Céu da Camara. SP. 1923.	p. 120
Figura nº. 73: Mapa nº 4 – Percursos Mambembes. Cia. Lucília Peres. SP. 1924.	p. 121

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Duas perguntas, **p. 1**

CAPÍTULO 1 – Investigando relíquias, **p. 3**

CAPÍTULO 2 – Céu da Camara: a atriz construída por seu relicário, **p. 19**

CAPÍTULO 3 – Diário de bordo \_ percursos mambembes e encontros  
no cotidiano do antigo teatro brasileiro, **p.74**

CONCLUSÕES \_ A imagem refletida, **p. 122**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, **p. 127**

APÊNDICES, **p. 131**

ANEXOS, **p. 145**

## DUAS PERGUNTAS

Sempre surgem duas perguntas dos meus interlocutores quando colocados diante do tema da minha pesquisa e do título desta dissertação: “Quem foi essa atriz Céó da Camara?”; e “como você chegou a esse tema?”. Esta última é mais fácil de responder e começo por aí, evidenciando umas das principais características deste trabalho: trata-se de uma espécie de achado.

Lecionando a disciplina de História do Teatro Brasileiro no Curso de Formação Profissional de Ator, que coordeno na Universidade Federal Fluminense, estava trabalhando com a turma sobre o movimento teatral das primeiras décadas do século XX. Então, solicitei aos alunos que trouxessem qualquer referência que eles obtivessem sobre essa fase do nosso chamado “teatro antigo”, com suas companhias, tipologias, marcações codificadas, estrelas, Teatro Trianon, etc.

Em função disso, uma das alunas trouxe algumas cópias de recortes de jornais que pertenciam ao álbum de sua bisavó, a atriz Céó da Camara. Ela já havia me falado sobre isso anteriormente, sem que eu desse maior importância, por nunca ter ouvido esse nome. Entretanto, após observar aqueles recortes, percebi que aquela pessoa ali representada havia participado intensamente de um momento do nosso teatro, do qual temos escassa informação, e sobre o qual ainda paira uma névoa de preconceitos estéticos decorrentes do processo de aparente invenção do teatro moderno. Constatei também, nesse primeiro olhar, que a atriz teve contato com alguns nomes e companhias que são referências daquele período, como Coelho Netto, Leopoldo Fróes, Lucília Peres, Teatro Trianon, Renato Viana, entre outros.

Ao receber da família mais dados sobre o vasto material que compunha o seu acervo particular, resolvi fazer dessa atriz o tema da minha pesquisa de mestrado.

“Quem foi essa atriz Céó da Camara?” Esta é a nossa primeira pergunta, que me impulsionou em grande parte da pesquisa. E é o que procuro responder no capítulo 2 desta dissertação, mas não com um objetivo estritamente biográfico. O que se tenta registrar e pensar aqui é a trajetória da atriz que está construída pelos seus álbuns de recortes, o objeto da nossa pesquisa, um conjunto poeticamente denominado de *relicário*.

Para tanto, também foi importante colher entrevistas com duas filhas da atriz, como forma de contextualizar ou enquadrar as informações pesquisadas nos álbuns de recortes, além de perceber a relação da família com essa imagem documentada. Nesse segundo capítulo, portanto, a imagem de Céó é refletida em três aspectos que se entrelaçam em sua existência, e que sobressaem de seus álbuns como três relações intensamente amorosas: com a Família; com a Arte; e com a Pátria.

Essas fontes principais da pesquisa, pertencentes às filhas da atriz, são descritas de forma mais objetiva no primeiro capítulo, no qual abordo o aspecto metodológico desenvolvido para trabalhar com a classificação e a análise desse tipo de material privado. Registra-se, então, o principal objetivo deste trabalho: a perpetuação dessas “reliquias” transmutando-as de elementos de culto familiar numa base de dados acessível para futuras pesquisas. Ainda ao fim do capítulo 1, há uma ligeira reflexão sobre a “mitologia” que perpassa a organização e a manutenção desses álbuns de recortes, e que cria a atmosfera em torno da atriz Céó da Camara construída por esses registros.

No terceiro e último capítulo, apresento esse material como uma espécie de diário de bordo de uma viagem traçada pelos caminhos do nosso teatro da década de 1920 e início dos anos 1930. Sob o ponto de vista de uma atriz que não atingiu uma notoriedade que brilhasse além do seu próprio instante em cena, observam-se os percursos e os encontros do cotidiano registrado em seus álbuns.

Embora incluído como apêndice, talvez a parcela mais consistente deste trabalho seja representada pelos álbuns digitalizados e pelas tabelas que servem como índices (em mídia digital); através desses arquivos é possível visualizar os conteúdos e os próprios recortes ou as pranchas em sua formatação original, conforme se explica no capítulo 1.

Esta dissertação pretende olhar esse período do teatro brasileiro através da memória registrada de um de seus participantes, independentemente da fama alcançada, como forma de contribuir com certos aspectos para que se visualize melhor, e talvez com menos preconceitos, esse momento teatral; embora visto como rígido, convencional, precário e até ingênuo, pelos parâmetros de hoje, esse sistema parecia, ao menos, ser eficaz quanto aos seus objetivos imediatos. (BRANDÃO, 2002: 30)

Mais do que fazer uma radiografia da alma de Céó da Camara ou mesmo uma biografia, pretende-se aqui apenas estabelecer a relação entre a imagem dessa atriz e o seu precioso relicário.

## 1 INVESTIGANDO RELÍQUIAS

**As relíquias, D. Raposo, não valem pela autenticidade que possuem, mas pela fé que inspiram.<sup>1</sup>**

A pesquisa que envolve a trajetória de artistas de teatro, especialmente no caso do teatro brasileiro, depara-se normalmente com obstáculos e limites que exigem a construção de uma abordagem metodológica própria, baseada em reflexões envolvendo a relação entre memória e História.

A efemeridade do ofício do ator representa uma barreira ao olhar do pesquisador, já que o ator de teatro é sempre um ato de presença. Como disse Décio de Almeida Prado (*apud* WERNECK, 1996: 8), “cada ator enfrenta apenas uma prova: a da sua geração. Se a vence, já está inscrito na imortalidade, ou nessa semi-imortalidade reservada aos intérpretes”.

Excetuando-se o recente surgimento de tecnologias que permitem um registro mais concreto da cena teatral e da atuação como ação inserida no tempo (PAVIS, 2007: 400-3), e ainda com esses recursos, resta somente um rastro deixado pelo ator: depoimentos próprios ou indiretos; notas de jornais, que são subordinadas a interesses diversos; fotografias, geralmente posadas (entenda-se determinadas) conforme o padrão estético da época; alguns manuscritos, muitos em estado precário; e documentos oficiais, por vezes incompletos ou extraviados. Apesar da aparente quantidade de fontes possíveis, e dos fatores limitantes também apresentados, deve-se lembrar que nada disso pode ser considerado como representação da “verdade”, como alerta Prochasson (1998:105-119). Trabalha-se sobre indícios, não na ilusória tentativa de reconstruir uma presença supostamente preservada, mas para compreender a imagem presente que a memória dessas referências evoca.

Boa parte desse acervo acima descrito não está disponível nos centros de pesquisa, mas guardada no âmbito familiar ou com outros particulares. Entre esses documentos estão os álbuns de recortes, ora armazenados sem o devido cuidado; outras vezes protegidos por sucessivas camadas de afeto e tradição, transformando-se em verdadeiros “relicários”, como espaços de sacralização de uma existência, ou de uma história, que se pretendeu perpétua.

---

<sup>1</sup> Frase dita pelo personagem Topsisus ao protagonista do romance *A relíquia*, de Eça de Queirós (QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. p. 183)

A avidez do historiador por fontes até então inexploradas talvez explique o interesse e a validação crescentes das instituições e pesquisadores sobre esse tipo de material (*ibid*). No caso do teatro brasileiro, cujo panorama ainda carece de constantes revisões (BRANDÃO, 2002: 44-6), esse tipo de material parece ser um importante recurso (GOMES, 1988: 123).

Com obstáculos diferentes dos encontrados nos arquivos públicos, o acesso a esses documentos guardados por particulares é frequentemente truncado por diversos motivos (PROCHASSON, 1988: 108). Vencida a dificuldade de localização e de contato com os seus detentores, enfrenta-se o natural instinto de preservação da tradição familiar e da imagem pública, além do receio de uma eventual exploração indevida da história de um ente querido.

Soma-se a isso o cuidado para que não haja perda ou destruição de nenhum documento, sobretudo por seu valor afetivo; e um sentimento de posse patrimonial, às vezes acentuado por disputa entre herdeiros. Nesse caso, é possível que a integridade do material esteja dispersa entre diversos ramos da família, dificultando ainda mais sua análise no todo. Sem contar com as dificuldades decorrentes da própria relação afetiva do detentor desses documentos com a imagem que eles evocam. Vale lembrar que, como elemento constitutivo de uma memória familiar, os álbuns de recortes, tais como os diários e álbuns de fotografias, são organizados e guardados com um misto de lembranças e de esquecimentos, uma seleção da imagem que se deseja legar aos descendentes ou à posteridade num sentido mais amplo. (POLLAK, 1988; e SCHAPOCHNIK, 2008)

Obtido o acesso, surgem limites e cuidados na manipulação do próprio objeto, ora bem preservado, ora prejudicado pela ação do tempo. Também a análise dos dados coletados esbarra em impasses, seja diante das já citadas camadas de afeto sob as quais são cultuados os “documentos-verdade”, ou pelo mar de informações no qual, às vezes, o pesquisador se afoga. (GOMES, 1998: 125)

A pesquisa que resultou na presente dissertação percorreu itinerário semelhante, com alguns dos obstáculos descritos, embora o acesso ao material tenha sido facilitado pela família,<sup>2</sup> especialmente na fase final, o que nos permitiu estudar um vasto conjunto de documentos, bem conservado e em ótimas condições de leitura. Por outro lado, apesar de ter tido uma presença muito festejada em diversos jornais da época, a artista em questão é mais um caso, entre tantos do teatro brasileiro, de um nome que se perdeu rapidamente no tempo: Céu da Camara.

---

<sup>2</sup> O acesso ao material pesquisado foi viabilizado, sobretudo, pelas filhas da atriz, Cléo da Camara da Costa Alemão e Yara da Camara da Costa Alemão Ferreira; assim como pela neta desta última, Alice Ferreira de Assis, no momento em que foi definido o tema desta pesquisa.

## 1.1 OS MATIZES DE CÉO NAS RELÍQUIAS DE UM ESQUECIDO UNIVERSO

Céu da Camara aparece como verbete no *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, de Augusto de Freitas Lopes Gonçalves (III, 1979: 45); e também na mesma obra encontra-se o nome de sua “Cia. Céu da Camara” como verbete em separado (*ibid*: 270). Também no artigo dedicado ao centenário de Coelho Neto<sup>3</sup> (GONÇALVES, 1964: 10) o nome dela é citado entre os artistas que passaram pela escola fundada por esse dramaturgo. Além disso, a atriz também aparece em textos jornalísticos de Mário Nunes<sup>4</sup>. (NUNES, 1956: *passim*) Essas referências apenas contextualizam o presente estudo, ao apontarem que algo da trajetória dessa atriz foi registrado para além do culto familiar que envolve seu *relicário*.

Nesses pequenos verbetes, nota-se o grande número de companhias das quais Céu participou, o que reflete a intensa dinâmica e a instabilidade na formação de elencos que caracterizavam aquele período, sobretudo como trajetória comum às atrizes que ocupavam papéis secundários. Na perspectiva desse teatro antigo, os profissionais da cena situados num segundo plano podem ser considerados “desimportantes”, até por não terem conseguido produzir uma obra que gerasse alguma influência em seu tempo e que talvez lhes garantisse “o lugar na história depois do lugar ao sol” (BRANDÃO, 2008:19). Entretanto, é inegável o interesse nos registros remanescentes da trajetória desses artistas, sobretudo neste caso de Céu da Camara, pela organização e conservação do material encontrado.

A manipulação das amareladas folhas desses álbuns projeta o observador numa perspectiva histórica que exige atenção e cuidado; não só pelo trato do material em si e pelas consequências que decorrem de sua análise, mas também pelo distanciamento necessário como proteção diante dos encantos que as relíquias normalmente exercem, (GOMES, 1998: 125) sobretudo nos investigadores do tempo.

Esses mesmos textos jornalísticos, por exemplo, que são a maior parte do material estudados, poderiam ser encontrados em centros de referência, dispersos na impessoalidade das publicações diárias. Nesses álbuns de recortes, entretanto, eles estão reunidos e integrados, retecidos, ressignificados, consagrando uma determinada história: a reconstrução ordenada de uma existência artística. E esse procedimento de construção parece ser a chave para o olhar do pesquisador acessar uma espécie de transversal do tempo.

---

<sup>3</sup> Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864 –1934), professor, romancista e autor teatral. Foi fundador, diretor e professor da Escola Dramática Municipal, no Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Mário Nunes (1886 - 1968) foi jornalista, crítico teatral e dramaturgo. Dirigiu a sessão *Palcos e salões* do Jornal do Brasil, cujas crônicas foram reunidas na obra *40 anos de teatro*.

Quanto a esse enfoque, cabe refletir sobre a indagação de Renato Janine Ribeiro (1998: 40): “(...) quando lemos os documentos que alguém deixou ordenados e intencionados de certa forma, o próprio da história não será justamente ordená-los de outro modo, em nossa recepção dos mesmos?”.

O eixo principal de organização dos álbuns se apresenta como “Céu da Câmara e sua arte” (Figura nº 1). O próprio nome da atriz já traz, em si, uma oposição simbólica: “céu” remete à amplitude e à claridade; e “câmara” sugere algo fechado, escuro, oculto. Além disso, o nome da atriz vem na frente, reforçando a idéia de construção da sua imagem, e não somente uma coleção de referências de sua obra artística.

Nesses álbuns, encontram-se: aspectos da vida pessoal, como as fotos da atriz com os filhos e os registros de seus nascimentos; o próprio conteúdo dos recortes, com informações cruzadas sobre diversas pessoas e circunstâncias atuantes naquele período; a organicidade do material em si, com suas legendas que dividem as seções dos álbuns; e ainda a marca das intervenções posteriores, como bem ilustra o gesto da atriz, quando estava separada do marido, ao rasgar todas as fotos que evidenciavam a presença dele. Revela-se, então, sua relação passional com esse acervo. Embora preservado num clima de sacra devoção, o próprio *relicário*, visto mais de perto, apresenta-se como testemunho profundamente humano, e nem por isso menos sublime.

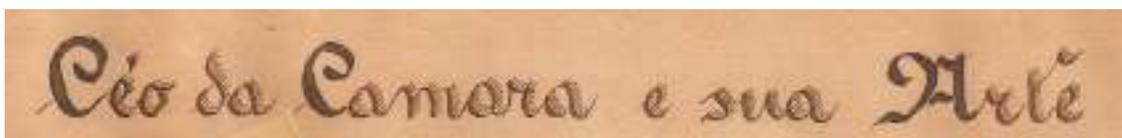


Figura nº 1: “Céu da Camara e sua Arte”. Legenda do álbum nº I. (Prancha nº I.001A)<sup>5</sup>

Também é significativo o gesto de doar em vida os seus álbuns às filhas, no momento em que elas estavam para se casar. Talvez tenha sido a percepção do final de um ciclo cuja preservação da memória pretendia garantir ao transferir aquilo que, no seu entender, melhor cristalizaria a sua própria essência. Percebe-se aí uma tentativa demasiadamente humana de transcender ao inevitável fim através do congelamento de um instante representado pela própria natureza dos objetos que constituem seu precioso legado: fotografias e recortes, num contraste de eternidade e fragmentação. Ao lado desses aspectos subjetivos, as informações

<sup>5</sup> Legenda com a caligrafia de Costa Alemão, escrita no alto da *folha de rosto* do álbum nº I (iniciado em novembro de 1919).

contidas nos álbuns ajudam a traçar o itinerário da atriz. Além dos recortes de jornais, encontram-se fotos e postais que testemunham as paisagens urbanas daquele tempo.

A cuidadosa tentativa de dar sentido, através da colagem de recortes, a uma trajetória artística que não se limitava, como vida que foi, a uma ordem pré determinada, já revela os procedimentos de construção da imagem, particularmente interessantes neste caso, por coincidirem com um contexto histórico de transição do teatro antigo para o teatro moderno; um período sobre o qual ainda existe muito a descobrir.

## 1.2 O OLHAR NA PONTA DOS DEDOS: DESCRIÇÃO FÍSICA DO RELICÁRIO

Encontram-se guardados com Cléo, terceira filha de Céu da Camara, dois conjuntos de documentos da atriz. O que denominamos como álbum nº I (Figura nº 2) possui itens que se referem ao período de 1919 a 1927, fixados em pranchas que medem 25 cm de altura por 35 cm de largura, protegidas por uma capa em cor de vinho escuro na qual está gravado o nome da atriz em letras cursivas douradas.



Figura nº 2: O álbum nº I. Marco de 2009. Foto do acervo do autor.<sup>6</sup>

O álbum foi adquirido pronto, com a mesma capa dura ainda existente, na qual foi gravado o nome da atriz. As folhas são de cartão duro, no qual se vê uma marca d'água com a marca: Hammermill, que se refere à empresa fabricante (existente até hoje); e seguida da palavra *Bond*, que deve se referir à qualidade do papel.

---

<sup>6</sup> A foto foi tirada na ocasião da devolução do material já digitalizado e restaurado. A caixa em que se encontra foi uma contribuição do autor, como forma de agradecimento pela permissão de acesso ao *relicário*.

No canto superior direito da parte da frente de cada prancha há uma marcação, original da fabricação, que vai de 1 a 117. Após a de nº 111, as demais estão vazias; e também há lacunas na sequência dessa numeração, o que indica que algumas pranchas se perderam: as de nºs. 13 e 108, assim como a de nº 116, sendo que esta última devia estar vazia, já que a anterior estava quase vazia, contendo somente um recorte. Observamos que a prancha inicial (ou folha-de-rosto) não está numerada na frente como as demais, porém nota-se, na parte inferior do verso, o número 115 de cabeça para baixo, o que indica que esta prancha foi reaproveitada por algum motivo para substituir a de nº 01. Talvez já tenha sido iniciada a colagem dos primeiros recortes, que datam de novembro de 1919, logo que o álbum foi adquirido; e, posteriormente, para criar uma folha de rosto mais elaborada, com as fotos e o título de abertura (Figura nº 3), tornou-se necessário reaproveitar a penúltima folha.



Figura nº 3: Imagem escaneada da folha de rosto do álbum nº I (prancha nº I.001A).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> As palavras em fonte gráfica que se vêem logo acima das respectivas fotos só constam dos álbuns digitalizados, pois representam uma intervenção do pesquisador para a devida identificação e classificação dos documentos.

O álbum nº I possui um total de 1.164 documentos, sendo considerados assim os recortes de jornais, alguns programas, fotos de registro cotidiano, postais das localidades pelas quais a atriz mambembou, e um documento datilografado. Todos colados de forma bem organizada, em ambos os lados de cada prancha (provavelmente com um tipo de goma arábica, comum à época). Além desses documentos, o álbum nº I possui 11 fotografias, classificadas com numeração à parte, por representarem: fotos de cenas ou da atriz caracterizada; fotos de divulgação, posadas em estúdio; ou mesmo algumas fotos pessoais com alta qualidade de imagem. A parte final desse álbum registra o período em que a atriz e sua família viveram em São José do Rio Preto (SP); e inclui os recortes de jornais locais, *A Notícia* e *O Município*, com textos poéticos assinados por Céu, os pseudônimos *C.C.* e *Cecy*.



Figura nº 4: Foto da folha de nº II.008A do álbum II. (Foto do acervo do autor)

O álbum nº II, também pertencente à Cléo, possui documentos que se referem ao período de 1927 a 1931, e é composto somente por oito pranchas soltas e não originalmente numeradas, em cartão de cor cinza chumbo, com 29 cm de altura, por 41,5 cm de largura (Figura nº 4). Abrange o período em que a atriz viveu nas cidades de Santos e São Paulo (SP). Tais pranchas possuem furações rompidas que indicam ser esse material o remanescente de outro álbum encadernado, que teria se perdido.

Para efeito de localização, foi atribuída a essas pranchas uma numeração de 1 a 8, conforme uma seqüência cronológica possível dos recortes. A maior parte dos 71 documentos deste conjunto compõe-se de textos, geralmente em tom lírico, que foram escritos pela atriz, alguns sob pseudônimo, e publicados nos jornais dessas cidades paulistas (São Paulo Jornal, O Balneário, e Revista Transporte); dois desses artigos foram publicados também no periódico carioca, A Gazeta Teatral. Ainda neste álbum, há recortes que evocam as atividades benemerentes de Céu quando seu marido era o diretor da sucursal do São Paulo Jornal em Santos; e também as notícias relativas ao retorno de Céu aos palcos, já na capital paulista.

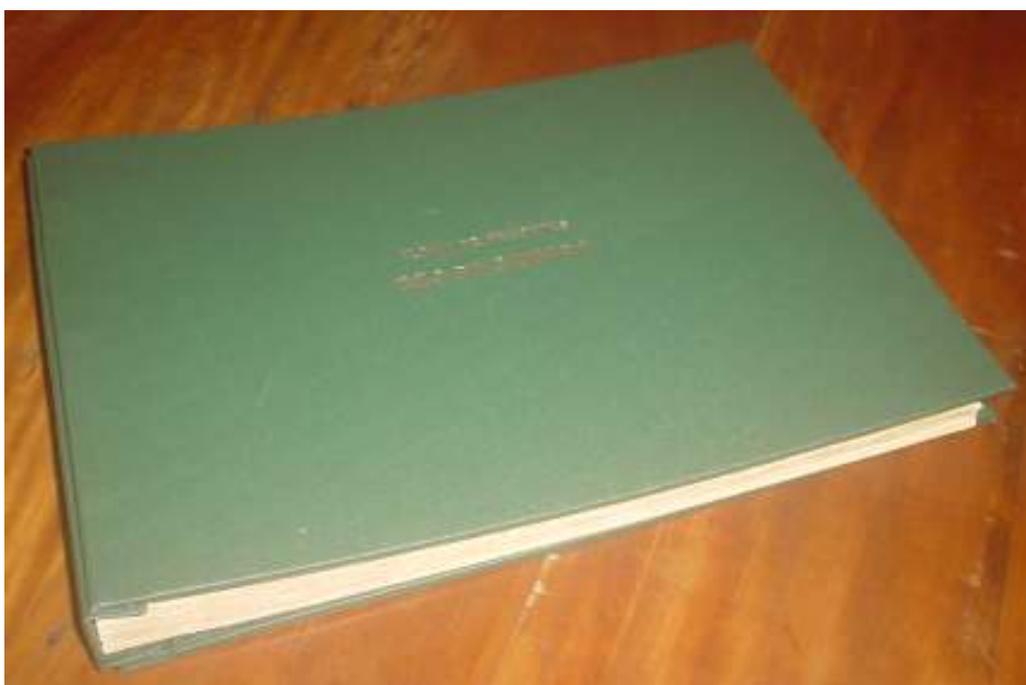


Figura nº 5: Foto do álbum nº III, pertencente a Yara, e que compõe o relicário de Céu da Camara. (Foto do acervo do autor)

O álbum nº III pertence a Yara, a mais nova dos cinco filhos de Céu da Camara e Aníbal da Costa Alemão. Possui 521 documentos que se referem ao período de 1931 a 1933, embora haja na última prancha de documentos, somente oito recortes esparsos, datados de 1934 até 1938. Compõe-se de trinta e três pranchas, cada qual medindo 28 cm de altura por 42 cm de largura; há mais oito pranchas que não chegaram a ser preenchidas. Os documentos encontrados nesse álbum são: recortes de jornais e revistas; alguns programas de espetáculos; fotografias; e três manuscritos; além de artigos de autoria da própria atriz.

Esse material estava provisoriamente reunido por barbantes passados pelas três furações existentes nas pranchas, pois a capa original não existe mais. A detentora do álbum, Yara, nos informou que essa capa era de cor verde, com letras douradas, com uma espécie de cadarço nas cores azul e amarela. É interessante notar que a opção por essas cores remete ao intenso patriotismo que caracterizava Céu da Câmara, conforme será analisado no item 2.3 deste trabalho. No ato de devolução do álbum, com a anuência de Yara, foi providenciada uma nova capa inspirada nas descrições da original (Figura nº 5), e também uma caixa para melhor acomodação, como expressão de agradecimento pelo empréstimo desse álbum.



Figura nº 6: Exemplo de nota jornalística “recortada por dentro”.  
(Álbum nº I, recorte nº I-0099)

Segundo Tania Brandão (2008: 12), é comum que as notas de jornais sejam “recortadas por dentro”, isto é, destaca-se frequentemente a nota principal de seu contexto gráfico, excluindo-se a data, número da página e mesmo o nome do periódico (Figura nº 6); esses são indicados, eventualmente, em manuscrito ou colados ao lado, por vezes em momento bem posterior e raramente pelas mãos do próprio artista. Todos os documentos do relicário apresentam legendas, que segundo depoimento das filhas, eram manuscritas por seu pai, Aníbal da Costa Alemão, que organizava e colava os recortes, com as respectivas indicações de data, local e nome de cada jornal. (Figura nº 7)

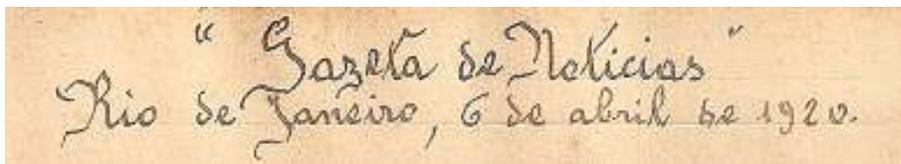


Figura nº 7: Exemplo de legenda identificando o recorte.  
(Álbum nº I, recorte nº I-0099)

Tratado em sua confecção quase como um diário, esses álbuns configuram uma espécie de marcador de tempo, além de servir como um veículo para outra época. A propósito disso, na última seção do álbum nº III, percebe-se que muitos dos recortes trazem escrito, em caneta vermelha ou roxa, um mesmo número: “448”. Pelo que foi analisado, parece ser o número de referência marcado por algum serviço do que hoje é denominado de *clipping*. Ou seja, talvez com menos tempo para se dedicar às tarefas diárias de aquisição, seleção e recorte das notícias, Costa Alemão tenha optado por terceirizar esse serviço; e provavelmente o nº 448 foi o adotado pelo respectivo prestador como código para a seleção de todas as notícias sobre o Teatro Fenix, no qual estava se apresentando a Companhia Céu da Camara.<sup>8</sup>

Além desses três álbuns, que constituem o chamado relicário, foram estudados outros documentos, fotos avulsas e também um quarto álbum mais relacionado aos filhos; tudo isso compõe o que foi denominado de “baú da atriz”. Alguns elementos desse baú foram incluídos como ilustrações ou como anexos desta dissertação. Segundo as filhas de Céu, havia outros documentos que acabaram se perdendo.

Não existem mais figurinos e adereços da atriz. Há um disco (tipo LP, de 78 RPM), com Céu da Camara cantando o hino *Heróis do Norte*, em homenagem ao interventor Juarez Távora, acompanhada pela Orquestra Colúmbia. Infelizmente, numa das mudanças da filha, esse disco se quebrou ao meio.<sup>9</sup> Yara também possui um significativo volume de textos teatrais manuscritos e encadernados com peças que integraram o repertório da atriz. Numa análise preliminar, verificamos que algumas possuem anotações e marcações. Apesar de transcender ao objeto desta dissertação, a citação da existência desses “vestígios atuantes” (BRANDÃO, 2008: 12) aponta perspectivas de desdobramento desta pesquisa.

<sup>8</sup> Isso talvez explique a inclusão, na prancha nº III-31A, do recorte (nº III-504) sobre uma palestra proferida pelo escritor libanês Habib Estéfano, no mesmo Teatro Fenix, mas que não indica qualquer participação de Céu ou sequer alguma relação com ela; e inclusive isso ocorreu pouco após a suspensão das atividades da Cia. Céu da Camara, que ocupava aquele teatro. Parece tratar-se de uma distração do sempre alerta empresário.

<sup>9</sup> Fora dos limites de prazo desta dissertação, será investigada a possibilidade de restauração desse disco, único registro da voz de Céu da Camara.

### 1.3 MANIPULANDO O RELICÁRIO: QUESTÕES E MÉTODOS

O trabalho inicial contou somente com as fotocópias de onze pranchas do álbum nº III, selecionadas a critério da filha da atriz, e que nos foram fornecidas como alternativa à dificuldade de manipulação direta do álbum. Esse material, que era ainda uma pequena parte do relicário, continha oitenta e nove itens, entre recortes e outros documentos.

A aparente contradição entre a ausência de registros posteriores e o significativo volume de recortes que evocam a carreira teatral de Céó da Camara, desde 1920 até 1933, poderia levantar alguma suspeição quanto à autenticidade desses documentos. Não seria absurdo supor que parte das notas eventualmente publicadas em veículos de menor porte, sujeitos à maior influência da própria artista e de seu empresário, tivesse sido registrada no álbum como original de periódicos mais importantes, a fim de conferir-lhes reconhecimento e maior notoriedade.

Diante desse risco, os textos foram cotejados com as respectivas edições no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, numa ação que comprovou, por amostragem, a origem dos recortes colados nos álbuns de Céó da Camara.

Após o acesso direto e a digitalização integral dos três álbuns, a volumosa quantidade de dados passou a ser classificada, resultando na construção de uma cronologia da carreira de Céó da Camara, gradualmente atualizada durante o lento processo de análise.<sup>10</sup> Além da cronologia, esse processo resultou na formulação de quatro arquivos em editor de texto<sup>11</sup> que foram usados como índices ordenados da seguinte forma:

- Por número do recorte, em sequência (p. ex.: I-0236);
- Por data do recorte, em sequência cronológica (segundo as legendas dos álbuns);
- Por nome do periódico, em ordem alfabética (segundo as mesmas legendas);<sup>12</sup>
- Por assunto, referindo-se ao tema principal, também em ordem alfabética.

---

<sup>10</sup> Foram de grande valia, na fase inicial da pesquisa, dois textos que continham cronologias anteriormente produzidas: uma pelo filho mais velho de Céó, Délio da Camara da Costa Alemão (ALEMÃO, sem data); e a outra por um dos netos da atriz, Ivan da Costa Alemão Ferreira (FERREIRA, 1982).

<sup>11</sup> Em Word for Windows®, sendo depois transformados em arquivos tipo PDF (*Acrobat Reader*®).

<sup>12</sup> Não foi possível registrar os números das páginas dos periódicos nas quais as matérias foram publicadas, porque elas não aparecem nos recortes e nem foram indicadas nas legendas manuscritas.

### 1.3.1 O relicário eternizado: a tecnologia do presente fixando o passado

Considerando que os álbuns de recortes da atriz Céó da Camara representam a principal fonte da pesquisa e o próprio objeto desta dissertação, foi realizada a digitalização dos documentos ali contidos de forma criteriosa, que registramos aqui resumidamente. Os detalhes estritamente técnicos constam dos apêndices deste trabalho, como orientação para uso da mídia digital que contém todo o relicário digitalizado e seus índices.

O cuidado nesses procedimentos decorre da compreensão de que esse material representa um rico acervo com detalhes que auxiliam na documentação desta e de futuras pesquisas relacionadas à História do Teatro Brasileiro. Embora o presente trabalho não se constitua numa biografia, inclusive devido à falta de base documental relativa à vida pessoal da atriz, cabe aqui a reflexão da professora Maria Helena Werneck (1996: 8) quanto à urgência de pesquisas como esta: “(...) A escrita do biógrafo, principalmente quando a serviço da vida de uma atriz ou um ator, deve combater um inimigo implacável: o esquecimento, que aos poucos corrói a posteridade.”

Assim, a eficiente digitalização de cada documento e sua classificação visam colaborar na tentativa de tornar perene a existência, ao menos virtual, dos referidos álbuns. Esse procedimento visa garantir o acesso não só ao conteúdo dessas informações, mas também à organização original do relicário, isto é, o modo como se inserem no conjunto.

É preciso registrar que os procedimentos de digitalização direta dos documentos foram executados, em todas as suas etapas, pelo autor desta pesquisa. Isso ocorreu em função do cumprimento de um acordo com as duas filhas de Céó da Camara, detentoras dos álbuns, ao qual estava condicionado o empréstimo dos mesmos: foi definido que o material seria manipulado da maneira mais cuidadosa e restrita possível, evitando-se a circulação do mesmo entre outras pessoas, para garantia da sua integridade.

Com a digitalização inicial sendo feita em partes, já que as dimensões das pranchas eram maiores que a tela de leitura do equipamento utilizado,<sup>13</sup> as imagens passaram por uma segunda etapa: a fusão das partes de cada prancha, que foi executada por um colaborador, já que não exigia mais a manipulação direta dos originais.

---

<sup>13</sup> A digitalização dos álbuns de recortes de Céó da Camara foi realizada nos meses de janeiro, fevereiro e princípio de março de 2009, sendo para tanto utilizado um equipamento de uso doméstico do autor: um scanner da marca *HP© Photosmart C3 100 series*, com o programa a ele vinculado (*HP© Photosmart Essential*), através de um PC com sistema operacional *Windows© XP*.

Na terceira e última fase, os arquivos com as pranchas foram fragmentados em arquivos individualizados, isto é, cada qual contendo somente um item. Todos foram numerados para facilitar sua identificação e sua localização nos respectivos álbuns.

A fixação dos recortes nas pranchas havia sido feita originalmente segundo uma seqüência cronológica não muito rígida, já que vários deles foram colados fora da ordem das datas de publicação, embora não muito distantes no tempo. Esse aspecto parece reforçar a informação, dada pelas filhas de Céu da Camara em seus depoimentos, de que o álbum foi organizado por seu pai proporcionalmente ao desenvolvimento da carreira da atriz; portanto, os recortes eram colados na medida em que os periódicos ou documentos eram obtidos, o que nem sempre ocorria de acordo com a seqüência da publicação dos mesmos.

Assim, com essas etapas e procedimentos foi gerado um numeroso conjunto de arquivos digitais, que podem ser acessados conforme o interesse específico do pesquisador, já que se dividem em duas diferentes categorias:

- **Prancha** – todas as pranchas do relicário, com boa visualização dos recortes, que aparecem com a numeração conforme a classificação individual. Cada prancha foi numerada da seguinte forma: algarismo romano (I a III), conforme o álbum ao qual pertença; ponto (.); número sequencial em algarismos arábicos que identifica a ordem da prancha no respectivo álbum; e uma letra maiúscula indicando a frente (“A”) ou o verso (“B”) de cada página dos álbuns. (P. ex.: I.003A)
- **Itens individuais** – um arquivo separado para cada item do relicário (recorte, documento ou foto). Cada item é identificado por um algarismo romano (I a III), conforme o álbum ao qual pertença; hífen (-); e um número sequencial em algarismos arábicos que identifica a ordem do documento no respectivo álbum. (P. ex.: III-047) Excepcionalmente, essa denominação vem acrescentada da palavra “aberto”, quando se refere a recortes que se encontram dobrados no relicário e precisam ser lidos em frente e verso. O mesmo ocorre com documentos que tem mais de uma página, como programas de peças, por exemplo, aos quais são acrescentadas as informações: frente, verso, capa, etc.

Todo esse material, digitalizado e classificado conforme foi descrito acima, encontra-se como apêndice deste trabalho, em mídia digital (DVD).

### 1.3.2 – Ouvindo o passado: as entrevistas com as filhas da atriz

Como fonte secundária, as entrevistas com as filhas da atriz<sup>14</sup> tiveram a função de contextualizar diversas informações encontradas na fonte principal. Na medida em que se pretendia perceber o processo de construção da imagem da atriz através de seu relicário, a percepção dessa memória instalada nessas filhas parecia fundamental; sobretudo porque elas mesmas passaram a ser responsáveis pela transferência da evocação dessa imagem às gerações seguintes.

Os roteiros individuais das duas entrevistas derivaram de um mesmo roteiro geral, inclusive para que fosse possível contrapor as diferentes visões sobre os mesmos aspectos levantados (ALBERTI, 1990: 47). Assim, foi possível perceber que houve inúmeras e naturais discrepâncias quanto às informações prestadas por ambas as filhas. A justificativa é de que essas divergências são resultantes das distintas relações de cada uma delas com a trajetória da atriz, inclusive pela diferença de idade entre ambas. De fato, é preciso observar que esses depoimentos se referem a reminiscências de situações, muitas das quais elas não vivenciaram diretamente, especialmente as da fase profissional da atriz, quando uma das entrevistadas era muito pequena e a outra sequer havia nascido. Entretanto, como não estamos tratando aqui de história oral, mas sim do estudo do relicário, cabe uma análise mais ampla. Antes de configurarem um problema de exatidão da fonte oral, essas contradições apontam os vestígios de uma possível mitologia criada em torno do nome e da imagem de Céio da Camara, sobretudo através da memória evocada em seu relicário.

Segundo Pollak (1988: 9-12), essas lembranças e esquecimentos fazem parte de um processo de enquadramento da memória, isto é, “um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais”. Tanto pelas informações dadas ou omitidas, quanto pelas expressões não verbais e reações às perguntas e aos temas colocados, foi possível detectar a tensão que envolve essas lembranças, esquecimentos e desconhecimentos preservados.

---

<sup>14</sup> As entrevistas foram realizadas pelo autor, desde a elaboração dos roteiros até sua transcrição, de acordo com os padrões propostos por Verena Alberti (1990: 45-152). Por ter sido utilizada uma câmera como recurso para o registro dos depoimentos, que tornou desnecessários alguns cuidados descritos por esse autor, no caso de uso de gravador de som, foram desconsiderados. As entrevistas pertencem ao acervo do autor, e suas cópias seguem como apêndice, em mídia digital (DVD).

## 1.4 HISTÓRIA, RELÍQUIAS E HISTÓRIAS

A cultura cristã está repleta de relíquias que pretendem representar quase sempre pedaços da materialidade corporal dos santos, supostamente como forma de renovar o significado de suas existências no campo da fé. Como metáfora mais apropriada do aparente significado desse acervo de Céu da Camara na memória familiar, optei pela referência às relíquias de outra cultura.

Entre as cinzas dos monges budistas, que são cremados quando morrem, encontram-se pequenos objetos, geralmente pequenas pedras ou contas de estranha beleza, que são guardados e cultuados como relíquias sagradas. Ninguém sabe se esses fragmentos são um resultado da combustão; se já estavam naquele corpo; ou se alguém os colocou ali. Os budistas acreditam que essas relíquias são a materialização da essência espiritual dos mestres, perenizada após a existência física. Esses álbuns de recortes também podem ser considerados como uma cristalização da existência artística da atriz pesquisada.

A motivação principal da construção de um álbum de recortes é a fixação de um instante de glória, de uma imagem que se pretende perpetuar. Sua confecção inclui processos recheados de subjetividade para atender a esse fim imediato, sem qualquer intenção de garantir a oficialidade ou notoriedade que caracteriza, por exemplo, outros tipos de documentação como os arquivos administrativos e as obras publicadas (PROCHASSON, 1998: 107).

Tocar a memória familiar não é tarefa fácil. Assim como num álbum de retratos de família, os recortes do álbum de um artista são suportes da memória. Pela recorrente evocação daquilo que já não existe, acabam se constituindo em verdadeiras relíquias. Relacionadas ao léxico afetivo familiar, esses pedaços se apresentam protegidos, revestidos de uma aura que remete a um “valor de culto”. (SHAPOCHNIK, 2008: 457)

Daí a denominação de relicário. Destaca-se aí não só a informação sobre a existência real ou possível da atriz, o que também é interessante; mas, sobretudo, o que existe através do relicário e da atmosfera que envolve (e encobre) as memórias que o mesmo evoca. Trata-se desse algo inefável que não morre com a personalidade que lhe é referente; da matéria com que se constrói a imagem, própria ou de outrem.

Pelo cuidado que essa abordagem exige, a fim de que não se confunda com um mero exercício de desmistificação, o aprofundamento dessa questão se dará nos capítulos 2 e 3 deste trabalho. A evocação das memórias sugeridas por esses retalhos de histórias em forma

de papel, talvez possa delinear, além de uma imagem individual, os contornos imprecisos da própria História, no tempo em que Céu da Camara foi mais do que somente uma imagem projetada por seu relicário.



Figura nº 8: Céu da Camara como lembrança em tempos vindouros.<sup>15</sup>  
(Baú da atriz Céu da Camara)

<sup>15</sup> Sobre a foto, aparece manuscrita a seguinte dedicatória da atriz a sua primeira neta e afilhada: “À minha neta Moema, flor que despontou dos arroubo do meu coração e espírito, esta imagem que deverá ficar como lembrança em tempos vindouros... Com mil beijos, a tua Avó. Céu. S. Lourenço – 17-10-1952” (Baú da atriz Céu da Camara).

## **2 CÉO DA CAMARA - A ATRIZ CONSTRUÍDA POR SEU RELICÁRIO**

Uma frase repetida nos depoimentos das filhas de Céio da Camara forneceu a chave de compreensão com a qual foi possível manipular as relíquias que constroem a trajetória artística perpetuada pela atriz na memória familiar. Segundo Cléo e Yara, sua mãe era uma pessoa apaixonada, movida por três amores igualmente intensos: a família, a arte e a pátria. A análise dos quase 1800 documentos evidencia que esses três fios tecem, com diferentes cores, o cordão que sustenta sua imagem.

Na intenção de estudar os registros do artista de teatro e as referências que essa memória documentada evoca, este trabalho não opta por uma abordagem panorâmica, comparativa de diversos conjuntos com documentos impessoais ou anônimos. Há um filtro único conduzido pela imagem construída por atos, desejos e contradições de uma atriz, em meio a um período de incertezas e desencantos, durante o qual se percebe o desmoronamento de uma construção teatral que estava condenada desde muito tempo. Mas, sob o olhar do observador, esse filtro se revela múltiplo, recortado, com reflexos confusos de luzes do passado coloridas pela emoção do presente. Um caleidoscópio, cuja beleza está em ver a fusão do que existe com o que se imaginava existir.



Figura nº 9: Céio da Camara, quando adolescente. Rio de Janeiro, sem data. (Baú da atriz)

O mesmo cuidado com que se manipulou os três álbuns que integram o relicário de Céu da Camara é preciso ser aplicado aqui para desfiar esse delicado cordão sem o risco de arrebentar os seus três fios.

Figura nº 10 : Céu da Camara vestida de anjo, aos quatro anos de idade, em 1908.<sup>16</sup> (Baú da atriz)

## 2.1 A FAMÍLIA

**Céu da Camara** é o nome artístico de Céu da Camara Paradedda Morrey Kemp, nascida no Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1903,<sup>17</sup> filha da gaúcha Flora da Camara Paradedda Morrey Kemp. Segundo a narrativa da filha, Cléo, o pai da atriz se chamava Arthur Morrey Kemp, inglês integrante da marinha britânica, que teria morrido em viagem, sem conhecer a filha recém nascida. Cléo não soube informar mais sobre seus avós ou sobre as circunstâncias pelas quais Dona Flora veio do Sul para o Rio de Janeiro.

Pelo que se lê nos álbuns, Céu estudou piano com a professora Angelina Trajano, como era tradicional para as mocinhas da época, e dedicou-se ao canto lírico, tendo sido aluna da soprano italiana Anunziatta Stinco Palermi.<sup>18</sup>



<sup>16</sup> Em carta da atriz à neta (*vide* Anexos), Céu narra que, por ser o mais lindo anjo da procissão da Ressureição, foi escolhida para coroar a imagem da Igreja de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. da Glória, no Rio de Janeiro.

<sup>17</sup> O documento oficial da atriz registra 6/9/1903 como sua data de nascimento (*vide* Anexos); segundo as filhas, houve um erro nesse registro, sempre reclamado por Céu.

<sup>18</sup> Essa formação musical consta dos recortes nºs I-0052b; I-0104; I-0211; e I-1122 do álbum I; e no de nº III-018 do álbum III. É também reafirmada pelo filho mais velho da atriz, Délio, em seu *Escorço biográfico* (ALEMÃO, sem data: 01). Sobre Angelina Trajano não foram encontradas outras referências. Anunziatta Stinco Palermi foi uma famosa primadona que interpretou a personagem *Mimi*, na primeira vez em que *La Bohème* foi encenada no Rio de Janeiro, em 1896 (Informações retiradas de FURLANETTO, Bruno. *La Bohème no Rio*. Disponível em: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=5&codigo=3999>. Acesso em: 18 dezembro 2008).

Os detalhes da vida amorosa da atriz quando adolescente não constam dos seus álbuns de recortes, mas foram revelados, com reservas, pela filha, Cléo, através de informação verbal bem posterior ao seu depoimento gravado. Há contornos de um entrecio dramático que bem serviria para um dramalhão típico do século XIX. Com temperamento irrequieto e autônomo, contando somente treze anos, “quando ainda brincava de boneca”,<sup>19</sup> Céó se apaixonou por um rapaz, de quem a filha só recorda o primeiro nome: Raul.



**Figura nº 11:** Flora da Camara Paradedda Kemp, mãe de Céó da Camara. Sem data. (Baú da atriz)<sup>21</sup>

Dona Flora teria se oposto ao namoro, proibindo que a filha visse o rapaz. Bem ao estilo dos romances que povoavam a imaginação das mocinhas desde o século anterior, num gesto melodramático, Céó foge com Raul. A mãe, entretanto, resgata-a e leva ambos à delegacia, onde formaliza um casamento civil, gesto que na época equivalia a “lavar a honra” da filha. Mas, ainda segundo Cléo, D. Flora não desejava aquele casamento, e providenciou também o desquite, impedindo definitivamente aquele romance.

No relicário, somente dois recortes fazem alguma referência a essa união precoce; e um deles cita também o casamento desfeito.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Expressão usada pela própria Céó, encontrada no item nº II-067 do álbum nº I.

<sup>20</sup> Recortes nºs I-0100 e II-067, respectivamente nos álbuns nºs I e II da atriz.

<sup>21</sup> A foto estava muito deteriorada e passou por um processo de restauração.

### 2.1.1 O companheiro-empresário



Figura nº 12:  
Foto de Aníbal da Costa Alemão,  
companheiro da atriz. 1934.  
(Baú da atriz)

Por volta de 1919,<sup>22</sup> Céu conheceu aquele que viria a ser seu companheiro e pai de seus filhos, o português Aníbal da Costa Alemão (1881 – 1964).<sup>23</sup> Segundo Cléo, seu pai viera fugido de Portugal, por problemas com o regime republicano que se instalara recentemente. Deixava por lá a primeira mulher e uma filha; seu filho, um rapaz chamado Fernando,<sup>24</sup> teria vindo para o Brasil com o pai, ou algum tempo depois.<sup>25</sup>

Vinte e dois anos mais velho, Aníbal se apaixonou por Céu, passando a levar presentes “para a menina de cachinhos negros”.<sup>26</sup> Um tempo depois, passaram a morar juntos, tendo Céu cerca de dezesseis anos de idade. Sendo ela desquitada, e ele casado em Portugal, não pôde haver um casamento oficial; o único documento que resta, segundo depoimento das filhas, refere-se a uma cerimônia religiosa, realizada décadas após, em junho de 1947.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> No recorte nº I-0100, datado de 1920, Céu declara ter se casado cedo, três anos antes, e que seu casamento havia durado somente dois meses; diz também que convivia com Costa Alemão já havia dez meses. No recorte nº II-067 (de abril de 1931, em São Paulo), a atriz apenas se refere ao casamento precoce, aos 13 anos, associando-o à chance de seguir a carreira artística, inaceitável para “seus pais, que não podiam fugir aos preconceitos da época”.

<sup>23</sup> Ver registro de nascimento de Aníbal no anexo V deste trabalho.

<sup>24</sup> No “baú da atriz”, há algumas fotos em que aparece Fernando Costa Alemão, chamado carinhosamente pelas filhas de Céu como “tio Fernando”; no verso de uma dessas fotos há uma dedicatória do rapaz a Céu.

<sup>25</sup> Foi considerada a informação verbal dada pelo neto, Ivan da Costa Alemão, precisando alguns aspectos da versão conhecida por Cléo, filha do casal, e registrada na entrevista concedida ao autor.

<sup>26</sup> Segundo Cléo, era assim que seu pai, Aníbal, referia-se a Céu nesta época.

<sup>27</sup> Vide entre os anexos o documento que comprova essa união religiosa. Segundo os depoimentos das filhas, Cléo e Yara, a oficialização tardia da união de seus pais, teria sido decorrente da exigência da Igreja Católica para que elas próprias pudessem se casar no religioso.

Costa Alemão é descrito pelas filhas como um homem inteligente, comunicativo e versátil; dinâmico e caprichoso em tudo o que fazia. Os álbuns de recortes que compõem o relicário familiar foram cuidadosamente organizados por ele, paralelamente à carreira da atriz. Segundo o depoimento de Cléo, sua mãe tinha “cabeça de artista”; não se importava tanto com a posteridade; vivia o presente e a arte, confiando o paciente registro à dedicação de Aníbal. Inclusive, é dele a caligrafia das notas que informam com precisão os nomes e datas dos periódicos cujos recortes ali se encontram.<sup>28</sup>

Com base no testemunho do próprio relicário, pode-se dizer que a incipiente carreira artística de Céó foi incentivada por Costa Alemão, e talvez até estruturada por ele todo o tempo. Embrenhou-se no meio teatral, desempenhando várias funções, conforme a necessidade, desde ponto a ensaiador e, sobretudo, como administrador. Conforme consta nas fichas técnicas registradas em vários dos recortes estudados, ele figurou também em cena, especialmente nas *tournées*, representando com frequência o personagem de um empresário teatral na peça *Uma anedota*, ato único de Marcelino Mesquita. Esse texto se tornou o principal elemento do repertório de Céó pela facilidade de encenação em diversos locais, e por sua curta duração, que possibilitava a inclusão dessa apresentação em espetáculos de variedades.

Também atuou em peças de outras companhias, mas sempre ao lado de Céó,<sup>29</sup> e pela necessidade de preencher uma lacuna, segundo informa a filha, Cléo. Como ator, usava o nome artístico Aníbal de Castro, também citado num minúsculo verbete do dicionário de Lopes Gonçalves (1979: 157). Segundo o depoimento de Cléo, seu pai não tinha ambições como ator, embora houvesse participado em espetáculos amadores, ainda em Portugal, quando teve uma rápida passagem pela Faculdade de Farmácia, que deixou incompleta.<sup>30</sup>

Essa presença de Aníbal junto à trajetória de Céó é perceptível após uma leitura mais atenta de seus álbuns. Na etapa final da carreira da atriz, já em 1932, um pequeno recorte traz a foto dele seguida da legenda: “Costa Allemão, um dos dirigentes da nova companhia que vai estrear no João Caetano, após o Carnaval.”<sup>31</sup>

Curiosamente, essa é a única foto dele nos álbuns. Num gesto passional, e não raro, segundo Artiéres (1998:14), após seu afastamento do palco, a atriz cortou todas as fotos em

<sup>28</sup> Segundo depoimentos das filhas Cléo e Yara (Apêndices).

<sup>29</sup> Cf. fichas técnicas das principais peças de Céó (Apêndices).

<sup>30</sup> Esse dado do depoimento da filha da atriz, Yara, quanto à escolaridade de Aníbal foi reforçado através de informação verbal do neto, Ivan, que pesquisou as origens de seu avô, em Portugal.

<sup>31</sup> Recorte nº III-090 do álbum III. Referia-se, na verdade, ao *Teatro de Arte*, liderado por Renato Viana. Vide capítulo 3. Recorte nº III-090 do álbum nº III.

que o companheiro aparecia junto dela, extirpando-o, ao menos simbolicamente, de sua trajetória. Por esse motivo, as fotos de Aníbal incluídas neste trabalho foram garimpadas entre as poucas que restaram espalhadas entre filhas e netas, no conjunto denominado como baú da atriz.



Figura nº 13: Papel cartão recortado com a silhueta de Costa Alemão e colado na prancha I-082B. (Álbum nº I, item nº I-0874)

Entretanto, há uma outra imagem de Aníbal ainda presente no álbum nº I. Não é uma fotografia; trata-se de um recorte em cartão preto, onde se distingue a silhueta dele (Figura nº. 13). É uma imagem emblemática do que parece representar a participação do companheiro na carreira de Céu, ou na carreira da atriz construída por seu relicário; a análise dessa colagem conduz à percepção de Aníbal como uma espécie de sombra, que protege e direciona a jovem atriz.

Há, entre os recortes encontrados nos álbuns, diversas notas irônicas que, além dos costumeiros trocadilhos com os nomes do casal, referem-se à sua constante vigilância. São pequenas notas como a que segue, incluindo o duplo sentido quanto ao sobrenome de Aníbal, “Alemão”, aludindo à nação inimiga recém vencida na 1ª grande guerra:

Temos profunda birra pelo modo porque a atriz Céu Camara fala com a gente. Ao invés de nos fixar, a fim de que possamos contemplar os seus olhos... celestes, não: volve-os para o lado, e isso nos dá a impressão de que ela está prestando atenção a algum curioso que ao longe está ouvindo a conversa! Ora esta! Pelo *céo*, Sra. Céu, não faça mais tal cousa... Depois, lembre-se que pode haver nisso alguma retardatária espionagem alemã...<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Álbum nº I de Céu da Camara, recorte nº I-0079.

Observe-se que o adjetivo “celestes” não indica que os olhos da atriz fossem azuis; trata-se obviamente de um chiste galanteador quanto ao nome de Céu. Desde muito nova, a atriz mostrava-se hábil em escapar desses habituais galanteios e investidas, segundo sua filha, Yara. Essa habilidade aparece registrada na resposta dada ao repórter, que fazia à atriz, conforme indica o título da nota, “*Três perguntas indiscretas*”: o que ela faria com mil contos; o que ela pensava dos homens; e pedia, por fim, que ela contasse uma mentira. À segunda questão, ela respondeu: “Como só penso no meu, não sou autoridade no assunto.”<sup>33</sup> Note-se, entretanto, que nesse recorte o jornalista registra que essas respostas haviam sido encaminhadas à redação por escrito. Pode-se supor aí uma possível interferência de Aníbal atuando como uma espécie de *ghost-writer* em causa própria, uma silhueta presente atrás da imagem de Céu da Camara.

Figura nº 14: Aníbal da Costa Alemão no Viaduto do Chá, na cidade de São Paulo. Sem data. (Baú da atriz)



---

<sup>33</sup> Recorte nº I-0462 do álbum de recortes nº I.



Figura nº 15: A família e a tia Irma, a irmã de Céu. Da esquerda: Nise, Cléo, Yara, Céu, Irma e Eólo. Atrás, de pé: Aníbal (terno escuro) e Délio (rapaz com farda). Dois outros não identificados. Sem data. (Baú da atriz)

### 2.1.2 Os filhos

Céu e Aníbal tiveram cinco filhos: Délio (08/03/1922); Nise (01/06/1924); Cléo (24/12/1925); Eólo Aníbal (1/10/1927); e Yara (20/11/1932). Essas datas foram obtidas no próprio *relicário*, que traz pequenas notas, incluídas como figuras ao longo deste texto, e que registram esses detalhes da vida familiar. Somente sobre o Délio não há qualquer nota marcando seu nascimento; há uma foto impressa num recorte, em que ele aparece com duas irmãs, em Santos/SP (Figura n.º 16); e também uma nota relativa à passagem do seu décimo segundo aniversário.<sup>34</sup>



Figura nº. 16: Nise, Délio e Cléo. Sem data. Santos/SP. (Álbum II, item nº II-26)

<sup>34</sup> Recorte nº III-520 do álbum de recortes nº III.

Em paralelo a essa questão dos filhos, surge um aspecto que, curiosamente, fica pouco explícito nos álbuns de Céu da Camara: o conflito entre a carreira de atriz e os papéis impostos à mulher pela sociedade da época. Já abordamos passagens ligadas aos conflitos com a mãe e ao desejo de autonomia da família de origem, mas pode-se considerar que isso é um anseio comum à maioria dos adolescentes e, especialmente, aos artistas. Entretanto, à primeira vista, a interação entre seu cotidiano artístico e a família que Céu constituiu parece ausente de seu relicário. Uma vez mais aqui, a memória opera como depuradora da realidade, com o registro idealizado do artista filtrando as adversidades cotidianas e suas opções perante elas. Essa seleção e a ordenação do material resultante atendem ao objetivo de construção da imagem. (RIBEIRO, 1998: 40)

Sabe-se que o sistema de produção teatral nessas três primeiras décadas do século XX, e mesmo desde o século anterior, era baseado em intenso regime de trabalho para a sustentação das companhias dedicadas ao que se pode chamar de um “mercado ligeiro” (CHIARADIA, 1997). Através do máximo aproveitamento do elenco, com um constante rodízio das peças do repertório, esse sistema visava atrair o maior número de espectadores.<sup>35</sup> Tal prática é citada também na biografia da atriz Cinira Polônio, pertencente a uma geração anterior à de Céu. Aliás, essa publicação de Ângela Reis (1999) sobre a *divette* carioca nos serviu de referência para a análise dessa dualidade artista-mulher, ainda que por efeito de contraste:

A atriz carioca trabalhava duramente, como todos os atores do teatro musicado da virada do século, sem um dia sequer de descanso.<sup>35</sup> Enquanto se apresentava um espetáculo, ensaiava-se a montagem que substituiria a que estava em cartaz, pois em geral, as temporadas eram curtas, salvo algum grande sucesso. De domingo a domingo, os atores viviam em atividade permanente, como operários da “indústria do lazer” na qual a atividade teatral se transformava nesse momento. (REIS, 1999: 89)<sup>36</sup>

Pode-se imaginar, portanto, a dificuldade de conciliação desse tipo de atividade com os papéis de esposa e mãe, especialmente naquela época. Talvez isso e a intensa convivência decorrente da carga horária dedicada ao teatro expliquem, em parte, o grande número de

---

<sup>35</sup> Magalhães Jr. (1966: 46-7) comenta: “O regime de trabalho na companhia era terrível. Desconhecia-se, então, o que fosse descanso semanal e ninguém pensava no fechamento dos teatros às segundas-feiras, coisa mais ou menos recente. No tempo em que Fróes atirou-se à comédia no Pathé os meses, exceto o de fevereiro, tinham, mesmo, trinta ou trinta e um dias de trabalho. (...) Para que tantas sessões? Teatro pequeno? Ou público escasso? Havia o concurso das duas circunstâncias: para estar o teatro mais cheio eram os ingressos mais baratos.”

<sup>36</sup> Em nota da referida citação, a autora nos repassa a informação de Mário Nunes de que esse sistema ininterrupto foi mantido pelo menos até a década de 1920 (NUNES *apud* REIS, 1999: 124).

companhias encabeçadas por casais de artistas e também os casamentos realizados entre componentes de uma mesma companhia, como foi o caso, por exemplo, do ator Átila e da atriz Conchita de Moraes. Após intensa e desequilibrada trajetória, esse casal integrou a Companhia Leopoldo Fróes, vindo depois a formar a própria companhia familiar para percorrer os Estados. (MAGALHÃES Jr., 1966: 207 e 282-3) No caso de Conchita, mãe de Dulcina, os papéis de mulher e mãe, segundo o mesmo autor, levaram-na a abandonar os palcos por um bom tempo:

A infância da menina [Dulcina, nascida em Valença, RJ] se desenrolara em cidades sem conta, durante as aventurosas excursões artísticas do casal Átila-Conchita, nem sempre bem sucedidas. Malgrado as vicissitudes que os dois artistas tinham de enfrentar, nessa época heróica de suas carreiras, a família Moraes ia crescendo, de ano para ano. Cresceu tanto que, a certa altura, Conchita não tinha mais tempo para se dedicar ao teatro, cercada, como estava, de uma porção de filhas pequenas, às quais devia dispensar assistência e carinhos maternos. Quando, enfim, pudera volver ao palco era uma verdadeira matrona, de físico tão avantajado que só lhe daria o direito de reclamar uma posição muitas vezes repelida pelo orgulho ou pela vaidade de tantas outras artistas: a de atriz característica, ou caricata. (*Ibidem*: 207)

Declinar da busca de oportunidades no impreciso território do teatro carioca cariocas significava, portanto, assumir os riscos de um afastamento definitivo ou, ao menos, da perda dos papéis de destaque que a jovialidade oferecia. Por outro lado, a instituição do casamento (ainda que de fato e não de direito) conferia certo caráter de respeitabilidade à mulher; isso devia ser especialmente importante no caso de Céu, desquitada desde a adolescência, sobretudo numa época em que a figura das atrizes era constantemente associada à prostituição. Segundo Cléo, nessa época somente as atrizes casadas eram dispensadas do controle policial e sanitário também impingido às prostitutas. Na citada obra sobre a atriz Cinira Polônio, há uma seção dedicada a esse aspecto: “Além do preconceito específico contra as atrizes, encaradas como mulheres desonestas ou sem virtude, [...] o casamento, numa esfera mais abrangente, era considerado a grande finalidade da vida de uma mulher” (REIS, 1999: 61).<sup>37</sup>

Fora esse, entre raríssimos casos, o habitual era que a mulher de família não ingressasse na vida artística, ou que a abandonasse em função de um bom casamento. Pelo

---

<sup>37</sup> No caso específico da obra citada, são apontados outros fatores que garantiram a Cinira Polônio a respeitabilidade alcançada no meio teatral, apesar do celibato, inclusive pela autonomia financeira decorrente de uma pequena fortuna herdada pela morte de sua mãe.

exemplo de atrizes como Itália Fausta, Apolônia Pinto e a própria Cinira Polônio, pode-se dizer que alcançar a posição de uma atriz com efetivo destaque, sobretudo nessa época, significava renunciar aos papéis de esposa e de mãe.

Embora Céio se esforçasse para preservar seus espaços de realização, tal conflito pode ser visto como motivador das constantes interrupções que parecem ter prejudicado sua carreira da atriz. Num primeiro momento da entrevista, Cléo parece reforçar essa impressão, ao dizer que sua mãe esteve sempre ligada à família e que isso talvez tenha sido uma das coisas que a atrapalhou em sua trajetória artística. Mas, quando indagada diretamente sobre essas constantes interrupções na carreira da mãe, Cléo valoriza mais a questão decorrente das dificuldades financeiras e da falta de apoio governamental, além do preconceito que costumavam sofrer os filhos de artistas, como ela e seus irmãos. Em seu depoimento, entretanto, esse preconceito é referido de forma abstrata.



Figura nº 17: Céio da Camara com seus dois filhos mais velhos, Délio e Nise. Foto de estúdio. São José do Rio Preto/SP. Sem data. (Foto nº 10, na prancha I.105B do álbum de recortes nº I)

Entretanto, pode-se depreender da percepção de Cléo que a instabilidade financeira, motivadora desses afastamentos, estava relacionada à sobrevivência da família, como prioridade.



Figura nº18: Céó grávida em *Chispa de fogo*. Teatro Recreio, RJ. Abril de 1924. (Álbum I, recorte nº I-1024)

Ainda segundo Cléo, a gravidez em períodos recorrentes não impediu sua mãe de se dedicar à atividade teatral.<sup>38</sup> Como exemplo disso, ela cita o período da gestação de Nise, quando Céó atuou na opereta *Chispa de Fogo*.<sup>39</sup> Nessa peça, segundo Cléo, a atriz tinha que subir numa escadinha estreita e íngreme, com um salto alto, apesar da barriga; e por essas peripécias da mãe, Nise teria sido apelidada por colegas de Céó como “chispinha”, numa referência ao título daquela peça.

A filha ouvira também a mãe dizer que “ela havia acabado de fazer essa peça e foi dar à luz”. A julgar pelos registros nos álbuns, o parto ocorreu algum tempo após o fim desta peça. A figura nº. 18 traz uma foto de divulgação dessa opereta que mostra Céó caracterizada com um figurino que, segundo Cléo, foi adaptado para essa circunstância especial, e que certamente foi criado pela própria atriz, como era a prática da época.<sup>40</sup> O recorte não traz referência à gravidez, mas observa-se que o figurino tinha uma forma de bata, para tentar disfarçar a barriga. Nota-se também que há algo na mão esquerda aparentando ser um cigarro como elemento de caracterização do papel; e que, apesar da pose em que procura representar a atitude da personagem, a atriz está quase de costas, provavelmente também no intuito de ocultar a gravidez.

<sup>38</sup> Segundo Cléo, além dos cinco filhos “criados” e do primogênito falecido aos dois meses, houve duas outras gestações que não “vingaram”. Não foi possível precisar a época dessas outras gestações.

<sup>39</sup> *Chispa de fogo*, peça em 3 atos e 4 quadros de J. Ribeiro adaptada a partir do *far-west* americano homônimo (empresa Oscar Ribeiro, Teatro Recreio, RJ, estreiou em 1º/04/1924). Céó fazia a personagem principal, que na versão cinematográfica havia sido encarnada pela atriz Dorothy Dalton.

<sup>40</sup> A questão do vestuário como responsabilidade do ator é abordada no capítulo 3 deste trabalho.

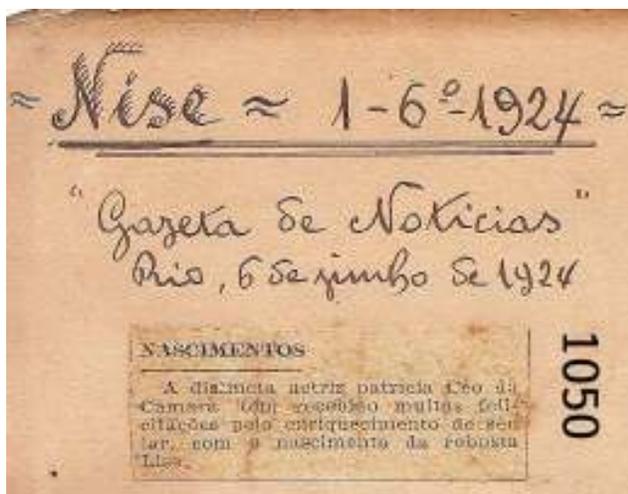


Figura nº 19:  
Recorte de jornal, registrando o nascimento da 2ª filha, Nise, no Rio de Janeiro, em 1/6/1924. (Álbum I, nº I-1050)

À medida que aumentava a família, naturalmente o aspecto financeiro se transformava numa prioridade também cada vez maior. Segundo o depoimento das filhas, Céu e Costa Alemão chegaram a vivenciar momentos de grande aperto financeiro, mesmo no período em que ainda não tinham filhos.<sup>41</sup> Em função do difícil panorama que perdurava nessa primeira metade da década de 1920, e talvez aproveitando os novos horizontes abertos pelos contatos feitos durante a *tournee* da Cia. Lucília Peres pelo interior de São Paulo, Céu e Costa Alemão acabam se estabelecendo na cidade paulista de São José do Rio Preto, em 1925. Seus dois filhos ainda estão bem pequenos: Nise, com um ano de idade, e Délio, com três. Essa mudança teria sido motivada, segundo o depoimento de Cléo, por um convite feito ao Costa Alemão para assumir um cargo político naquela cidade.<sup>42</sup>

A possível adaptação de Céu à nova situação parece ter se dado, segundo os recortes de jornais de São José do Rio Preto (SP) que estão no álbum I, através do investimento em outras de suas aptidões: a música e as letras. Como meio de sobrevivência, Céu começou a lecionar piano e canto em aulas particulares nas residências.<sup>43</sup> Segundo sua filha, Yara, não deve ter sido difícil angariar alunos, pois ela se lembra que, quando a mãe se exercitava ao piano, em todas as casas onde residiu, os transeuntes e os vizinhos paravam para ouvir.

Os registros relativos à primeira quinzena de julho de 1925, no álbum I, noticiam os planos de Céu no sentido de criar um instituto de música, no qual passaria a lecionar piano,

<sup>41</sup> Sobre as dificuldades financeiras, ver a seção 3.2, no capítulo 3.

<sup>42</sup> Sobre esse convite e o cargo, não foi possível obter maiores informações, exceto pelo depoimento da filha, Cléo, segundo a qual seu pai acabou não podendo assumir a referida função porque teria que se naturalizar como brasileiro, com o que ele não concordava. Não há registro nos álbuns sobre isso.

<sup>43</sup> Recorte nº I-1132 do álbum I.

teoria, canto e declamação.<sup>44</sup> Havia inclusive a intenção de oferecer gratuidade a um “determinado número de moças pobres”, caso houvesse apoio financeiro da municipalidade para essa iniciativa. A julgar pela ausência de qualquer notícia quanto a isso nos recortes posteriores, tal apoio não veio. Nasceu, porém, mais uma criança. Um pequeno registro do álbum I informa que nossa atriz deu à luz sua terceira filha, Cléo, em 24 de dezembro de 1925, portanto na véspera de Natal. (Figura nº 20)

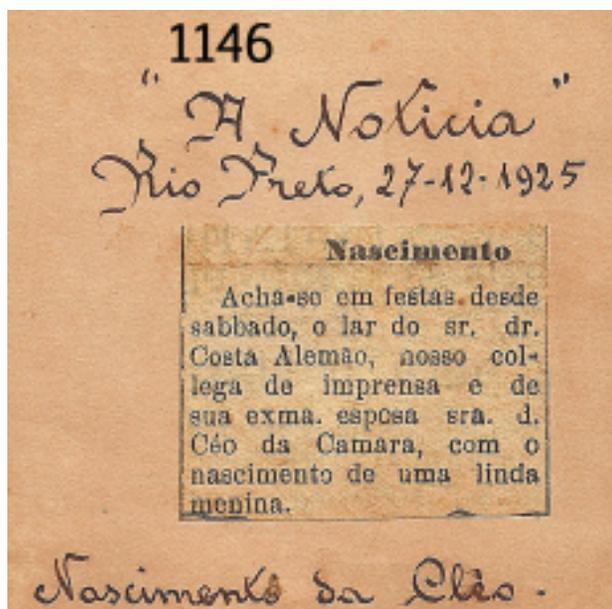


Figura nº 20: Recorte com registro do nascimento da 3ª filha, Cléo, em 24/12/1925, em São José do Rio Preto/SP. (Álbum I, nº I-1146)

Nesse período, em São José do Rio Preto, Céó escreve em colunas literárias dos jornais *A Notícia* e *O Município*.<sup>45</sup> Além de significar alguma renda, a publicação desses textos talvez representasse uma forma possível de se conciliar com sua arte, associada a uma visível necessidade de manter o seu nome em voga. Tanto é assim que alguns de seus textos, geralmente reflexões de natureza poética, são providencialmente encaminhados para a imprensa carioca, sendo publicados na *Gazeta Teatral*,<sup>46</sup> cuja admiração pela atriz é visível nos 128 recortes ornados dos adjetivos com que este jornal sempre se referia a Céó, desde 1920 até 1926.

<sup>44</sup> Além do relicário, cujos recortes estão indicados na nota anterior, a informação sobre a suposta fundação de um instituto de música na cidade é reforçada pelo depoimento de Cléo, e pelo historiador Emanuel de Macedo Soares, em sua *Epigrafia do Teatro Municipal de Niterói* (SOARES, 1994:9).

<sup>45</sup> A produção literária de Céó nesses jornais consta das pranchas de nºs: I.106B até I.110B. Na seção de nº 2.2.7 deste trabalho, há um dos textos escritos por Céó nesse período.

<sup>46</sup> Cf. Recorte nº II-030a.



Figura nº. 21: Aníbal e as filhas Nise e Cléo. Sem data.  
(Baú da atriz)

Segundo as filhas da atriz, a capacidade de articulação social e o instinto natural de Céu para a liderança, associados ao espaço que ela e Aníbal tinham na imprensa local, permitiram que sua mãe desenvolvesse intensa ação comunitária, empenhando-se na campanha para a construção de uma colônia para hansenianos, a partir de agosto de 1927, através da Sociedade Beneficente de São José do Rio Preto (SP), para a qual fora eleita como benfeitora.<sup>47</sup>

No segundo semestre de 1927, a família se muda para Santos (SP). Céu passa a colaborar com duas colunas literárias no São Paulo Jornal, cuja sucursal na cidade é dirigida por Aníbal. As oito pranchas soltas do

álbum II são quase inteiramente compostas por recortes com a produção literária de Céu para o São Paulo Jornal, publicada nas colunas *Dominicais* e *Santos mundano*, entre novembro de 1927 e maio de 1929. E nesse momento, nasce mais uma criança: Eólo Aníbal. (Figura nº 22)

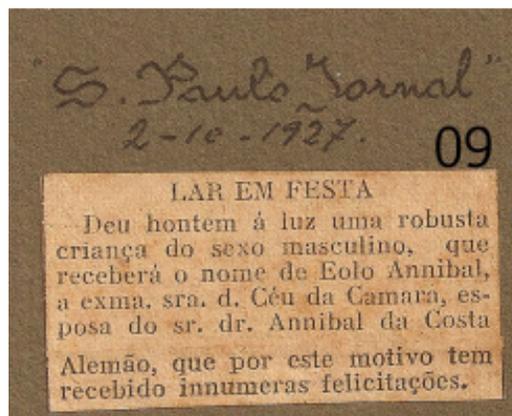


Figura nº 22: Nota sobre o nascimento do 3º filho, Eólo, em 1/10/1927.  
(Álbum II, nº II-09)

<sup>47</sup> Baseado em SOARES, 1994:9 e nos recortes dos jornais de São José do Rio Preto/SP: *A Notícia*, dos dias 18/11 e 30/12/1926; e *O Município*, de 16 e 30/12/1926 (pranchas I.109B e I.110B). Através de nota do mesmo jornal *A Notícia*, em 3/8/1927 (prancha I.111A), a Sociedade Beneficente anuncia que já há condições para a construção do referido leprosário, restando apenas a definição do terreno que seria doado pela municipalidade.



Figura nº 23: Céu e os quatro filhos em São Paulo, na casa na Alameda Sarutayá, nº 69, segundo a legenda que se vê manuscrita na base da foto. Da esquerda para a direita: Délio, Nise, Cléo e Eólo. Céu está sentada com um filhote de coelho nas mãos. Foto de Carnaval. 1930. (Baú da atriz)

O álbum II evidencia que, a partir de meados de 1929, a família passou a residir na cidade de São Paulo. Segundo as filhas, na capital paulista Costa Alemão criou o jornal *Bandeira Branca*, dedicado ao combate da tuberculose. Não há nesse álbum, entretanto, nenhum recorte desse jornal, com o qual Céu também teria colaborado, segundo os mesmos depoimentos. Em São Paulo, Céu retorna ao teatro. Um recorte do álbum II traz a justificativa dada por Céu quanto àquela lacuna em sua carreira:

[...] A minha saudade era muita. Seis anos não foram capazes de atenuá-la. Só mesmo o motivo mais do que ponderável que determinou o meu afastamento \_ precisar cuidar do meu lar, dos meus filhinhos, \_ poderia torná-la suportável. Também não se contraria uma vocação assim, sem mais nem menos... [...] E agora, que os meus filhinhos já estão maiores, não pude resistir ao convite de Tom Bill para ser a estrela da Companhia dele e do Piolim. [...]<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Recorte nº II-067 do álbum II. Esse citado encontro com Piolim, é comentado no capítulo 3.



Figura nº 24: Flora da Camara Paradedda Kemp, a mãe de Céó da Camara, em meio a um grupo de mulheres não identificadas. Flora está de pé, atrás do banco, assinalada com uma frase em manuscrito: *Mamãe querida*. (Foto sem data. Baú da atriz)<sup>49</sup>

### 2.1.3 Retorno ao Rio de Janeiro

De acordo com o depoimento das filhas, em decorrência das turbulências políticas que sacudiam São Paulo no princípio da década de 1930,<sup>50</sup> Céó, Aníbal e as quatro crianças retornam ao Rio de Janeiro, numa viagem repentina, cujas impressões, segundo Cléo, ainda estão marcadas em sua memória. Pouco depois, Céó estava em cartaz no Trianon com a peça *Sem coração*, quando morreu sua mãe, D. Flora, na tarde de 11 de outubro de 1931. Constam do álbum da atriz duas notas sobre essa perda,<sup>51</sup> uma delas revela a existência de outro filho de D. Flora, Geoffrey Morrey Kemp.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Pelas indicações do verso desta foto, a caligrafia parece ser da irmã de Céó, Irma, que ficou residindo no Rio Grande do Sul. Note-se, também, no canto inferior direito, o nome “Sophia”, sobre o qual não foi encontrada qualquer referência.

<sup>50</sup> As circunstâncias políticas que permeiam a trajetória de Céó são comentadas no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>51</sup> Recortes de n.ºs. III-043; III-047. Entre os anexos deste trabalho, foi incluída uma cópia da certidão de óbito de D. Flora, cedida ao pesquisador pelo Arquivo Nacional.

<sup>52</sup> Segundo depoimento de Yara, filha mais nova da atriz, o “tio Geoffrey”, tinha uma aparência inglesa e chegou a morar com Céó, por um tempo, na década de 1940, quando já haviam se mudado para Niterói (RJ).

Nessas notas de falecimento, ao nome que já era extenso, Flora (Corrêa) da Camara Paradedda (Morrey) Kemp,<sup>53</sup> é acrescido outro sobrenome: *D'Ávilla*. Segundo Cléo, sua avó havia se casado novamente, em São Paulo, no fim da década de 1920. Tal união teria sido um estímulo para que Flora ficasse mais perto da filha e dos três netos, já que Céó, nesse período, afastara-se do teatro. Segundo essa mesma filha, o casamento da avó não dera certo e, após a Revolução de 1930, Flora deixou por lá o tal marido, voltando para o Rio, junto com Céó e os netos.<sup>54</sup>

Entre os dados do álbum III sobre esse óbito, há um artigo assinado pelo cronista Terra de Sena, sob o pungente título *Rua da amargura*. Aqui se insinua uma vez mais a tensão entre a vida familiar e a carreira artística, que o relicário acaba realçando pela aparente omissão.

A eterna filosofia do palhaço, cujo gargalhar encobre, às vezes, uma vontade imensa de chorar, filosofia de que tanto usam e abusam os nossos bons e maus poetas, encontrou há dias, no nosso teatro, neste nosso malsinado e malfadado teatro, a sua triste e amarga verdade. [...] Dois artistas, dos mais queridos e aplaudidos, a sr<sup>a</sup> Céó da Camara e o sr. José Loureiro, numa destas últimas noites tempestuosas, representaram para si mesmos a comédia dolorosa marcada pela filosofia antiquada. [...] A sr<sup>a</sup> Céó da Camara sofrera o rude golpe de perder a mamãe querida e o sr. José Loureiro, ator cômico, vira, horas antes, desaparecer para sempre o filhinho estremeado. [...] O público que no Rialto e no Trianon ria e sorria com os dois artistas, não podia, sequer, adivinhar a grandiosidade da tragédia que ia pela alma dos humanizadores do triste símbolo... [...] Nós somos um povo sem teatro. Mas nesse paupérrimo teatro que possuímos encontramos, às vezes, uma Céó Camara e um José Loureiro, que sacrificam o culto da própria dor por uma Arte negada por um público que foge dos teatros. [...] Ninguém pressentiu o sofrimento que se não descreve daquelas duas almas que sorriam e riam para o público, com a máscara do riso afivelada ao rosto, escondendo, um esforço acima, talvez, das suas próprias forças, o *ricтус* da dor. [...] Nós não temos teatros, afirma-se. É possível. Não neguem, entretanto, a existência de artistas, para quem o teatro é um culto, é um sacerdócio. [...] O sacrifício de Céó Camara e José Loureiro é mais que um exemplo: é um símbolo cujo valor avulta, se atentarmos no descaso público pelo seu teatro, descaso que não obriga, por si só, a um artista tão doloroso sacrifício. \_ Terra de Senna.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> No álbum III, o nome da mãe de Céó aparece somente como “Flora da Câmara Paradedda Kemp D’Ávila”, assim como está na certidão de óbito (ver Anexos). Fora os depoimentos, não há outra indicação quanto aos sobrenomes “Correia” e “Morrey”, atribuídos a Flora e a Céó; entretanto, eles foram aqui mantidos porque, segundo as filhas, era comum a supressão de alguns sobrenomes, mesmo em documentos, devido à extensão total.

<sup>54</sup> Não foi possível identificar o nome desse segundo marido de Dona Flora; em seu atestado de óbito não estão preenchidas as lacunas referentes aos pais e ao cônjuge.

<sup>55</sup> Recorte nº III.050 do álbum III. O pseudônimo “Terra de Sena” era usado pelo jornalista Lauro Nunes. (MAGALHÃES Jr., 1966: 257)

Numa primeira análise, destaca-se a enfática negação da existência de um teatro nacional, em oposição à qualidade dos muitos artistas tomados como modelo pelo escritor. Antes de servir como crítica transformadora, esse tipo de defesa alimentava aquele sistema de produção, uma vez que na base de seu funcionamento estavam justamente o suposto idealismo e o sacerdócio do ator, qualidades capazes de superar toda e qualquer necessidade de reforma ou de reestruturação institucional.

Num segundo olhar, apesar da propriedade do sentimento que expressou Terra de Senna nesta nota, é inevitável compará-la em forma e conteúdo aos dramalhões lacrimogêneos que causavam tanto impacto até aquele período; ancestrais, talvez, das telenovelas de hoje.

O título da matéria, *Rua da Armagura*, é uma referência clara à passagem bíblica da *via crucis*, imortalizada no melodrama de Eduardo Garrido, *O mártir do Calvário*, de cuja representação Céó não escapou por diversos anos durante a Semana Santa, como era quase obrigatório às companhias por ser o único tipo de espetáculo que o público considerava digno de estar em cartaz nesses dias santos. (METZLER, 2006: 53, 66; e SOUZA, 1960: 250)

O relicário traz 50 recortes que divulgam ou comentam as cinco montagens das quais Céó participou: com a Empresa Paschoal Segretto, representando a Maria, enquanto Iracema de Alencar fazia o papel de Madalena (1933 - Teatro Carlos Gomes); com a Cia. Oscar Ribeiro, Céó fazendo a Madalena (1924 – Teatro Recreio); com a Cia. Maria Castro, Céó fazia a virgem Maria e a Samaritana (1923 – Teatro Municipal João Caetano, em Niterói); e com a Cia. Armando Macedo, num elenco muito criticado, do qual, segundo o relicário, só se salvava Céó, numa “linda virgem Maria” (1922 – Cine Teatro Fluminense, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro).<sup>56</sup>

A primeira participação da atriz nesse drama, de acordo com os recortes, foi na Cia. Eduardo Pereira, no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro. Céó, grávida, fez o papel de Madalena;<sup>57</sup> era então março de 1921, exatamente quando Céó deu à luz seu primogênito, chamado Romero. (Figura nº 25)

---

<sup>56</sup> As indicações dos respectivos recortes do relicário em que se encontram as informações sobre essas montagens, espalhadas em pranchas diversas, podem ser consultadas através do índice de busca por assunto (Apêndices).

<sup>57</sup> Cf. recortes nº I-1005 até I-1010 do álbum I.

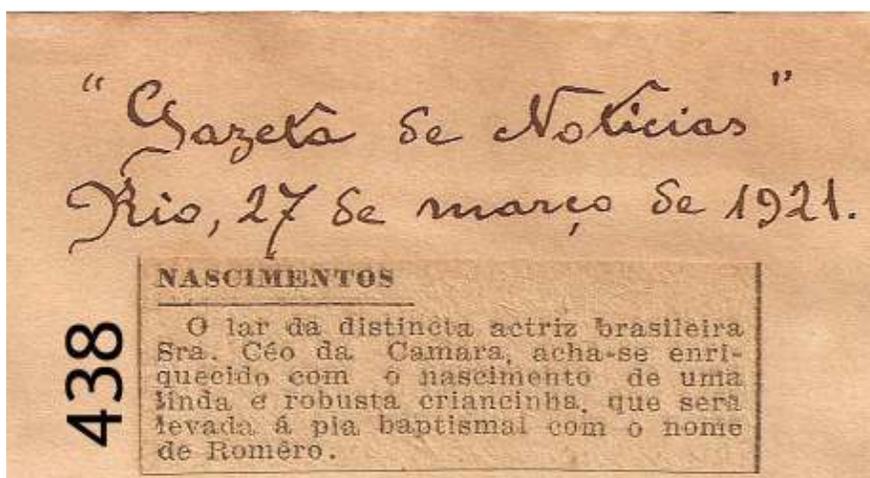


Figura nº 25: Nascimento de Romero, no Rio de Janeiro/RJ, em 26/03/1921. (Álbum I, nº. I-0438)

Analisando as datas das apresentações do *Mártir do Calvário* e o nascimento de Romero, verifica-se no relicário que Céu representou de 23 a 25 de março e Romero nasceu em 26 de março de 1921. E nas semanas anteriores ela havia protagonizado outras duas peças do repertório da companhia, instalada no Teatro República (RJ): *Rosa do adro* e *Morgadinha de Val-Flor*. Talvez venha daí a versão, supracitada, de que Céu havia saído do palco diretamente para dar à luz, conforme evocou Cléo em seu depoimento, referindo-se ao nascimento de Nise, em 1924.

Deixando crucificado o drama(lhão) de Garrido, voltemos ao da vida real, sob a ótica daquele artigo de Lauro Nunes. A melancólica associação da experiência de Céu e Loureiro remete a um antigo drama de Coelho Neto, intitulado *Ironia*<sup>58</sup>: a atriz Julieta, após deixar o filho em casa, com 40º de febre e sob os cuidados da avó, vai representar um espetáculo; no 1º intervalo, após procurar, em vão, por notícias da criança, volta ao palco. Logo após, sua mãe informa ao empresário que o neto está agonizando. Ganancioso e insensível, o empresário obriga-lhe a ocultar a notícia até que a peça termine. Ao sair de cena, a atriz encontra a mãe chorosa, mas o empresário a impede de ir ver a criança; ela obedece àquela cruel imposição e começa a representação do 3º ato; a velha senhora volta para casa apiedada pela agonia do neto e pela angustiante situação da atriz.

<sup>58</sup> Representado no Teatro S. Pedro (RJ), em 04/11/1898 (COELHO NETO, 2001: 27-46).

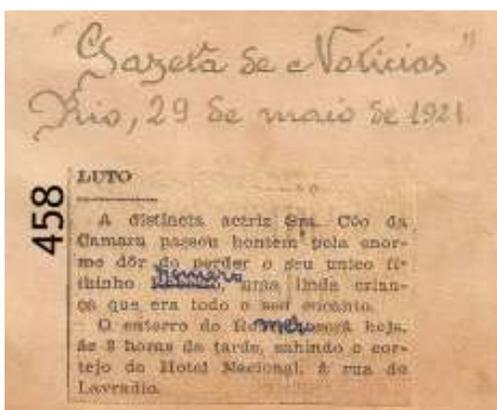


Figura nº 26: Morte de Romero, primogênito de Céu e Anibal, em 28/05/1921. (Álbum I, nº I-0458)

Dramalhões da ficção à parte, Céu enfrentou dor comparável à desta personagem quando, em maio de 1921, seu filho Romero morreu aos dois meses de nascido.<sup>59</sup> (Figura nº 26)

Ainda assim, apenas quatro dias após essa perda, a atriz já estava no Teatro Politeama do Méier (RJ), representando o papel de *Rosalina*, na desgastada opereta *Os sinos de Corneville*, de Planquette, com a Cia. Medina de Souza.<sup>60</sup>

Os depoimentos das filhas sugerem que a continuidade de Céu nas apresentações de *Sem coração*, por ocasião da morte da mãe, assim como naquela perda ocorrida em 1921, representava uma atitude compatível com o caráter da atriz, pode-se dizer estóico; pois, segundo elas, apesar de colocar a família em primeiro plano como projeto de vida, Céu sobrepunha seus compromissos profissionais já assumidos às questões de âmbito pessoal, conforme relata Yara sobre o ofício do ator: “[...] a mamãe dizia mesmo: ‘a mãe morreu, o filho tá doente, vai cumprir o seu horário.’ [...]”. A atriz chegou a participar da segunda peça da companhia do Trianon, a comédia musicada *Voltou o meu amor*,<sup>61</sup> cuja estréia ocorreu a 15 de outubro, portanto em pleno luto pela perda da mãe, conforme ressaltou Terra de Sena em seu dramático artigo.

Ao deixar a Cia. de Comédias Musicadas, Céu acompanha Renato Viana na criação do Teatro de Arte. A estréia da peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, do próprio Viana, estava marcada para 19/02/1932, mas sofreu um adiamento, segundo a nota do Jornal A Noite. (Figura nº 27)



Figura nº 27: Nota de adiamento da estréia de *O homem silencioso dos olhos de vidro*, porque Céu estava gripada. Teatro de Arte, 1932. (Recorte nº III-101 do álbum III)

<sup>59</sup> Segundo a filha, Yara, o bebê teria morrido em consequência de uma doença viral chamada *crupe*.

<sup>60</sup> Recorte nº I-0456 do álbum I.

<sup>61</sup> Peça escrita pela atriz portuguesa Alice Ogando.

Podia ser somente pretexto para justificar um adiamento necessário por qualquer dificuldade da montagem de Viana no recém inaugurado Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Mas, poucos dias após a estréia, que ocorreu em 23 de fevereiro de 1932, Céu não pôde representar, ainda por motivo de doença, segundo a informação do recorte nº III-127 do álbum III; segundo a filha, foi uma indisposição por Céu estar no início da gestação (talvez ainda sem o saber) de Yara, que nasce ao fim desse mesmo ano.<sup>62</sup> (Figura nº 28)



**Figura nº 28:** Nota de nascimento de Yara, a filha mais nova de Céu da Camara, no Rio de Janeiro, em 20/11/1932. (Álbum III, recorte nº III-209)

É a respeito desse mesmo espetáculo, *O homem silencioso dos olhos de vidro*, que a filha, Cléo, então com sete anos de idade, relata-nos um curioso incidente: Céu levava sempre consigo seus filhos para o teatro; nessa ocasião, Eólo já estava com quatro anos. As crianças costumavam ficar no camarim, com algum adulto. Numa das apresentações, entretanto, o filho mais velho, Délio, então com nove anos, não mais interessado pelo estojo de adereços que a mãe lhes franqueava como distração garantida, saiu sorrateiramente do camarim e foi para a coxia. Em dado momento da peça, segundo a narrativa de Cléo, o personagem de Viana buscava por Maria Thereza (Céu): “Onde você está?”; nessa deixa, o menino Délio entrou em cena, inadvertidamente, também chamando: “Mamãe! Mamãe!”.<sup>63</sup> Pode-se imaginar o efeito deste incidente justamente naquela peça, com tamanha aura de elevação, e também o que significou essa trivial interferência para o rígido e disciplinador Renato Viana. Percebe-se, também, é claro, a precariedade das circunstâncias que envolviam a representação teatral naquela época.

<sup>62</sup> Além da coincidência de “datas”, essa hipótese é reforçada pelo depoimento de Yara, filha mais nova da atriz (Apêndices).

<sup>63</sup> Segundo o depoimento da filha, Cléo.

No início de 1933, pouco após o nascimento de Yara, a família passa cerca de dois meses na cidade fluminense de Petrópolis,<sup>64</sup> onde Céó tenta retomar a sua atividade teatral, contando inclusive com a colaboração do dramaturgo Cláudio de Souza.<sup>65</sup> Em meados desse ano, a atriz chegou a reorganizar a Cia. Céó da Camara, reabrindo o então mal visto Teatro Fenix (no centro do Rio de Janeiro).<sup>66</sup> Mas, no início de agosto, segundo o que consta no álbum III, uma suposta doença a afastaria novamente do palco. Não há, entretanto, dados que indiquem se a doença desta vez estava ou não relacionada com uma nova gravidez, entre as outras supostas gestações perdidas que Cléo citou em sua entrevista.

Céó da Camara somente voltaria aos palcos ocasionalmente, sobretudo no Teatro Municipal João Caetano, em Niterói, onde passou a residir na década de 1940. Há uns poucos recortes esparsos, com datas posteriores a 1933, e sem qualquer relação com a atividade teatral. No verso da penúltima prancha, fora um retrato grande com dizeres que evocam a Cia. Céó da Camara, os demais

recortes somente se referem ao trigésimo aniversário da atriz, em 7/9/1933; o último registrado em seu relicário.



Figura nº 29: Céó, Aníbal e os cinco filhos. Cléo aparece sentada no colo do pai e Yara é o bebê no colo de uma provável babá, ao fundo. Petrópolis (RJ). Janeiro de 1933. (Baú da atriz)

<sup>64</sup> O recorte de nº III-217 do álbum III da atriz informa que ela esteve na cidade de Petrópolis (RJ) a serviço da *Revista Brasil Feminino*, para a qual colaborou com uma página literária e também com uma seção sobre teatro e cinema (Cf. recortes do álbum III n.ºs.: III-236a/b; e III-237a/b).

<sup>65</sup> Há uma seção no capítulo 3, dedicada ao encontro com Claudio de Souza, onde há referência sobre a leitura de uma peça de Céó da Camara, *Jacques*, na casa do dramaturgo, em Petrópolis (RJ).

<sup>66</sup> Os recortes de n.ºs III-285 e III-327 trazem curiosos comentários sobre a degradação, inclusive moral, a que estava submetido o Teatro Fênix, no centro do Rio de Janeiro, quando Céó providenciou sua limpeza e reabertura para ali instalar a última formação de sua companhia.

O último recorte fixado,<sup>67</sup> refere-se à publicação do Correio da Noite, em 22/1/1938, no qual há o flagrante da comemoração do 3º aniversário desse jornal, com um grande grupo de pessoas em que é visível uma única mulher com certo destaque, quase em primeiro plano, que parece ser a nossa atriz. Mas, curiosamente, a legenda não faz sequer menção do nome de Céu da Camara, citando somente as várias autoridades políticas presentes, e encerrando com a simbólica frase: “(...) e outras pessoas posando para a objetiva.”.



Figura nº 30: Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro. 1931.  
(Álbum III, Fotografia nº 3, na prancha III.06A)

---

<sup>67</sup> Recorte nº III-521 do álbum III.

## 2.2 A ARTE

### 2.2.1 - A Escola Dramática

#### Municipal

Em 1918, Céu teria ingressado, segundo o depoimento de suas filhas, na Escola Dramática Municipal, a convite de seu diretor e também amigo da família, Coelho Neto.<sup>68</sup>

O currículo da Escola Dramática era composto por: Prosódia; Arte de dizer; História do Teatro; Literatura Dramática; Arte de representar; e Fisiologia das paixões.



**Figura nº 31:** A atriz Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro. Sem data.  
(FUNARTE – Centro de Documentação)

Eram, portanto, disciplinas ligadas à oralidade (sendo o texto o elemento principal sobre o qual se baseia toda essa tradição teatral, a voz era um dos requisitos mais valorizados); disciplinas voltadas para o conhecimento cultural sobre as origens do teatro e a dramaturgia, conforme a tradição clássica e quase sempre seguindo a escola francesa; e, por fim, os temas mais diretamente ligados à representação: técnicas predefinidas de movimentação e de posicionamento em cena;<sup>69</sup> bem como um princípio de psicologia, se é

<sup>68</sup> Além do depoimento das filhas e dos registros de Lopes Gonçalves, já referidos no capítulo 1, a passagem de Céu pela Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro é citada em vários recortes contidos no relicário, destacando-se os de n.ºs: I-0018; I-0021; I-0052a; I-0052b; I-0493; I-1084; e III-018. Na atual Escola de Teatro Martins Pena (RJ), não foi localizada nenhuma referência a Céu da Camara, entre 1916 e 1920, mas segundo o Prof. Luiz Felipe, que colabora com o setor de memória dessa instituição, é possível que esse registro tenha se perdido ou que ela tenha assistido às aulas em caráter informal, como não era raro ocorrer nessa época.

<sup>69</sup> O palco era dividido em nove quadrantes ou áreas, nas quais os atores se posicionavam, determinando movimentos que eram incluídos no texto conforme as convenções: cruzar, descer, subir, remontar, tomar o centro, etc. (RANGEL apud BRANDÃO, 2002: 33-4)

que se pode chamar assim ao estudo de expressões exteriores da face e dos gestos que tentavam reproduzir o efeito visível dos sentimentos, então classificados de modo esquemático.

Resultantes da conservadora orientação dada na Escola Dramática, ou por suas próprias aptidões naturais, o relicário de Céó delinea as qualidades artísticas que lhe são atribuídas pelos cronistas, entre as quais se encontram com mais frequência: oralidade rebuscada, tanto em pronúncia quanto em vocabulário;<sup>70</sup> grande expressividade facial, ou máscara, como se dizia; voz educada, embora curta para os padrões do teatro musicado, mas com nuances adequadas ao belcanto; domínio de instrumentos musicais, sobretudo o piano e o violão;<sup>71</sup> e, somando-se a tudo isso, o valor expressivo através da escrita em tom lírico.<sup>72</sup>

Esse encantamento através da oralidade, comum aos artistas do palco especialmente quando aplicado fora dele, representa um importante elemento sedutor e intencional de constituição da imagem pública, conforme aponta Tania Brandão (2008: 19) ao se referir sobre os procedimentos de entrevistas com atores. No decorrer dos três álbuns, percebe-se que Céó sempre soube utilizar bem esse recurso da oralidade a seu favor, como auxiliar de sua beleza difundida nos clichês dos jornais. Na cena, essa característica talvez trouxesse a marca da entonação lírica e da pronúncia afetada, resultando em estranhamento mesmo para a sensibilidade daquela época, em que a habilidade declamatória, cultuada no século anterior, ainda produzia seus ecos.

Não fica claro se os senões quanto aos limites da voz cantada de Céó, presentes no relicário, referem-se ao volume ou à extensão. Pode-se dizer que sua voz é sempre registrada como melodiosa e harmônica. Essas observações talvez apontem as diferenças da aplicação do canto no teatro ligeiro e na ópera. A manchete do recorte de nº. I-0020 do álbum I, por exemplo, apesar de focar uma opereta, anunciou a nova estrela da companhia do Teatro Recreio somente como cantora, talvez maliciosamente, já que a escolha da *étoile* recaiu sobre uma novata com experiência anterior restrita ao canto lírico. As possíveis reações de inveja que essa escolha de Abranches pode ter gerado são enfatizadas pela própria Céó, no recorte nº I-0102 do álbum I.

<sup>70</sup> O excessivo cuidado na dicção e na pronúncia de Céó aparece ora elogiado (inclusive no depoimento das filhas) e ora como alvo de críticas, contidas no relicário da atriz (p. ex. nºs I-0061 e III-293).

<sup>71</sup> Cf. recorte nº I-0493 do álbum I.

<sup>72</sup> Há no relicário diversos textos da atriz, publicados sob os pseudônimos *C.C.* e *Cecy* nos jornais *A Notícia* e *O Município*, de São José do Rio Preto/SP; e *São Paulo Jornal*, de Santos/SP (p. ex. os recortes de nºs. I-1157 até I-1162 do álbum I).

## 2.2.2 O início da trajetória artística

O palco profissional em que Céó pisou pela primeira vez, segundo o que aparece no relicário, foi o do Teatro Municipal João Caetano, na vizinha cidade de Niterói (RJ), como a protagonista da ópera *Manon Lescaut*, de Puccini.<sup>73</sup> Era um concerto da Sociedade Sinfônica Fluminense, que incluía a participação de cantoras líricas, o que parece explicar o porquê de tal estréia ocorrer em Niterói.

Desde a vinda do maestro italiano Cordiglia Lavallo para o Brasil, fixando-se naquela cidade, passou a haver ali um intenso movimento de música erudita e belcanto, estimulado por ele e pelo maestro Felício Toledo. (SOARES, 1983: 30) Tal como ocorre ainda hoje no campo da música clássica, havia um intercâmbio com os artistas de música erudita da então Capital Federal. Talvez devido à maior disponibilidade do tradicional teatro da capital fluminense, esses concertos possivelmente abrigavam cantoras que tinham ali sua prova de palco.<sup>74</sup>

No início de 1920, a cantora voltou ao Teatro Municipal de Niterói, acompanhada pelo mesmo maestro e por músicos da mesma orquestra, mas já com um programa que trazia o seu próprio nome: a *Tournée Lírica-Coreográfica Céó da Camara* (Figura nº 32), composta por seu repertório lírico, ao lado dos cantores João Barbosa e Oscar Gonçalves; e também por números de dança executados pelos bailarinos Margot e Milton.<sup>75</sup> Pouco depois, Céó já estava cantando em eventos artísticos no Rio de Janeiro, até ser convidada para atuar como atriz.<sup>76</sup>



**Figura nº 32:**  
*Tournée Lírica Céó da Camara.*  
Apresentação em 4/2/1920.  
Teatro Municipal João Caetano  
Niterói/RJ. (Álbum I, prancha nº  
I.0001B, fotografia nº. 3)

<sup>73</sup> Cf. recorte nº I-0634 do álbum I.

<sup>74</sup> Não foram encontradas referências dessa colaboração entre Lavallo e Annunziata Stinco Palermini; mas a influência dessa professora é visível pelo repertório lírico da atriz, com a recorrente interpretação das personagens Mimi, de *La Bohème*, e Santuzza, da *Cavalleria Rusticana*, encarnadas pela soprano Annunziata no final do século XIX.

<sup>75</sup> Os recortes sobre essa *Tournée* estão nas pranchas I-002B até I-003B do álbum I. O recorte nº I-0005, traz o programa que se dividia em três partes: o trio cantava diversas árias, entre as quais Céó interpretava a Mimi; depois havia coreografias, “um fado-tango, um ‘rag-time’, uma valsa fantasia e, finalmente, um maxixe familiar, que poderia ser visto sem escândalo por uma menina de doze anos”.

<sup>76</sup> Esse convite para atuar no Teatro Recreio é explicado na seção 2.2.3 desta dissertação.

Um fato narrado pela filha, Cléo, evoca a atitude de D. Flora em oposição à vocação da filha, quando Céu já estava para estreiar na opereta *Estrela D'Alva*. Dona Flora teria ido ao delegado solicitar a interdição do espetáculo para impedir que se realizasse aquela “afronta à moral da sua filha e ao nome de sua família”. Ainda segundo Cléo, o delegado argumentou que nada poderia fazer, pois a menina (desquitada, inclusive) residia em companhia do Costa Alemão, não podendo mais ser reclamado o pátrio-poder. Embora de difícil comprovação, este incidente é citado de forma um tanto velada no álbum da atriz, em recortes como este:

Pede-nos a empresa Ruas Filho & C., do Teatro Recreio, que declaremos não serem verdadeiras as notas publicadas, ontem, em alguns diários da manhã, quanto aos efeitos de uma questão provocada pela intervenção da mãe de Céu Camara para que ela não entre na carreira teatral. Céu Camara estreiará no dia 13 do corrente, na “*Estrela d'Alva*”.<sup>77</sup>

A nota não desmente o incidente, mas sim o boato sobre a eventual saída de Céu da companhia. Em seu depoimento, Yara, a filha mais nova da atriz, sugeriu que a notícia sobre essa intervenção de D. Flora e o confronto dela com Costa Alemão teriam sido plantados na imprensa como forma de promoção da nova companhia. A publicidade em torno desse incidente talvez houvesse mesmo atraído a atenção sobre o espetáculo e sobre a nova atriz, cuja aparição já estava sendo devidamente incensada por seus atributos físicos e pela expectativa quanto a uma iniciante que já pisaria no palco como protagonista. Há uma nota cômica sobre o suposto conflito, publicada em forma de diálogo, na revista *Theatro e Sport*, no dia 13/03/1920:

- \_ Como vai o negócio pelo [Teatro] Recreio?
- \_ Assim... assim... Para a estréia da *Estrela d'Alva* o céu estava de uma limpidez divina, mas, de repente...
- \_ Mas, de repente?
- \_ Houve uma espécie de tempestade que o deixou negro como uma CÂMARA! Enfim...
- \_ Não é caso para cuidado. Ali há coragem para... Allemão, meu caro.<sup>78</sup>

O óbvio trocadilho com os nomes de Céu e de sua mãe é apenas um dos muitos que constam nos seus álbuns. Além disso, a brincadeira com o sobrenome Allemão, em duplo sentido com a nação recém vencida na 1ª grande guerra, refere-se à participação de Aníbal, que teria se confrontado com Dona Flora e impedido a interferência da sogra na incipiente carreira da atriz.

<sup>77</sup> Recorte nº. I-0023 do álbum I. Os de nºs I-0024 e I-0026 confirmam a permanência da atriz, contrariando supostas notas que devem ter repercutido o incidente, pelo que se lê neste recorte.

<sup>78</sup> Recorte nº I-0039 do álbum I.

### 2.2.3 Surge Céio em *Estrela D'Alva*

Apesar dos sucessivos problemas em torno da opereta *Estrela d'Alva*, a participação de Céio nesta peça marca a sua estréia no teatro, referida com ênfase pela própria atriz em suas diversas entrevistas ao longo da vida. Tal importância teve este espetáculo, que Céio protagonizou com apenas dezesseis anos de idade, que o seu álbum I traz 106 recortes de jornais abordando algum assunto em torno dessa peça ou da conturbada formação dessa companhia. São matérias de divulgação, avisos, desmentidos, notinhas, crônicas e versinhos, alimentados pelos incidentes que atraíram ainda maior curiosidade para esta opereta, que parece ter alcançado grande êxito de público, no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro.

Antes de ser contratada pela Empresa Ruas Filho, a atriz incluía seus números de canto lírico nas oportunidades que encontrava. Assim, em 1º/03/1920, ela participa do evento de despedida do ator Salles Ribeiro, que estava retornando a Portugal. Tratava-se, portanto, de um festival ou *feira artística*.<sup>79</sup>

O recorte nº I-0012 do álbum I mostra que, três dias após esse festival, o jornal *A Razão* creditava à participação de Céio o principal destaque naquele evento, que proporcionou ao público “o ensejo feliz de aplaudir uma artista brasileira, que, não obstante contar apenas 17 anos incompletos, já é uma cantora lírica, perfeitamente senhora dos segredos da sua arte divina.”<sup>80</sup>

O palestrante dessa festa artística era o português Alfredo Abranches, responsável pela Empresa Ruas Filho & Cia. A julgar pela coincidência de datas observada nos documentos do álbum I, deve ter sido nessa oportunidade que ele convidou aquela jovem cantora para ser a estrela da sua companhia de operetas que estrearia em pouco tempo.



Figura nº 33: Céio da Camara.  
Rio de Janeiro, Sem data.  
Foto em processo de restauração. (Baú da atriz)

<sup>79</sup> Há um texto específico sobre essas *festas artísticas* ou *benefícios*, no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>80</sup> Segundo o recorte nº I.012, do jornal *A Razão*, RJ, de 03/03/1920, fixado na prancha I.03B.

Desde janeiro de 1920, a peça *Estrela d'Alva*, opereta criada pelo também português Mário Monteiro, já vinha sendo anunciada, com diversos quiprocós e versões quanto à formação do elenco. Fica claro que não havia, até então, uma definição sobre quem representaria o principal papel.<sup>81</sup>

Sobre o fato de ser a nova estrela uma iniciante e suposta aluna recém saída da Escola Dramática Municipal, os diversos recortes revelam posições diferentes, uns apoiando e outros condenando. Há um, com o título *À procura de uma estrela*, que resume os vários nomes até então aventados para o lugar de primeira atriz da companhia, e comenta a nova contratação em nota recheada de ironia:

Anuncia-se que a companhia do Recreio resolveu o problema que a preocupava, o de encontrar uma *estrela* para o seu conjunto. [...] A escolhida não é mais a sr<sup>a</sup> Abigail Maia, para quem o sr. Mário Monteiro escreveu a *Estrela d'Alva* [...]; deixa de ser a sr<sup>a</sup> Auzenda de Oliveira, que volta aos encantos do Jardim da Europa, **desdenhosa dos proventos larguíssimos que lhe ofereciam os srs. Alfredo Ruas, empresário, e Alfredo Abranches, ator** [o original não apresenta grifo]; não é, enfim, a *mignonne* sr<sup>a</sup> Julieta Soares, a vivacidade corporificada. O bastão esteve a pique de cair nas mãos franzinas da sr<sup>a</sup> Albertina Rodrigues que teria, então, ensejo de evidenciar qualidades até agora avaramente escondidas; e foi entregue a sr<sup>a</sup> Céu da Camara, dizem, que como homenagem à Escola Dramática, de que é uma das mais aproveitáveis alunas. [...] Como gesto de cortesia, esse é dos mais hábeis. Uma *estrelle* de teatro exige, porém, qualidades outras que não tem, porque não pode ter, a gentil aluna de nome tão lindo. Toda aluna é principiante e parece um pouquinho audacioso por à frente de um conjunto que tem de representar, **uma dama que não concluiu o seu curso** [o original não apresenta grifo]. [...] O teatro tem surpresas, muitas surpresas, não há dúvidas, mas o nosso público hoje não se deixa enganar tão facilmente, como acreditam muitos. [...] A sr<sup>a</sup> Céu da Camara é uma figura muito graciosa, muito elegante, muito *chic*; façam-na começar no teatro por onde deve e então, sim, hão de ver que dentro em pouco ela irá longe, muito longe...<sup>82</sup> (Grifos meus)

Na primeira frase grifada, percebe-se a crítica do colunista quanto a dois pontos: a baixa remuneração normalmente garantida aos atores, e talvez, em especial, por aquele empresário, como o principal motivo que dificultava a contratação de uma atriz de renome; e a ironia pela duplicidade dos nomes Alfredo Abranches e Alfredo Ruas que se referiam à mesma pessoa. Ele costumava usar o sobrenome Ruas como empresário; e usava *Abranches*

<sup>81</sup> Sendo anteriores à participação de Céu, essas dificuldades na formação do elenco não constam do relicário. Para entender melhor essas circunstâncias, foram consultados os jornais deste primeiro trimestre de 1920, no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional. Há muitos registros no jornal *A Noite*, RJ, na coluna *Da Platéia*, na qual diariamente eram publicados detalhes, por vezes contraditórios, sobre a composição do elenco da nova companhia.

<sup>82</sup> Recorte nº I-0021 do álbum I da atriz.

em sua função de ator, talvez para capitalizar o prestígio de sua mãe, Adelina Abranches, e o de sua irmã, Aura Abranches, ambas atrizes portuguesas bastante conhecidas tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro. (ABRANCHES *apud* METZLER, 2006: 33)

O segundo grifo na citação anterior destaca a informação de que Céu não teria concluído seu curso na Escola Dramática; há uma ratificação disso no recorte nº I-0052b, no qual a própria Céu, em carta publicada em 19/3/1920, afirma que teria frequentado a Escola Dramática por dois anos, quando a formação completa nessa época durava três anos. No jornal *A Noite*, cujo acompanhamento diário sobre o assunto sugere uma simpatia prévia à nova companhia, o colunista tenta justificar a escolha de uma atriz inexperiente:

[...] Os papéis foram distribuídos não em harmonia com a categoria mantida pelos artistas, mas somente em atenção às qualidades que eles possuem em relação às figuras que necessitam de interpretar dentro da ação daquela peça. Até o aspecto físico, à linha geral, foi tomado em atenção e, tanto assim, que para o papel de “Rosinha”, a moleirinha da Serra da Estrela, foi contratada Mme. Céu da Camara, sobrinha do ator João Barboza [<sup>83</sup>], uma interessante “mignonne”, cheia de qualidades para vencer e que, depois dos aplausos que tem conquistado da nossa platéia, em números isolados, sente uma irresistível atração para o teatro, estreando, assim, na “*Estrela d’Alva*”. Vai, pois, surgir uma nova atriz brasileira, escolhendo para debute uma peça que, por todos os títulos, está despertando verdadeiro interesse nas famílias cariocas.<sup>84</sup>

Portanto, segundo esta nota, a questão do tipo físico se impôs na referida escolha, alheia aos modelos da rígida hierarquia então estabelecida e também sem se preocupar com a inexperiência da atriz.<sup>85</sup>

Houve demora no fornecimento das roupas pela empresa, assim como na confecção dos cenários pintados por Jayme Silva e Ângelo Lazary;<sup>86</sup> isto teria provocado os sucessivos adiamentos já citados, devidos também ao atraso das partituras de Chiquinha Gonzaga e à preparação da jovem atriz recém contratada, em torno da qual crescia a expectativa. Por esse constante adiamento, a *avant-premiere*, programada pela Empresa Ruas Filho para promover a peça junto à imprensa, foi realizada em 16/3/1920, no Teatro República (isto é, fora do local da estréia, que seria o Teatro Recreio), com as músicas sendo cantadas sem a orquestra, sem cenários e nem guarda-roupa.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> Segundo o depoimento de Cléo, Ceo e João Barboza eram primos; ver capítulo 3

<sup>84</sup> Extraído do recorte nº I-0016.

<sup>85</sup> Na verdade, o tipo físico era um parâmetro fundamental na distribuição de papéis, daí a tipologia criada para atender a esse modelo de teatro; mas quanto às primeiras figuras da companhia, por sua importância, muitas vezes esse critério era desconsiderado.

<sup>86</sup> Cf. recortes nºs.: I-0034 e I-0038.

<sup>87</sup> Cf. recorte nº I-0048 do álbum I.

Após tais peripécias, em 19/03/1920, Céu estréia como protagonista da opereta *Estrela D'Alva*, levada à cena no Teatro Recreio (RJ), pela Empresa Ruas Filho & Cia. Fosse pela expectativa deste *début*, pelos diversos boatos que circularam ou pelos constantes adiamentos da estréia, o fato é que a peça teve muitas enchentes de público.<sup>88</sup>



**Figura nº. 34:** Céu da Camara caracterizada como a protagonista da opereta *Estrela d'Alva*, de Mário Monteiro. Empresa Ruas Filho & Cia. Teatro Recreio, Rio de Janeiro. Março de 1920.  
(Fotografia nº 06, na prancha nº I.004B do álbum I)

<sup>88</sup> Assim se referiam os jornalistas quando os espetáculos recebiam grande afluência de público.

A repercussão da arriscada estréia de Céó é evocada entre as muitas críticas coladas em seu álbum de recortes nº I, entre as quais a de Mário Nunes. Após longa e positiva análise do texto de Mário Monteiro e da música de Chiquinha Gonzaga, o cronista do Jornal do Brasil comenta sobre Céó:

[...] Envolvamos em um grande elogio o trabalho das Sr<sup>as</sup> Georgina Gonçalves e Albertina Rodrigues, duas atrizes de mérito, e falemos da estreante, a Sr<sup>a</sup> Céó da Camara, que aos dezessete anos [incompletos] e pela primeira vez que pisa o palco teve de arcar com a responsabilidade de um grande e difícil papel, evidentemente muito acima das suas forças. A Sr<sup>a</sup> Céó da Camara tem realmente valor. Se não fora isso ontem ter-se-ia registrado um grande desastre, de que talvez nunca mais deixasse de sofrer as conseqüências. Figurinha franzina e gentil, voz não muito extensa nem muito forte, possui a estreante, como sua maior qualidade, a faculdade de emocionar-se e transmitir a emoção, qualquer que ela seja. É, em síntese, uma atriz não porque tenha aprendido a ser, mas por vocação natural, inata. Sua máscara tem mobilidade e é feliz na riqueza de suas expressões. É, justamente, o que ela não aprendeu. Falta-lhe ao gesto, talvez ensinado já, igual espontaneidade e bom será que fuja desde já de uma certa tendência declamatória que lhe notamos e que enfeia sua dicção. Esta deve ser mais cuidada e mais clara, principalmente nos finais das palavras e das frases. Que não veja a nossa patricia nestas palavras senão o desejo de vê-la triunfar em outras peças, de modo mais brilhante ainda que o de ontem. São conselhos, nunca “reproches”. Pode-se considerar vitoriosa a iniciativa da Empresa Ruas Filho & C. O espetáculo deixou excelente impressão que ia da montagem belíssima à representação cuidada. Que assim continuem. Esse é o meio honesto de se fazer um lugar. O público deve acompanhar essa companhia. \_ M. N.<sup>89</sup>

Como se vê, Mário Nunes concede significativo espaço à orientação da jovem atriz sugerindo aprimoramento, mas ressaltando seu talento. Ainda que indiretamente, percebe-se uma crítica à formação da atriz na tão atacada Escola Dramática, quando o jornalista destaca que o melhor de Céó é justamente o que não lhe foi ensinado, referindo-se a sua máscara facial, que era alvo de freqüentes elogios. Quanto aos gestos, o cronista percebe que carecem de espontaneidade; decorrência talvez de uma soma de fatores: vícios dos anacrônicos ensinamentos da escola de Coelho Neto; as orientações do ensaiador apreendidas com pouca elaboração devido à urgência; e a tensão pela estréia já associada à precoce responsabilidade de ser a protagonista, como também observou o cronista.

São marcantes as referências, nesse álbum I, a respeito de um grave conflito ocorrido entre Céó e o empresário português Alfredo Abranches, pouco tempo após a estréia. Segundo a versão da atriz, registrada na maior parte dos recortes, talvez ela não pudesse participar de uma *matinée* por estar adoentada, e foi acusada pelo contratante de simular a enfermidade

---

<sup>89</sup> Recorte nº I-051 do álbum I.

para fugir ao compromisso, como retaliação por desajustes no pagamento de cachês. Com isso, o Sr. Abranches e outras pessoas da companhia teriam invadido o quarto do Hotel Nacional, no nº 12 da Rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, onde Céu se encontrava hospedada.

A confusão ganhou grande dimensão e está fartamente documentada no álbum I. Entre versões, acusações e defesas, o pequeno escândalo foi aproveitado por vários jornais para acirrar uma atabalhoada discussão em pauta naquele momento: a questão em torno do conceito de “nacional”; era a tentativa de neutralização da ainda forte influência portuguesa, sobretudo no teatro, tanto no aspecto do repertório, quanto da presença empresarial (como neste caso), e também pela tentativa de depurar os palcos da malfadada prosódia lusitana.<sup>90</sup>



Figura nº 35: Céu da Camara. Foto de divulgação. Rio de Janeiro. Sem data. (Fotografia nº 02, na prancha I.001ª do álbum I)<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Essa discussão e a polêmica em torno do incidente entre Céu e Abranches ocupam no álbum I as pranchas de nº I.012A até I.022B.

<sup>91</sup> Esta é uma das duas fotos coladas na folha de rosto do Álbum I, e uma das mais frequentes nos recortes de jornais posteriores à estréia de *Estrela d'Alva*, principalmente na capa de *Theatro e Sport*.

## 2.2.4 - Uma atriz nacional na companhia oficial do Centenário da Independência

O documento de nº I-0572, inserido no álbum I,<sup>92</sup> revela que Céu foi convidada em 1922 para integrar a Companhia Brasileira de Teatro. Também chamada de Companhia de Comédia Brasileira, tratava-se de um empreendimento oficial organizado por uma comissão composta por: Vieira de Moura; Pinto da Rocha; Raul Cardoso; Eduardo Vitorino; e, também, Coelho Neto, o velho mestre de Céu. Essa comissão foi presidida por Carlos Sampaio, prefeito do então Distrito Federal. (Figura nº 36)



Figura nº 36: Cartão comemorativo com a comissão organizadora da companhia Comédia Brasileira. Rio de Janeiro. 1922.

(Álbum I, nº I-0598)

Assim como ocorreu no caso do conflito com o empresário Alfredo Abranches, há no relicário o registro de muitas controvérsias em torno do conceito de “nacional” atribuído a essa Comédia Brasileira, que contava com inúmeros portugueses. Entretanto, segundo um dos recortes,<sup>93</sup> a comissão teria cedido às pressões dos artistas, autores e jornalistas, alterando um pouco a composição inicial da companhia. Entre os diversos nomes ditos nacionais, figuram o de Céu e outros artistas formados pela Escola Dramática Municipal, como Davina Fraga, Iracema de Alencar e Martins Veiga.

O recorte nº I-0585 traz uma extensa matéria sobre uma tumultuada reunião da SBAT, enquanto outros da mesma prancha do relicário trazem a formação final da companhia que ocupou o Teatro São Pedro (atual João Caetano): dama brilhante, Lucília Peres;<sup>94</sup> dama

<sup>92</sup> O item nº I-0572 é o convite oficial para Céu ingressar na Comédia Brasileira.

<sup>93</sup> Cf. recorte nº I-0582 do álbum I.

<sup>94</sup> A atriz Lucília Peres ainda estaria presa a outro compromisso em São Paulo e, por isso, só chegaria dias após o lançamento oficial da companhia, não figurando na foto oficial. (Cf. o item nº I-0588)

dramática, Maria Castro; ingênua dramática, Céio da Camara; coquete, Iracema de Alencar; dama de comédia, Davina Fraga; ingênua de comédia, Laura Serra; damas centrais, Gabriela Montani e Maria Falcão (portuguesa); dama característica, Nathalina Serra; lacaia, Olga Barreto, utilidades, Tulia Burlini e Carmen Ferandes; galã dramático, Antonio Ramos; galã cômico, Martins Veiga; centros, Ferreira de Souza, Chaves Florence, Carlos Torres, Eduardo Pereira; segundos-galãs, Álvaro Pires e Álvaro de Souza; utilidades: Aldirio Ferreira, Raul Barreto, Nestório Lipps, Felipe Santos.



Figura nº 37: *Comédia Brasileira*, a companhia oficial do Teatro São Pedro. 1922.

Rio de Janeiro. Céio é a primeira à esquerda. No centro, com saia florida, vê-se a jovem Iracema de Alencar. Lucília Peres não aparece na foto.

(Relicário de Céio da Camara, recorte nº I-0596)

Destaca-se, na seção do relicário que registra essa companhia, uma manchete em letras garrafais e o seguinte subtítulo: “O elenco da ‘Companhia’, ontem publicado, é um cadáver em decomposição”. E abaixo: “Vamos autopsiar esse cadáver. A ‘causa mortis’ está se revelando à tona dos olhos: é o interesse subalterno!”. E o texto segue expondo uma série de indiscrições sobre os interesses particulares que teriam norteados a escolha da referida seleção de artistas.<sup>95</sup>

Em seguida, o jornalista, anônimo, faz a “autópsia” do elenco, valorizando a escolha daqueles artistas nacionais que considera merecedores de “figurar num verdadeiro elenco”:

<sup>95</sup> Álbum I, nº I-0586.

Lucília Peres; Maria Castro; Iracema de Alencar; Céu da Camara; Davina Fraga; Olga Barreto; Gabriella Montani; Carmen Fernandes; Martins Veiga; Chaves Florence; Eduardo Pereira; Carlos Torres; e Álvaro de Souza. Condena, entretanto, a escolha de: Laura Serra, por considerar que, “como ingênua, é uma boa caricata”; Álvaro Pires, Raul Barreto e Nestório Lips, por considerá-los atores “dignos somente de um cine-teatro da roça”; Aldírio Ferreira, avaliado como um mero “convencido”; e Felipe dos Santos, que poderia atuar no teatro na função de “bilheteiro”.

A matéria ataca ainda os artistas estrangeiros: Natalina Serra, por não ser versátil; Tulia Burlini, italiana que seria “uma revelação do desconhecido”; e Antonio Ramos, que, embora valoroso, teria “o mau hábito de gritar furiosamente em todas as cenas”. Propõe, por fim, que sejam convocados Apolônia Pinto, Cora Costa, Otilia Amorim e Átila de Moraes, o que acaba não ocorrendo, pelo que se vê nos inúmeros recortes que exibem posteriormente a foto oficial com os nomes da companhia.

Ou seja, a discussão sobre o conceito de nacional, a julgar por esses documentos, estava sendo travada em bases muito confusas, dando a impressão de que não era exatamente a questão central. Mesclavam-se nessa discussão critérios diversos com base em aspectos personalistas deste ou daquele artista. No meio de tudo isso, as habituais trocas de farpas quanto à corrupção e aos favorecimentos que tanto alimentam a fogueira da imprensa.

Cessada a gritaria e acalmados os ânimos, em maio começaram os ensaios. A estréia ocorreu no início de agosto de 1922, o que revela que houve um período de três meses de preparação, notável para a prática da época. Céu da Camara, assim como Iracema de Alencar, só entraram em cena na segunda quinzena de agosto, a partir da terceira comédia levada pela companhia do centenário no Teatro São Pedro: *Cegos ao sol*, de Raul Pedrosa. Essa demora na participação das duas jovens e bonitas atrizes foi alvo de mais uma reclamação por parte da imprensa.<sup>96</sup>

O repertório da companhia oficial, sob a direção do português Eduardo Victorino, foi composto a partir das 38 peças de novos autores nacionais selecionadas em concurso. Apesar disso, todas as notas dessa seção do álbum I são reticentes quanto à qualidade das peças apresentadas, reforçando sempre as falhas de autores inexperientes no ramo. O recorte nº I-0625, por exemplo, comenta que o tal concurso realizado para revelar novos autores, até aquele momento não havia conseguido revelar nenhum original que fosse digno de seleção.

---

<sup>96</sup> Cf. nº I-0599 do álbum I.

### 2.2.5 As companhias

É preciso diferenciar a participação da atriz nas companhias que estavam frequentemente em cartaz no Rio de Janeiro, daquelas constituídas especificamente para turnês ou dos elencos formados para as recorrentes festas artísticas ou beneficios.<sup>97</sup> Excetuando-se a própria companhia da atriz, os álbuns de recortes de Céu da Camara trazem registros de sua atuação em oito companhias estabelecidas em teatros cariocas: Cia. de Operetas (Ruas Filho & Cia., Teatro Recreio/1920); Cia. Eduardo Pereira (Teatro República, 1921); Cia. Medina de Souza (Teatro Politeama do Méier e Teatro República, 1921); Comédia Brasileira (Cia. Oficial do Centenário, Teatro São Pedro/1922); Cia. Nacional de Operetas (Empresa Oscar Ribeiro, Teatro Recreio/1924); Cia. Lucília Peres (Coliseu Dudu/1924); Cia. de Comédias Musicadas (Empresa J. R. Staffa<sup>98</sup> e Francisco Peppe, Teatro Trianon/1933); e Teatro de Arte (Teatro João Caetano/1932).<sup>99</sup>

Essa circulação, decorrente da já comentada velocidade com que se formavam os elencos, era comum, sobretudo, às artistas que não ocupavam a posição de primeira atriz numa grande companhia estável, como foi o caso de Céu. Ainda que os recortes contidos nos álbuns registrem quase sempre Céu como primeira atriz, posição inclusive alegada na Cia. Leopoldo Fróes,<sup>100</sup> fica evidente que ela assumiu esse destaque em companhias de menor porte ou sem grande continuidade, algumas das quais organizadas para excursões.

As legendas manuscritas dividem os álbuns em seções, atribuindo valores diferentes para os vários empreendimentos dos quais a atriz participou; percebe-se essa valoração pelo tamanho ou pela sofisticação na escrita dos títulos de algumas seções.<sup>101</sup> Entretanto, no álbum III, composto a partir de 1931, há somente uma legenda que registra (ou valoriza) a última formação da *Cia. Céu da Camara*, então no Teatro Fenix, no Rio de Janeiro (1933).

<sup>97</sup> Há textos específicos sobre as festas artísticas e sobre os percursos mambembes no capítulo 3.

<sup>98</sup> Jácomo Rosário Staffa, italiano, proprietário do Teatro Trianon (RJ), que naquela estrutura do teatro antigo assumia a função de “empresário de fora”; associava-se a companhias contratadas por temporada, da qual ele recebia uma percentagem da renda bruta; o empresário “de dentro” de cada companhia era responsável por todas as despesas e providências para que a peça funcionasse: cenários, ensaiador, ponto, artistas, guarda-roupa, contra-regra, etc. (MAGALHÃES Jr., 1966: 62;106)

<sup>99</sup> Para mais detalhes sobre as companhias, consultar a cronologia de Céu da Camara e as fichas técnicas das principais peças, incluídas como apêndices deste trabalho.

<sup>100</sup> A participação de Céu na Cia. Leopoldo Fróes ocorreu na tournée a São Paulo (1920) e em eventos episódicos (1923); sobre isso há um tópico específico incluído no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>101</sup> Conforme foi explicado no capítulo 1 deste trabalho, o *Relicário de Céu da Camara* se encontra todo digitalizado no DVD nº 1 (Apêndices), podendo ser visualizado por pranchas ou por itens individuais. Para facilitar o acesso, há quatro índices de busca: por nº do item; por nome do periódico; por data; e por assunto principal.



Figura nº 38:  
Fan-fan, o personagem de  
Céo da Camara na peça  
*Os dois garotos*,  
de Pierre Decourcelle.  
Cia. Eduardo Pereira.  
Dezembro, 1922.

(Álbum III, Fotografia 4,  
na prancha III.22B)

### 2.2.6 O espelho de uma imagem

No primeiro capítulo desta dissertação foi abordada a mitologia que envolve a elaboração dos álbuns de recortes de artistas e, especialmente, desse relicário que construiu a imagem de Céu da Camara. Nesse sentido, é interessante destacar uma declaração da atriz no recorte nº II-067, em que ela revelou ao jornalista: “Foi Sarah Bernhard [*sic*] que, ao ver-me no palco do Lírico a dizer com entusiasmo uns simples versos, disse pela primeira vez aos meus pais: ‘Ponham essa menina numa escola dramática e verão que bela atriz sairá daí.’”<sup>102</sup> Essa citação é comentada no recorte de um jornal carioca que repercutiu o retorno da atriz aos

<sup>102</sup> Recorte nº II-067 do *relicário* da atriz.

palcos de São Paulo, após seu longo afastamento. Apesar de ser uma matéria recheada de elogios, o jornalista ressalta o anacronismo da referência à atriz francesa:

Foi a linda borboleta, artista volúvel, que passou pelo palco brasileiro. Agora ei-la que volta à cena, segundo anunciam jornais paulistanos. Volta para ficar? Quem o sabe? O leitor que não a conhece e que leu a *Folha da Noite*, de São Paulo, talvez esteja dizendo lá com seus botões: ‘\_ Essa Céu deve ser um céu de noite sem estrelas ou de dia enublado. Ela fala em Sarah Bernhard. Diz que entrou para o teatro porque a genial artista francesa lhe descobriu qualidades. Essa Céu deve ser alguma matrona. Qual nada. Céu da Camara, se não foi atacada de velhice precoce, deve ser uma criatura radiante de mocidade. Isso de falar em Sarah Bernhard é cabotinismo, deliciosa qualidade nos artistas. Somente para ser cabotina mais hábil, Céu da Camara devia escolher outra genial artista mais moderna. Ela talvez dirá: \_ “Os gênios são como os cometas caudados, que aparecem de século em século. Talvez quando Sarah Bernhard veio a última vez ao Brasil eu ainda não tivesse nascido. Mas os gênios estão sempre avançados sobre a sua época. A divina Sarah teve a visão da minha vocação artística. E acertou.” Todo esse cabotinismo é encantador numa artista bonita e inteligente como deve ser Céu da Camara.<sup>103</sup>

A última e fatídica vez que a atriz francesa Sarah Bernhard esteve no Brasil foi, de fato, no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro; mas isso em 1906,<sup>104</sup> portanto, quando a atriz tinha de dois para três anos de idade! Parece pouco provável que ela tivesse sido levada pelos pais ao Teatro Lírico nessa idade; e mais improvável ainda que ela houvesse recitado versos a ponto de impressionar a velha atriz. Além disso, esse comentário sobre a suposta indicação da divina Sarah em sua infância somente foi citado em São Paulo, já na década de 1930, e não aparece nas inúmeras entrevistas e matérias sobre a atriz na imprensa carioca. Está claro, portanto, que se trata de uma invenção para associar sua imagem e seu talento aos da atriz francesa.

Assim, ainda sob a ótica da mitologia que envolve a atriz a partir de seu relicário, Céu da Camara elege a sua fada-madrinha, modelo de perfeição que, com a varinha de condão do seu reconhecido talento de atriz dramática, toca na precoce menina Céu certificando-lhe a aptidão para o palco, como se fosse um dom que ela estivesse lhe concedendo.

Assumido como fantasioso, não só pela análise das datas entre o fato alegado e o fato histórico, mas também pela observação do jornalista no recorte citado, esse elemento representa uma alegoria que confirma a função do relicário como elemento constitutivo da aura projetada pela atriz.

<sup>103</sup> Cf. recorte nº III-004 do relicário da atriz.

<sup>104</sup> Segundo Magalhães Jr. (1966a:p.102). Há fontes que indicam que essa última vinda da atriz teria ocorrido em 1905.

### 2.2.7 A imagem em palavras

Os escritos de Céu da Camara aparecem no final do álbum I e na quase totalidade do álbum II, e representam outro traço que ajuda também a desenhar a presença da atriz. São textos que trazem idéias esparsas, sensações da atriz perante sua observação da natureza e, em alguns casos, pequenas situações ou histórias pelas quais a autora se foca nos pensamentos dos personagens, muitas vezes situando seu “eu lírico” no ponto de vista masculino. Percebe-se o mesmo estilo presente nas cartas escritas por Céu a alguns familiares.<sup>105</sup>

Excetuando-se algumas matérias de cunho mais jornalístico, encontram-se nesses álbuns os recortes com 46 textos líricos, publicados nas cidades paulistas de São José do Rio Preto e Santos, justamente no período em que a atriz esteve afastada da cena.

Assinados sob os pseudônimos de *C.C.* ou *Cecy*, esses textos são repletos de adjetivos, hábito característico da atriz mesmo em sua expressão verbal.<sup>106</sup> Muitos deles parecem ser fragmentos de um mesmo fluxo de idéias e revelam certa introspecção e alguma dose de angústia. Como exemplo, cito esse trecho final de uma crônica escrita em 1928, na qual a artista, do alto do Parque Balneário Hotel, narra suas sensações ao ver a cidade de Santos:

[...] E tudo isto eu via, e tudo isto eu sentia, e tudo isto eu admirava, daquele jardim suspenso... E trago ainda em mim a sensação mórbida de um embruxamento... e suspeito bem que meu espírito, essa forma fluídica que nos anima, ficou lá preso à cúpula azul daquele céu de porcelana antiga... engastado no brilho intenso de uma estrela grande, trememente de luminosidade... *Cecy*.

(Álbum II, recorte nº II-015)

Há outro texto com uma referência interessante à dificuldade de lidar com a passagem do tempo e à transformação da própria imagem. A personagem, denominada como Madame Z, revela seus pensamentos diante de um espelho ao qual invoca que lhe confirme a beleza, assemelhando-se àquela rainha do conto dos irmãos Grimm. O texto segue transcrito na íntegra, por servir como metáfora da leitura proposta neste trabalho sobre o relicário de Céu da Camara. A começar pelo título: *Vaidade...*

<sup>105</sup> Como exemplo desse estilo em carta manuscrita e assinada por Céu da Camara, há entre os anexos deste trabalho uma cópia da carta enviada pela atriz à sua primeira neta, e também afilhada, Moema.

<sup>106</sup> Segundo o depoimento da filha da atriz, Cléo. (Apêndices)

Na quietude impregnada de essências do seu “*boudoir*”, entre os ricos estofos de cetim verde pervinca,<sup>[107]</sup> e os reluzentes móveis cor de topázio, mergulhando o corpo grácil nos enormes almofadões pintados, Madame Z. iniciava, sonolenta ainda, a *toilette* matutina. A mão fidalga, nevada, onde um rubi sangrava como a chama de uma paixão, voraz, sustinha à altura do rosto, graciosamente, o espelho predileto. Era um espelho oval, de prata antiga, embutido de pedras preciosas. Mme. Z murmurava: “Diz-me, querido, fala-me dos meus encantos... Fala-me da formosura de minha tez lírial, do amendoado dos meus olhos garços, do rubro dos meus lábios nacarinos, do arqueado de minhas sobrancelhas velutíneas, da pureza do meu perfil grego... Fala-me da minha beleza... Faze-me rainha. Mais, muito mais... faze-me deusa, faze-me santa!” Mudo, tragicamente mudo, o espelho olhava-a com o seu límpido olhar de aço. Mme. Z estremeceu, afogando um grito. Lágrimas diamantinas balançaram-se na seda dos longos cílios... É que vira refletida, lá, no imo secreto da face polida e fria do espelho confidente, a mão impiedosa do Tempo a platinar-lhe as trevas da cabeleira basta. C. C. (Álbum I, recorte nº I-1148)

### 2.2.8 A morte do ponto

A leitura dos recortes na última seção do álbum III traz um detalhe curioso que, apesar de relativamente sem importância, adquire uma força simbólica considerando que marca o fim do último empreendimento artístico na carreira da atriz. O recorte nº III-498, datado de 25/07/1933, registra a suspensão das atividades da Cia. de Comédias Céu da Camara no Teatro Fênix (Figura nº 39), e ao lado deste há outro recorte, da véspera, que lamenta “a morte inesperada” [*sic*] do ponto da companhia, José Cruz, ocorrida poucos dias antes.<sup>108</sup>

Embora notas posteriores informem que a companhia retornaria após sua reorganização, isso não ocorreu. Os recortes informam somente que esse novo afastamento de Céu teria ocorrido por motivo doença. Em 7 de setembro desse mesmo ano, esse álbum traz somente pequenas notas com cumprimentos pela passagem do aniversário da atriz.

Coincidência ou não, essa morte do ponto parece marcar o declínio daquele teatro antigo que o abrigava, e também o fim de um anseio de arte da nossa atriz. Esse duplo desfecho, mais do que uma apoteose, assemelha-se a um número de cortina representado à frente de um pano de boca já rôto, esfarrapado, atrás do qual começava a se operar a ilusória “mutação” (BRANDÃO, 2002: 44-51) do antigo cenário do nosso teatro.

<sup>107</sup> *Pervinca*, é a designação de duas plantas da família das apocináceas, segundo o dicionário (HOLLANDA, 1975: 1076). Portanto, a expressão “ricos estofos de cetim verde *pervinca*”, usada no texto, refere-se a um tom da cor verde do tecido das almofadas.

<sup>108</sup> Cf. recorte nº III-501 do álbum III.



Figura nº 39: Companhia Céu da Camara. Fotografia com o nome da companhia em letras fotocompostas. Rio de Janeiro. 1933.

## 2.3 A PÁTRIA

### 2.3.1 Protagonismo feminino

Tornou-se comum atribuir às mulheres do passado, que evidenciaram algum destaque em qualquer campo, a aura de vanguardistas, libertárias, enfim, verdadeiras lutadoras contra as amarras sociais que historicamente subjugarão o gênero feminino a posições então consideradas menores na sociedade.

No caso de Céu, o culto familiar segue a mesma tendência. Nos depoimentos ressoam a firmeza do temperamento da atriz e sua habilidade oratória; além da luta comum às mulheres que têm vários filhos, para garantir a sobrevivência e o bem estar de sua prole. Esse aspecto é reforçado também pela visualização do conjunto do seu relicário, devido à grande quantidade de recortes e pelos percursos ali registrados, que se ocorreram em paralelo com a lida diária de mãe e dona-de-casa.

Entretanto, com base na análise dos álbuns, pode-se dizer que a opinião expressa pela atriz sobre a questão feminina reforça uma visão mais tradicional e, por vezes, retrógrada, mesmo para a época. Para tanto, consideram-se somente o período e o pensamento registrados no relicário, não interessando aqui se, em fases posteriores, a mulher Céu da Camara apresentou atitudes que contradigam este enfoque. Não se pode querer colar sobre ela o rótulo de feminista. Essa abordagem é desautorizada, por exemplo, pelo recorte do álbum II que foi publicado dois anos antes da conquista do direito do voto feminino.<sup>109</sup> O subtítulo da matéria, cujo trecho é transcrito abaixo, atribui a Céu um peculiar ponto de vista sobre os direitos e deveres da mulher: “A atriz Céu da Camara é pelo divórcio absoluto, **mas** acha que fora do lar só a arte deve prender a atenção da mulher” [sem grifo no original].



Figura nº 40: A mulher Céu da Camara  
São Paulo. 1930. (Baú da atriz)

<sup>109</sup> O Código Eleitoral editado por Vargas em fevereiro de 1932 garantia o direito político às mulheres; as eleições para a Assembléia Constituinte ocorreram em maio de 1933 (PANDOLFI, 2007: 23-4).

[...] \_ Direitos políticos? Eis uma coisa que não me interessa. Pelo contrário, sou contrária a esse movimento reivindicador. Acho que a política em nada poderá adaptar-se aos sentimentos, instintos, e à natureza feminina. Para mim, que sou inteligente e ilustrada, creio, tudo isso não passa de simples veleidades. Uma mulher, deputada? Que horror! Uma mulher presidente? Que desastre! A própria burocracia é incompatível com o sexo fraco. Elas tornam-se feias, irascíveis, afugentadoras mesmo. Nós precisamos de boa política, de um bom governo, realmente, mas deixemos isso somente, exclusivamente para os cidadãos da Pátria. A eles, aos varões, é que compete dirigir os destinos do nosso povo. Limitemos a nossa tarefa “política” ao nosso lar apenas. E mesmo assim, só Deus sabe, como andam muitas... Não, abaixo essas idéias tétricas, que estão fazendo de nossas patrícias, tão lindas e gentis, verdadeiros espantalhos de gente grande...  
[...]<sup>110</sup>

Ainda que consideremos a perspectiva do tempo, que sempre altera o que pode ser considerado politicamente correto, tais afirmações aparentemente se opõem à vanguarda do discurso feminino da época. Há frases que se assemelham a um artigo publicado na revista *O Malho*, em 1927, que ironizava os direitos políticos então reivindicados pelas mulheres. (MALUF; MOTT, 1998: 380) No mesmo recorte, Céó se refere à mulher artista:

[...] Só compreendo como trabalho feminino fora ou no próprio lar, os de Arte bela e aplicada. Era melhor, bem melhor que ao invés de pensar em política, a mulher brasileira pensasse em dar ao Brasil a quantidade de verdadeiros artistas que lhe falta completamente. Precisamos de pintores, de escultores, de cantores, de musicistas, de tudo enfim, que se relacione com as artes belas, e não temos. Enquanto as velhas nações imortalizam-se em pedestais de pura e grandiosa Arte, nós só possuímos um punhado reduzido de autênticos valores, que vivem esquecidos, por um povo ébrio de emoções políticas. Vamos. Só a Arte é compatível com os belos ideais da mulher. [...]<sup>111</sup>

A esta visão social da mulher estritamente ligada à família, Céó parece associar a defesa da autonomia pessoal, inclusive apoiando o divórcio nessa mesma entrevista. Sabendo que a atriz era desquitada desde os 13 anos de idade, podemos perceber que essa defesa do divórcio, contraditória em relação ao restante, reflete uma opinião vinculada a um interesse pessoal, factual, não se relacionando com qualquer posição libertária.

Apesar do discurso evidenciado na citação anterior, o recorte nº III-248 do álbum III, publicado em março de 1933 na Revista Brasil Feminino, traz um pequeno artigo escrito por Céó, sob o título “O dever de votar”, com uma manifestação veemente pelo voto feminino,

<sup>110</sup> Recorte de nº II.057 do álbum II.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

exortando as mulheres a se alistarem para a eleição da Assembléia Constituinte que se aproximava:

Em rápida visita por mim feita ao Partido Economista pude aquilatar entusiasmada o movimento intensíssimo do alistamento eleitoral feminino. Nossas patricias, cômicas do seu novo dever, tão justamente conquistado em nossos dias, num direito inegável de cidadania, habilitam-se para as próximas eleições, procurando assim satisfazer aos seus sentimentos civis e patrióticos. As mulheres que, no recesso do lar, orientam a vida de sua família, que formam em eclosões do mais santo amor, o moral e o intelecto dos homens de amanhã, que incentivam com carinhoso desvelo o companheiro abatido pela luta do trabalho constante, não poderiam jamais, sob qualquer pretexto, que seria fútil e extemporâneo, negar um pouco do seu valor, do seu ânimo e do seu preparo, da sua competência nos graves momentos políticos em que a Nação requer de todos os seus filhos, tudo aquilo com que possa retribuir à magnanimidade do seu coração mater. Eu digo \_ todos os seus filhos \_ sem exclusão de sexo, porque quem com dignidade sabe orientar e governar um lar, é, sem dúvida, bastante competente também para eleger, votando, aqueles que igualmente governem os destinos de seu país. [...] Felizmente que as brasileiras, fugindo ao egoísmo involuntário de nossas avós algemadas a preconceitos inconcebíveis, correm a alistar-se e irão serenamente, [...] ante as urnas eleitorais, levar, como um grito de reivindicação, de gratidão, e felicidade patriótica, a prova máxima do seu valoroso esforço [...] na singeleza de um voto. [...] <sup>112</sup>

Pelo que se lê nesse recorte, o direito civil então conquistado, representaria para Céu, não uma bandeira feminista, mas um dever decorrente dos principais atributos da mulher: mãe e esposa. Segundo ela, portanto, somente como responsável maior pela criação das novas gerações, essa mulher seria a mantenedora dos destinos da nação. Para Céu, a noção de liberdade, quanto ao coletivo, estava subordinada a uma abstrata visão patriótica, cívica, não se refletindo numa ação de natureza política.

Apesar dessas constatações, é importante destacar a atitude combativa e intensa de Céu da Camara em todos os espaços de expressão que ocupou. Tanto na busca por seu ideal artístico, inclusive superando adversidades familiares, como nos papéis que desempenhou em outras atividades que serão abordadas nos próximos itens, destaca-se o empenho de Céu em ser protagonista de sua existência e do seu tempo. Embora seja valorizado somente quando associado a um posicionamento de esquerda, esse protagonismo da atriz e cidadã Céu da Camara se manifestou de modo intenso em diversas frentes, evidenciando um forte traço de seu caráter.

---

<sup>112</sup> Artigo de Céu da Camara, publicado na Revista *Brasil Feminino* em março de 1933. Recorte n° III-248 do álbum III.

### 2.3.2 Turbulências políticas \_ A revolução de 1930

Céo e Costa Alemão estavam residindo com os filhos na capital de São Paulo, quando estourou a Revolução de 1930. Segundo Cléo, a exemplo da resistência paulistana, seus pais se mantiveram ao lado da legalidade, inclusive seguindo a orientação de Marcondes Filho,<sup>113</sup> que seria, ainda segundo ela, proprietário do São Paulo Jornal, no qual Aníbal trabalhou.

Eles estariam defendendo, portanto, a permanência do Presidente da República Washington Luís no poder.<sup>114</sup> A crise se instalara a reboque de dois aspectos principais: no âmbito externo, a crise da bolsa de Nova Iorque, em 1929, derrubou os preços do café, que era o pilar principal da economia brasileira, ainda com base fortemente agrícola e monocultora; no âmbito interno, Washington Luís, ao apoiar o também paulista Júlio Prestes como seu sucessor na Presidência, havia quebrado a aliança política entre os estados produtores de café, Minas e São Paulo, interrompendo o ciclo de alternância de poder entre os políticos desses dois estados, conhecido como “política do café-com-leite”.<sup>115</sup>



Figura nº 41: Céu da Camara e Costa Alemão, em São Paulo. Sem data. (Báu da atriz)

<sup>113</sup> Alexandre Marcondes Filho (1892-1974), em 1932, foi um dos líderes do movimento constitucionalista, em oposição a Vargas. Em dezembro de 1941, foi nomeado Ministro do Trabalho, e em 1943 acumulou com a pasta da Justiça, à qual voltaria mais tarde, no governo Café Filho. Na *homepage* (FGV-CPDOC) consultada sobre a biografia desse político não constava qualquer referência ao São Paulo Jornal.

<sup>114</sup> Washington Luiz nasceu em Macaé (RJ), mas desenvolveu sua carreira política no estado de São Paulo, sendo por isso chamado de “o paulista de Macaé”, que inclusive foi título de um popular espetáculo de teatro de revista.

<sup>115</sup> Cf.: <[www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos20/ev\\_rev30\\_001htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_rev30_001htm)> Acesso em: 14 janeiro 2009.

Júlio Prestes foi vitorioso nas eleições, derrotando o gaúcho Getúlio Vargas, que contava com o apoio de vários segmentos militares. A adesão das forças mineiras, consideradas traídas pela quebra do antigo pacto, fortaleceu a revolução iniciada no sul, gerando uma intensa turbulência em todo o país, que já vinha sendo sacudido, desde 1922, pela Coluna Prestes, movimento tenentista liderado por Luís Carlos Prestes, que percorreu o interior na tentativa de mobilizar a população.

O movimento revolucionário encabeçado por Getúlio Vargas contava com Juarez Távora,<sup>116</sup> que garantiu o apoio militar dos estados do Norte e Nordeste. Prestes negou-se a associar sua Coluna àquela revolução de caráter militar e autoritário. Ainda assim, as forças revolucionárias foram vitoriosas e chegaram ao Rio de Janeiro. Antes de tomar o Palácio do Catete, Getúlio e seus correligionários realizaram o principal ato simbólico daquela revolução, amarrando seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco, principal rua do centro da cidade e marco urbanístico de afirmação da República.

São Paulo, reduto político tanto do Presidente e do candidato eleito, continua resistindo. A cada manhã, no Viaduto do Chá, na capital paulista, surgiam lenços vermelhos ou pedaços de bandeiras de São Paulo, indicando os constantes confrontos entre as forças revolucionárias e a resistência legalista.

Ainda segundo o depoimento da filha da atriz, Annibal da Costa Alemão, em meio a toda essa ebulição na capital paulista, cria o jornal *Bandeira Branca* (Figura nº 42), com a colaboração literária de Céó, engajando-se no combate à tuberculose que assolava a população. Não consta do relicário qualquer artigo ou recorte desse jornal.

Durante o Governo Provisório, chefiado por Getúlio Vargas, a situação política se agrava em São Paulo. Segundo o depoimento de Cléo, em 1931, o jornal *Bandeira Branca* foi bruscamente fechado.<sup>117</sup> Céó e sua família tiveram que sair fugidos para o Rio de Janeiro, em função das atribulações políticas e pela agressiva repressão aos possíveis opositores paulistas ao novo regime.

---

<sup>116</sup> Juarez do Nascimento Fernandes Távora (1898 – 1975), político que participara do movimento tenentista, em 1922, após a Revolução de 1930 passou a supervisionar os interventores das regiões Norte e Nordeste, sendo por isso chamado pela imprensa de “vice-rei do Norte”. (<[www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm)> Acesso em: 14 janeiro 2009.)

<sup>117</sup> Segundo Pandolfi (2007: 24), em fevereiro de 1932, houve a depredação do jornal *Diário Carioca* (RJ), considerado antitenentista radical; e, em maio do mesmo ano, estudantes depredaram as sedes dos jornais favoráveis a Vargas, *A Razão* e *Correio da Tarde*, além do jornal da *Legião Revolucionária*.

Evidentemente, como espaço virtualmente destinado à preservação da vida artística, o relicário de Céu não registra nenhum desses incidentes relatados pela filha. Preservadas as relíquias morais, até as alianças do casal e outras jóias, segundo Cléo, teriam sido doadas como cooperação na campanha “Ouro para São Paulo”, destinada à arrecadação de fundos para a resistência legalista.



Figura nº 42: Aníbal da Costa Alemão, na redação de seu jornal Bandeira Branca. Sem data. (Baú da atriz)

### 2.3.3 Um nacionalismo exacerbado

O relicário e o perfil traçado pelo depoimento das filhas revelam que Céó projetava sua atitude libertária em diversos aspectos: a realização artística; o apuro intelectual; a livre expressão de opiniões; e até por sua singular religiosidade, como relata Cléo:

(...) Minha mãe era de uma religiosidade diferente das pessoas. Ela não ia numa igreja quando tinha gente. Ia quando essa igreja estava vazia. Ali ela dizia que se encontrava, falava com Deus. [Na] Semana Santa, a gente não podia rir, não podia botar música [...], não podia varrer casa. Ela se vestia de preto, mas não ia à igreja. Então a religião era ela, dentro dela e com Deus.<sup>118</sup>

Movida por seu sentido de civismo, traduzido pelo idealismo nacionalista que lhe caracterizava, em 1934, Céó entrou para a Ação Integralista Brasileira, movimento político criado por Plínio Salgado,<sup>119</sup> e inspirado no fascismo italiano. Talvez acreditasse que aquele movimento, regido pelo lema “Deus, Pátria e Família”, seria um meio capaz de realizar as transformações sociais que ela vislumbrava. Dedicou-se intensamente, tornando-se logo chefe de departamento feminino naquela instituição política que chegou a arrebatrar mais de meio milhão de adeptos. (MAIO; CYTRYNOWICZ, 2007: 41-51)

Segundo as filhas, o exacerbado patriotismo era um dos principais traços da personalidade de Céó. Não por acaso, como já foi visto no capítulo 1, o álbum III era revestido por uma capa de cor verde com letras douradas e amarrado por um cordão nas cores verde e amarelo. Esse caráter seria ainda simbolicamente reforçado pela data na qual a atriz afirmava ter nascido: sete de setembro, dia consagrado à pátria.<sup>120</sup>

Outra referência nacionalista é o nome dado à filha mais nova, Yara, cuja relação com o folclore brasileiro é destacada pela própria atriz, na dedicatória manuscrita na folha de rosto do álbum III, a última parte do relicário, que ela ofereceu à filha ainda em vida.

<sup>118</sup> Depoimento da filha Cléo. (Apêndices)

<sup>119</sup> Plínio Salgado (1895 – 1975) era o líder em torno do qual se reuniram várias forças de extrema direita e que deram origem à AIB, fundada oficialmente em outubro de 1932. Ele era também o redator do jornal *A Razão*, fundado em 1931, em parceria com Santiago Dantas. (MAIO; CYTRYNOWICZ, 2007: 41-51)

<sup>120</sup> O documento oficial que registra o nascimento de Céó informa a data de 6 de setembro de 1903 (ver Anexos). Entretanto, segundo o depoimento de Cléo, a atriz afirmava que havia sido registrada erroneamente com a data da véspera.

A ti, minha Yara das lendas brasileiras e dos meus últimos sonhos... ofereço este álbum, relicário dos instantes talvez mais bonitos, graves e decisivos da minha carreira artística.

Espero que guardes com todo carinho e respeito estes anseios de Arte do meu espírito em busca da Perfeição \_ e que a bondade de tantos outros espíritos acolheu entre palmas e flores...

A ti, pois \_ última flor do meu jardim de amores maternos \_ todo este passado já vivido quando mal te anunciavas e depois quando já me anunciavas com teu chorinho doce de “caçula” despótica e muito amada.

Com um beijo e minha bênção, tua Mãe.

Céo da Camara

Niterói, aos 12 de junho de 1951 [<sup>121</sup>]

Imbuída desse patriotismo, a atriz viu naquele movimento, que contagiava tantas pessoas com seu teatral nacionalismo, uma estrutura na qual investiria seu ímpeto pelas causas nacionais e pelo desenvolvimento que ela aspirava para seu país e seu povo, conforme defendeu Cléo em seu depoimento. Segundo Yara, o trabalho principal de sua mãe na AIB era a distribuição de donativos aos pobres; a atriz dedicou-se à infância desvalida no projeto chamado de “natal dos pobres”. Na década seguinte, ela retornaria a uma atividade assistencialista semelhante através de sua atuação junto a Legião Brasileira de Assistência.

Mesmo antes do fim do integralismo, Céó se desiludiu com o rumo totalitarista do partido, abandonando-o. Segundo Cléo, a decepção de sua mãe teria ocorrido quando ela ouviu dois altos dirigentes (Cléo não se recordou os nomes) discutindo propostas para o futuro do movimento, com as quais ela não concordava; ao chegar em casa Céó rasgou a camisa verde,<sup>122</sup> declarando que nunca mais participaria daquela organização, cujo fechamento ocorreria anos depois.<sup>123</sup>

Segundo Yara, Céó lhe pediria mais tarde que fossem excluídos de seu relicário os resquícios dessa sua passagem política pela AIB, que provavelmente foi também influenciada por Costa Alemão.<sup>124</sup> Um tipo de intervenção na imagem pública *a posteriori* que remete aos procedimentos da “memória enquadrada”. (POLLAK, 1988: 9-12)<sup>125</sup>

<sup>121</sup> Folha de rosto do Álbum III, que pertence a Sr<sup>a</sup> Yara da Camara da Costa Alemão Ferreira.

<sup>122</sup> Semelhantes em aparatos e rituais aos fascistas italianos e aos nazistas alemães, os membros da Ação Integralista Brasileira usavam uniforme verde e uma tarja no braço com o símbolo do movimento, a letra grega sigma. Os militantes faziam um gesto com o braço direito erguido, acompanhado de uma saudação em língua tupi: “Anauê”. (MAIO; CYTRYNOWICZ, 2007: 50-1)

<sup>123</sup> O Movimento Integralista Brasileiro, que em sua origem chegara a ser discretamente apoiado pelo Governo Vargas, acaba sendo dissolvido, em dezembro de 1938, pelo ditador, durante o Estado Novo, com a dissolução dos partidos políticos. (MAIO; CYTRYNOWICZ, 2007: 41-51)

<sup>124</sup> Segundo depoimento verbal do neto, Ivan, Costa Alemão havia tido contato com o integralismo também existente em Portugal, embora com uma coloração monarquista, não republicana como o integralismo brasileiro.

<sup>125</sup> A citação aparece comentada no capítulo 1 deste trabalho.

Figura nº 43: Céu no núcleo da Ação Integralista Brasileira, no bairro do Méier, em evento de Natal, onde ela aparece fardada, distribuindo brinquedos e roupas para as crianças. Rio de Janeiro. 1934.

(Álbum III, recorte nº III-519)



Figura nº 44: Foto de Céó da Camara com dedicatória para a filha, Cléo. Foto de estúdio. Sem data. Na dedicatória manuscrita e assinada se lê: “À minha amada filha Cléo, como recordação do ‘tempinho’ em que esteve ‘escondidinha em mim. Com o amor de tua mãe. Céó da Camara. São Lourenço [MG], em 17/10/1952”. (Baú da atriz)<sup>126</sup>



<sup>126</sup> Nota-se nesta foto uma atitude quase cinematográfica, num deslocamento do modelo das divas do século XIX, como a sua idealizada “fada-madrinha” Sarah Bernard, para aproximar-se do novo modelo das atrizes hollywoodianas, talvez acompanhando o crescimento do cinema que esvaziava as salas daquele tipo de teatro ainda calcado apenas no entretenimento.

## 2.4 A luz de Céó se apaga

**Céó da Camara sorria-nos encantadoramente.**

**- Gosta da vida?**

**- Adoro o movimento. O meu maior prazer é ouvir constantemente o “*bruháhá*” das cidades. Sem isso, eu penso que morreria.<sup>127</sup>**

O afastamento de Céó dos palcos profissionais encerra o recorte temporal da nossa pesquisa. As últimas folhas do seu álbum III ficaram vazias; embora, segundo a filha Yara, ainda haja algum material solto, pertencente ao que chamamos de baú da atriz. O que apuramos sobre Céó no período posterior advém unicamente dos depoimentos das filhas.

Durante a 2ª Guerra Mundial, quando a família se mudou do bairro carioca de São Cristóvão para a cidade de Niterói (RJ), Céó atuou junto à Defesa Passiva, angariando donativos para os soldados brasileiros no *front* e organizando as mulheres para atendimento aos combatentes que chegavam feridos. Ao lado dela, estava sua filha Nise, que inclusive se profissionalizou como enfermeira, a partir desse trabalho paramilitar.

Em seguida, dedicou-se intensamente a causas sociais através de sua atuação na Legião Brasileira de Assistência (LBA), ganhando o reconhecimento de Alzira Vargas e de seu marido, Amaral Peixoto. Foi inclusive em homenagem a esse casal de grande influência política que Céó participou de uma representação da *Cavalleria Rusticana*, no Teatro Municipal de Niterói, em 1944. Tratava-se de um espetáculo organizado pelo Clube Dramático Fluminense, então liderado por Lyad de Almeida e com a participação do ator João Pinto e outros amadores locais. Nessa ocasião, em homenagem a Céó, teria sido ali instalada uma placa cuja réplica ainda hoje se encontra no Teatro Municipal de Niterói.<sup>128</sup>

Fora isso, segundo o depoimento das filhas, a atividade artística de Céó se limitou ao lançamento de jovens valores da música através de um programa organizado por ela na Rádio Sociedade Fluminense, como uma de suas atividades realizadas junto à LBA.

<sup>127</sup> Trecho de entrevista de Céó encontrada no recorte nº III-031 (publicada no Diário de Notícias, no Rio de Janeiro, em 2/10/1931).

<sup>128</sup> Segundo Emmanuel Macedo Soares (1994: 8-9), a placa feita em bronze e com data de 7/9/1944 foi confeccionada em 1984, por determinação de Carlos Couto, então diretor do Teatro Municipal João Caetano, para substituir uma peça semelhante oferecida naquela data pelo Clube Dramático Fluminense. O autor registra ainda que um repertório epigráfico anterior, organizado pelo historiador Divaldo Aguiar Lopes, na década de 1950, não mencionava tal placa. De acordo com o depoimento das filhas e informações verbais de outros descendentes da atriz, a confecção da réplica, em 1984, ocorreu a pedido da família, representada por Nise, uma das filhas de Céó, que teria providenciado e financiado a confecção de tal placa.

Na década de 1950, suas filhas Cléo e Yara já estavam começando a formar suas próprias famílias; seu filho mais velho, Délio, tornou-se um destacado médico sanitarista; o outro filho, Éolo, com talento de desenhista, tornou-se funcionário público. A partir daí, há algumas rupturas recorrentes no relacionamento entre Céó, ainda com cerca de cinquenta anos, e o septuagenário Anníbal.<sup>129</sup> Ela teria passado então, segundo os depoimentos, a residir em companhia de sua filha Nise.

Tal como o reconhecimento da presença de Céó da Camara na cena teatral das décadas de 1920 e 1930, ficou também impreciso o desfecho de sua vida. Visivelmente emocionada e um tanto constrangida, a filha Cléo relata, em sua entrevista, que a mãe teria caído de uma janela do apartamento da filha Nise, em Niterói, provavelmente quando fazia uma limpeza. Estava no 3º andar.<sup>130</sup> Embora socorrida e levada ao Hospital Antônio Pedro, na mesma cidade, após algumas semanas de internação, entretanto, a saúde de Céó piorava, resultando numa infecção pulmonar, decorrente do trauma, que a levou à morte, em outubro de 1963.<sup>131</sup>

Acaso dramático, uma consequência das circunstâncias; ou trágico ato final? Num movimento pleno de silêncio, diante da platéia perplexa, cai o pano. O gênero pouco importa. O que fica é o relicário, garantindo na memória familiar o instante de uma linda estrela em seu brilho intermitente.

Citando, uma vez mais, o velho Machado: “Pedi-me um documento humano, ei-lo aqui.”<sup>132</sup> E o testemunho deste relicário nos deixa o reflexo humano de uma imagem moldada nas tensões entre obstáculos e superação; entre o íntimo e o público; entre o sonho e o possível.

---

<sup>129</sup> O atestado de óbito da atriz, incluído entre os anexos deste trabalho, traz o nome de Céó seguido de outro sobrenome, sugerindo que a atriz teria se casado novamente. Esse assunto não foi citado ou comentado pelas filhas.

<sup>130</sup> Por fugir ao foco e ao recorte temporal deste trabalho, o pesquisador optou por não buscar possíveis registros sobre esse acidente, preferindo priorizar a classificação e a análise do grande volume de dados presentes nos álbuns de recortes da atriz.

<sup>131</sup> Segundo informação dada pelas filhas, Aníbal da Costa Alemão, de quem Céó estava então separada, viria a falecer de câncer no pulmão, exatamente um ano e um dia após a morte da atriz cuja imagem, através do relicário, ajudara a construir.

<sup>132</sup> Pequeno trecho do conto *O enfermeiro*, de Machado de Assis (ASSIS, 1989: 85).

### **3 DIÁRIO DE BORDO - PERCURSOS MAMBEMES E ENCONTROS** **NO COTIDIANO DO ANTIGO TEATRO BRASILEIRO**

Álbuns de recortes organizados como são os de Céu da Camara podem ser analisados, também, como uma espécie de diário de bordo do artista nessa viagem de busca e de consolidação da sua imagem pública.

O capitão de um navio registra em seu relatório habitual os incidentes; descobertas; mortes e nascimentos; cargas e descargas; embarques e desembarques de passageiros; e os portos nos quais atracou em sua rota. Assim também faz o detalhista Costa Alemão, como capitão que era do “navio Céu da Camara”, ao registrar com pormenores, nos álbuns de recortes, todo o itinerário da atriz. Aí reside, talvez, o maior valor desse relicário para a nossa pesquisa e também para trabalhos futuros: os subsídios que oferecem para o estudo e a compreensão daquele cotidiano teatral, do qual muitas vezes só fixamos os aspectos mais excepcionais e personalistas registrados nas biografias das (poucas) grandes estrelas que efetivamente se estabeleceram nesse período.

A divisão dos álbuns em seções identificadas por legendas (Figura nº 45), que marcam etapas consideradas importantes na trajetória dessa artista, evidencia não só a tentativa de mostrar ao futuro os mares pelos quais essa nau passou, mas também representa uma espécie de guia, como se fossem bóias deixadas na água no intuito de convidar o observador a refazer, no plano da memória ou da imaginação, aqueles mesmos percursos, então purificados das agruras da viagem real e projetados sobre o mapa de idealismo que se desejou eternizar.



**Figura nº 45:** Legenda de seção do álbum I.  
(Prancha nº I.030A do álbum I)

### 3.1 AS FESTAS ARTÍSTICAS: ASPECTOS VARIADOS DE UM ATO SOCIAL

Na análise dos álbuns, destaca-se uma das práticas mais características (e condenadas como deploráveis) daquele teatro antigo: os festivais ou festas artísticas, também chamadas, conforme o caso, de benefícios.<sup>133</sup>

Segundo Tania Brandão (2002: 36), tais eventos, que representavam então “sobrevivências do século anterior, ilustravam, a um só tempo, o divismo e a pobreza dos profissionais [...], já que somente as grandes estrelas conseguiam desfrutar de certo conforto material que, mesmo assim, ficava longe de ser grande riqueza.”

Não é o caso de questionar essa constatação, já existente mesmo entre os contemporâneos, como o próprio Fróes, por exemplo.<sup>134</sup> A análise do relicário de Céu da Camara reforça esse aspecto de um expediente de salvação financeira, cuja programação sugeria muito mais um evento social do que artístico. Também parecia ser uma plataforma de vaidades, onde o artista homenageado e seus convidados exibiam o que julgavam que fossem os números em que melhor podiam mostrar seu virtuosismo. Imaginar esse festival de egos não deixa de ser, no mínimo, pitoresco: cada qual montado em seu cavalo de batalha comendo apresentações sem qualquer unidade, batizadas de ato variado, e que, por vezes, prolongavam-se até bem tarde para permitir a participação e o brilho de cada um dos artistas; pois quanto maior o número e a importância dos convidados maior seria a garantia de lotação da platéia, com o conseqüente alcance do objetivo financeiro.

Torna-se necessário, entretanto, que se faça um exercício de suspensão temporária de qualquer juízo de valor para aproveitarmos melhor as informações que o relicário nos traz. As reflexões abaixo são decorrentes do estudo de inúmeros recortes dos álbuns que divulgam ou comentam esses festivais artísticos, levando-nos a observar outros aspectos, talvez como efeitos colaterais do seu objetivo pecuniário.

---

<sup>133</sup> O chamado benefício tem sua origem provável na França e seu registro mais antigo, em 1735, relata que “os artistas da *Comédie Française* entregaram toda a renda de um espetáculo a uma atriz que havia perdido seus bens num incêndio”. No Brasil, além desse aspecto de solidariedade em momentos difíceis, as festas artísticas se transformaram em demonstração de prestígio aos artistas mais famosos, que podiam chegar a acumular pequenas fortunas. Entre os menos conhecidos, o festival era uma forma de garantir alguma renda, inclusive como cláusula estipulada em contrato, ficando o artista encarregado, por vezes, de promover a venda dos respectivos ingressos (GUINSBURG *et al*, 2006: 60-1; ).

<sup>134</sup> Segundo Magalhães Jr., um dos objetivos de Fróes com a fundação da Casa dos Artistas, em 1918, foi o de combater esse tipo de prática considerada humilhante (MAGALHÃES Jr., 1966: 90-7).

Na ausência de qualquer tipo de segurança institucional ou trabalhista,<sup>135</sup> os festivais significavam uma espécie de solidariedade, especialmente nos casos de apoio corporativo por motivos de calamidades, doenças ou falecimentos. Por outro lado, essa solidariedade representava um acordo tácito e mútuo: participando do benefício para determinado ator, o convidado poderia contar com aquele nome, mais tarde, para a sua própria festa artística.

Mesmo para os convidados, que trabalhavam graciosamente, esses eventos costumavam também proporcionar, com mais eficácia do que as temporadas regulares das companhias, duas coisas muito desejadas pelos artistas (na época, como hoje): casa cheia e visibilidade. A exibição para um público numeroso e o aplauso já praticamente garantido pela convenção social da época, permitiam ao artista aferir e ampliar seu grau de aceitação e de popularidade no contato mais amplo e descompromissado com platéias de diversos teatros.

Esse palco era a culminância de uma vitrine, pela intensa campanha nas colunas diárias dedicadas às atividades teatrais e nos demais impressos de divulgação durante as semanas que antecediam o evento. Manter seu nome em voga, como se dizia, era garantir a sobrevivência artística e possibilitar o convite posterior para alguma companhia, por mais efêmera que fosse essa participação, devido à veloz dinâmica de composição de elencos que caracterizava esse período do nosso teatro. A mobilidade de artistas em diversos círculos servia para a própria alimentação daquele sistema fechado, regido pelo efêmero e pelo descartável, com variadas combinações.

Além disso, esses eventos representavam a chance de inserção na companhia da qual fazia parte o próprio homenageado ou algum dos outros convidados. Segundo consta no álbum I, por exemplo, foi no festival de despedida do ator português Salles Ribeiro, que surgiu o convite do ator-empresário Alfredo Abranches, participante do mesmo evento, para que Céu iniciasse sua carreira de atriz, protagonizando a opereta *Estrela d'Alva*, com estréia já marcada no Teatro Recreio.<sup>136</sup>

Há também dois aspectos que tangenciam uma questão mais artística. Um se refere à atuação e à precária preparação do ator nessa época. Dependendo da causa escolhida como motivo ou da pessoa homenageada, era possível encontrar no palco, em números justapostos e às vezes integrados, artistas das mais variadas companhias e estilos prestigiando esses

---

<sup>135</sup> A Consolidação das Leis de Trabalho (CLT) só foi aprovada em 1943 (D' ARAUJO, 2007: 226).

<sup>136</sup> Foi possível estabelecer tal relação pelos registros do álbum I sobre essa festa, ocorrida em 01/03/1920, e pelo contrato assinado por Céu, logo no dia seguinte (pertencente ao baú da atriz, e anexo a este trabalho). Foram localizadas muitas informações sobre a organização da nova companhia e a ausência, até então, de uma estrela para encabeçar o elenco, a partir da pesquisa realizada no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, na coleção do jornal *A Noite* (RJ, na coluna *Da Platéia*, edições do primeiro trimestre de 1920, anteriores à participação de Céu).

festivais. O fato de uns assistirem ao desempenho dos outros, tanto nas coxias ou mesmo contracenando, representava uma absorção de técnicas e efeitos característicos da atuação daquele período, que se mantinham praticamente intactos desde o século XIX. Esses encontros podem ser vistos, portanto, como uma espécie de escola informal, seja lá qual fosse o aprendizado proporcionado por essa prática, especialmente para os artistas mais jovens.

Pela dificuldade de acesso aos textos teatrais,<sup>137</sup> o segundo ponto a observar, no que se refere às influências dessas festas artísticas naquela prática teatral, é a possibilidade de aquisições para a formação ou ampliação de repertório. Entretanto, como o programa era composto, em geral, por peças curtas ou cenas, monólogos e canções já seguramente experimentados (e gastos), observa-se aí um espaço de transmissão (e manutenção) do antigo repertório, frequentemente de origem portuguesa, para as novas gerações de artistas. Pode-se imaginar o quanto essa ênfase à continuidade dificultava qualquer tipo de renovação estética, sobretudo no campo da dramaturgia.

E, por fim, fundindo-se com os aspectos anteriores, a já abordada rotatividade dos elencos exigia um constante conhecimento sobre as características interpretativas de cada artista, suas habilidades nos respectivos tipos e gêneros; suas qualidades específicas para o canto e a dança; e, sobretudo, era preciso saber quem estava ou não disponível naquele mercado tão peculiar.

Além dos próprios registros das crônicas teatrais e das notas veiculadas pela imprensa diária,<sup>138</sup> os festivais pareciam também cumprir esse papel de atualização, não artística, mas quase cadastral, por assim dizer. As conversas nos cafés, bares ou livrarias também repercutiam as impressões deste ou daquele artista revelado nesses eventos, ou o boato do desligamento de determinada atriz de tal empresa, ajudando a formar opinião junto aos atores-empresários e aos autores, que, como se sabe, escreviam de modo acelerado, dentro de um modelo baseado em tipos pré fabricados. (CHIARADIA, 1997: 61)

Normalmente, os artistas estavam presos por contrato (verbal ou escrito) a um regime de dedicação diária e intensa às apresentações e à preparação do repertório da companhia. Trabalhava-se de domingo a domingo, às vezes com folga às segundas-feiras, quando esses dias não eram ocupados com o ensaio-geral da peça em vias de estréia. Tais festas artísticas pareciam servir como exceção a essa rotina, embora, paradoxalmente, fizessem parte da mesma. Para se adequarem à disponibilidade dos convidados, eram realizadas nos raros dias

---

<sup>137</sup> A SBAT, por exemplo, que hoje é uma das referências para a pesquisa de peças, havia sido criada em 1917 e ainda não estava totalmente estabelecida (Cf. MAGALHÃES Jr., 1966: 71-89).

<sup>138</sup> Este aspecto da relação com a imprensa no cotidiano teatral é abordado na seção 3.3 deste trabalho.

de folga. Quando se tratava da chamada récita do artista,<sup>139</sup> o programa era composto de duas partes: uma apresentação normal da companhia, com a peça do repertório que melhor permitisse o brilho do beneficiado; e, logo após, acontecia o dito ato variado, no qual atuavam os artistas convidados de outras companhias e teatros, cujas funções, àquela hora, já haviam terminado.



Figura nº. 46: Grupo com Paschoal Carlos Magno na festa artística de Céu da Camara. Em 9/7/1932. Salão Essensfelder (Estúdio Nicolas, na Cinelândia - Rio de Janeiro). Céu está de vestido claro (grávida), mais à esquerda, ao lado do orador e maior celebridade da festa, Paschoal Carlos Magno, que está no centro do grupo. (Álbum III, item nº III-204)<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Havia uma cláusula nos contratos que garantia uma récita para cada um dos principais artistas em cada praça (no caso de *tournées*) ou teatro arrendado. Era uma forma de garantir uma remuneração eventualmente mais substancial que justificasse a permanência do ator na companhia, cujos cachês habituais, por sessão, eram irrisórios. Ver, entre os anexos deste trabalho, o contrato de Céu da Camara com a Empresa Ruas Filho, pertencente ao baú da atriz.

<sup>140</sup> No alto do recorte há uma intervenção a lápis, feita por Yara, filha da atriz, na ocasião em que emprestou seu álbum para esta pesquisa: um sinal marcando a presença e indicando o nome de Paschoal.

### 3.2 O VESTUÁRIO

O relicário de Céu da Camara traz referências à indumentária em dois aspectos. Nas notas de divulgação, são informados recorrentes adiamentos em geral atribuídos ao atraso na confecção de cenários; na preparação das partituras; e, mais frequentemente, na finalização dos figurinos. Quando é este o caso, os recortes também enfatizam a sofisticação e o apuro do vestuário de época especialmente criado para aquela companhia.<sup>141</sup>



Figura nº 47: Céu com o figurino usado na peça *A Morgadinha de Val Flor*. (Foto nº 08, prancha I.047A do álbum I)

As críticas ocasionalmente registram reprovações à indumentária deste ou daquele ator ou atriz,<sup>142</sup> e também pródigos elogios à maneira elegante como determinada atriz se vestiu em tal ato da peça, o que aparece de modo recorrente nos itens dos álbuns que comentam as aparições de Céu em cena.<sup>143</sup>

Cabia aos atores o custeio e a aquisição das vestimentas de seus personagens, salvo em casos de trajes de época, que ficavam sob responsabilidade da empresa. (PRADO, 1988:17)<sup>144</sup> Além dos registros nos álbuns, há no baú da atriz um documento que ilustra essa questão: o original do contrato firmado, em 02/03/1920, entre Céu da Camara e a Empresa Ruas Filho & Cia. para a peça *Estrela d'Alva*. Vale observar, neste documento, a segunda cláusula que traz curiosas informações que revelam, dentre os vetores daquele teatro antigo,

<sup>141</sup> Ver p. ex. os recortes nº I-0032 e I-0034 do álbum I.

<sup>142</sup> Como exemplo disso, há curiosas reprovações à “sobrecasaca curta e russa e as calças de cor lilás”, do ator C. Galvão; à “cabeleira grande do ator Rosalvos”; e à maneira inadequada com que a atriz Iracema de Alencar se vestiu na peça *Cegos ao sol*. Conferir, respectivamente os recortes I-0434 e I-0649 do álbum I.

<sup>143</sup> Uma crítica publicada na Gazeta Teatral, em 27/9/1922 e escrita sob o pseudônimo *Traça* comenta: “Das toilettes é de justiça destacar pela elegância e bom gosto a de Céu da Camara, no 3º ato” (recorte nº I-0648 do álbum I).

<sup>144</sup> Para esta generalização, foram também considerados os depoimentos de Adelina Abranches (*apud* METZLER, 2006: 33); de Olavo de Barros (MEC/FUNARTE, 1976: 87); e de Cleyde Yáconis (*id.*, 1978: 21).

aquele que talvez mais interferisse no cotidiano dos artistas, fosse pelo aspecto pecuniário ou por questões práticas de mobilidade e responsabilidade de um material cênico que era atributo quase exclusivo do artista e não do espetáculo. Essa 2ª cláusula determina o seguinte:

2º - Que o 2º outorgante [no caso, a atriz] terá à sua custa todos os vestuários e arranjos de sua pessoa que lhe forem precisos para o desempenho dos seus papéis nas peças de atualidade, sendo-lhe fornecidos pela Empresa todos os vestuários para os [rasura] papéis de que o mesmo outorgante for incumbido nas peças à caráter, à exceção de meias, luvas, plumas, rendas, roupas brancas, fitas, máscaras, fivelas, bengalas, carteiras, lunetas, óculos e *maillots* de qualquer qualidade.<sup>145</sup> (Baú da atriz)

Registros posteriores, no álbum I, trazem uma explicação da comissão encarregada para a criação da companhia oficial, a Comédia Brasileira, em 1922, quanto ao plano que seria apresentado ao prefeito, incluindo a proposta orçamentária que previa, para os artistas, uma remuneração maior do que a habitual; mas o intendente da comissão acrescenta: “[...] Mas como os artistas, quais as cigarras, em geral, não têm o espírito da previdência, devemos formar, retirando de seus próprios vencimentos, um pequeno pecúlio para, no decorrer da temporada, os auxiliar a adquirir os vestuários de que necessitem. [...]”<sup>146</sup>

Mesmo havendo verba oficial para a estruturação da companhia, manteve-se a lógica de que os trajes eram de responsabilidade dos artistas, ainda que fossem aumentados os cachês para a criação de uma reserva para este fim. Percebe-se, então, o quanto essa prática estava integrada ao pensamento teatral da época, não só pela necessidade de viabilização das produções, mas por atribuir à criação do artista, em sua composição dos tipos ou personagens, a responsabilidade pela escolha e aquisição das roupas, que eram entendidas como um recurso (decorativo) que somente afetava às partes (atores/papéis) e não ao todo da cena.

Na busca de referências que jogassem sobre o relicário outra luz que não a das velas sagradas do enquadramento familiar, foi encontrado, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, um processo de penhora de bens movido contra “Aníbal Castro e sua mulher”, pelos proprietários da Pensão Parque Real, situada à Avenida Gomes Freire, no Rio de Janeiro. Há nesse documento algumas pistas quanto a aspectos dessa relação entre Céu e Aníbal: as complicações morais, e até legais, pelo fato de que eles não eram oficialmente casados; a estratégia de Aníbal, que peticionou ele próprio, como se bacharel fosse, pela liberação dos bens apreendidos, alegando que não eram dele, mas sim da “srª Céu da Camara, atriz

<sup>145</sup> Trecho do contrato entre Céu da Camara e a Empresa Ruas Filho, em 1920. Baú da atriz. (Anexos).

<sup>146</sup> Cf. recorte nº I-0570. Sobre a Companhia Comédia Brasileira, ver seção 2.2.4 deste trabalho.

nacional, que havia lhe confiado a guarda dos respectivos pertences”; a evidência de que ele não era advogado, apontada pela outra parte (apresentando-se como “doutor” Aníbal sempre criou uma impressão de que houvesse estudado Direito em Coimbra, como chegou a declarar uma das filhas, em seu depoimento); entre outros aspectos. Dentre os detalhes desse documento, embora não seja um item do relicário da atriz, merece ser citada a lista de pertences confiscados no quarto do hotel, como forma de garantir o pagamento do débito por dois meses de hospedagem:

Relação dos objetos apreendidos no quarto nº 10, da Pensão Parque Real, sito à Avenida Gomes Freire, nº 7 [Centro - Capital Federal], como garantia da dívida do Snr. Annibal de Castro e sua mulher:

- Cinco malas grandes (fechadas);
- Duas ditas [malas] pequenas (fechadas);
- Um saco [de] roupa suja;
- Uma caixa [de] chapéu (amarrada);
- Um quadro com retrato;
- Duas vassouras;
- Um vidro com água;
- Um par de sapatos (velho).

Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1921.

Evelina de Mattos Braga

Polycarpo Teixeira Braga<sup>(147)</sup>

Pela defesa apresentada no processo por Aníbal, percebe-se que a liberação desse material apreendido seria fundamental para que eles pudessem obter os recursos necessários para quitar a dívida. Ou seja, dentro dessas malas provavelmente havia material cênico, figurinos e adereços do repertório individual da atriz, além do vestuário próprio, sem o qual eles não poderiam se apresentar em lugar algum.

O fato é que levou ainda mais de um mês para que fosse paga a quantia de 861\$200 (oitocentos e sessenta e um mil e duzentos réis), provavelmente obtida através do festival realizado em 2/10/1921, no Teatro Recreio. O evento foi praticamente patrocinado pela Coligação Popular de Propaganda Pró-Arthur Bernardes, que o transformou de evento artístico em comício eleitoral. Isso gerou contrariedades, a julgar pela inserção de uma legenda manuscrita, abaixo do recorte do jornal, com a qualificação de “pirataria política”, que o próprio Aníbal atribuiu àquela festa artística (Figura nº 48). Contudo, a conta da pensão foi paga.

---

<sup>147</sup> Trata-se do “processo de homologação de penhor, da 3ª Pretoria Cível (RJ), movido contra Annibal Castro e sua mulher”, em 8/9/1921. (Pesquisado em abril de 2009, no Arquivo Nacional – seção de documentos escritos, código: 220 1229 galeria A).



**Figura nº 48:** Foto da platéia do Teatro Recreio em dia de festa artística de Céu e Aníbal, com a legenda manuscrita que intervém no registro do evento transformado em comício eleitoral Pró Arthur Bernardes, em 2/10/1921. Rio de Janeiro. Foto impressa. (Álbun I, item nº I-0546)

### 3.3 MEMÓRIA IMPRESSA: A RELAÇÃO COM A IMPRENSA

Grande parte dos documentos encontrados no relicário de Céu da Camara é composta de recortes de jornais e revistas. Entre os 1.756 itens que integram os três álbuns, há 1.638 que são recortes de periódicos. Assim, entre os aspectos daquele cotidiano registrados nas notícias desses recortes, a análise desse material possibilita uma percepção sobre como se dava a relação da imprensa com o meio teatral daquela época.

O uso de pseudônimos aparece frequentemente. Poucas são as matérias assinadas, e quando havia indicação de autoria, muitas vezes essa era protegida por apelidos literários. Na

tabela de análise quantitativa dos recortes (ver apêndices), estão registrados todos os indícios de autoria e, sempre que possível, a identificação dos nomes dos jornalistas ocultos por cada pseudônimo.<sup>148</sup> A própria atriz Céu da Camara, quando colaborou simultaneamente com dois jornais em São José do Rio Preto, utilizava pseudônimos distintos: *C.C.* e *Cecy*.<sup>149</sup> O uso desse recurso como forma de multiplicar a inserção do cronista no meio jornalístico, inclusive para possibilitar melhor remuneração, parece também valer para a imprensa carioca desse período, a julgar pela grande semelhança do texto de notas, e até críticas, encontradas nos álbuns, em datas próximas ou iguais, mas em jornais diferentes.<sup>150</sup>

Em vários casos, entretanto, essa semelhança de texto decorria do aproveitamento integral do texto já previamente preparado pelo empresário ou seu secretário, que no caso de Céu era sempre o Costa Alemão. Podemos considerar que o *press-release*, quando bem formulado, devia adiantar muito o trabalho dos redatores, sempre premidos entre a busca de notícias e a falta absoluta de tempo, sobretudo pelo moroso processo gráfico da época. No caso de críticas sobre espetáculos, essa falta de tempo era visivelmente aproveitada também como justificativa para que o cronista não se visse obrigado a entrar em detalhada análise sobre os espetáculos assistidos. Isso é mais visível, a partir dos álbuns, nos jornais de cidades do itinerário mambembe; talvez porque o jornalista não se visse em condições de analisar teatralmente um espetáculo; ou, mais provavelmente, por receio de desagradar o ilustre visitante com eventuais comentários pouco satisfatórios. Podemos supor que, entre prejudicar as relações com os artistas da Capital e perder sua credibilidade junto aos leitores locais, a saída mais adequada era transferir uma avaliação mais detalhada para um dia seguinte que não chegava nunca.

Aliás, a análise do relicário evidencia que a atitude cordial era a principal moeda de troca nessa relação entre os artistas e a imprensa, como se verá mais à frente; mas uma moeda que, por vezes, mostrava sua outra face. Tanto as críticas quanto os elogios tinham natureza duvidosa, especialmente num período em que era comum que escritores e dramaturgos exercessem a função de jornalista nos meios de imprensa, com liberdade para adaptar os comentários aos seus interesses pessoais junto a determinado ator-empresário ou contra esta

<sup>148</sup> Alguns pseudônimos foram identificados pelas informações do *Teatro no Brasil* (SOUZA, 1960) e em comentários de Raimundo Magalhães Junior (1966; e 1966a). Ver tabela de análise quantitativa dos recortes entre os apêndices deste trabalho.

<sup>149</sup> Cf. recortes de n.ºs. I-1157 a I-1162 do álbum I.

<sup>150</sup> Foram comparados, p. ex., os seguintes pares de recortes com textos idênticos: II-062 e 063; III-085 e 087; III-276 e 277; III-304 e 317; III-340 e 343; III-336 e 392; III-417 e 423. Há outros que têm grande semelhança, como p. ex., os de n.º II-067, II-068 e II-070. Nos recortes do álbum I, relativos ao período de 1919 até 1927, tais repetições ou semelhanças não foram detectadas.

ou aquela companhia. Pode-se considerar que, em vários casos, até a década de 1930, a função do cronista teatral se misturava com o papel de um mero divulgador.<sup>151</sup>

Dentre os muitos boatos, desmentidos e matérias com manchetes garrafais e bombásticas, o aspecto mais ameno das habituais polêmicas está expresso nos álbuns através de pequenas notas cômicas, diálogos satíricos, trovas e até sonetos. O conflito com o empresário Alfredo Abranches, em 1920, por exemplo, parece ter sido um prato cheio para os jornais. Entre versões, desmentidos, e defesas, a controvérsia ocupou nada menos do que sete pranchas do álbum nº I da atriz, frente e verso. Entre essas, constam algumas notas satíricas e versinhos que valem ser reproduzidos aqui como exemplo de um tipo específico de jornalismo, bastante característico daquele período (Figura nº 49):



Figura nº 49:

“Mínimas” - Nota satírica em versos, sobre incidente com o empresário português durante a peça *Estrela d’Alva*.

(Álbum I, recorte nº I-0173)

<sup>151</sup> Há inúmeras referências sobre essa relação em Magalhães Jr. (1966: 90; 144; 285). E, em artigo da revista *O perceivejo* (UNIRIO, RJ, Nº 3, 1995, p. 38), Márcia da Rin aborda essa e outras questões da crítica, a partir da década de 1930.

A trova acima se refere à exclusão de Céu do elenco da peça que se seguiria a *Estrela d'Alva*, em função do incidente ocorrido. A próxima nota é ainda mais cômica, pelo emprego de uma prosódia que poderíamos classificar de caipira, que tanto sucesso fazia nos espetáculos de revistas e atos variados. (Figura nº 50)

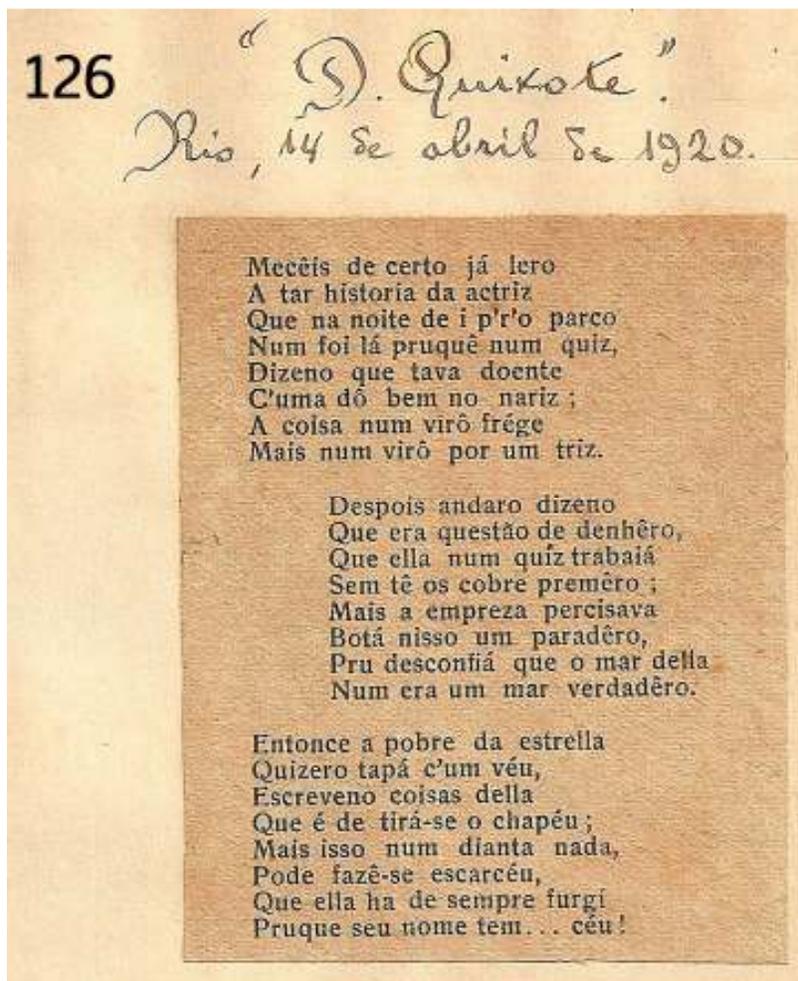


Figura nº 50:

Nota satírica em versos com prosódia caipira, sobre incidente com o empresário português durante a peça *Estrela d'Alva*. (Álbum I, recorte nº I-0126)

Há mais dois recortes, sendo que o próximo traz uma nota em forma de diálogo, atualizando o desfecho do episódio, do qual ressalta somente o aspecto financeiro (não aceitando, portanto a versão da doença da atriz); e também alfinetando o Costa Alemão. (Figura nº 51) E o outro, novamente em forma de versinhos, supostamente endereçado à redação por “um alemão”. (Figura nº 52)

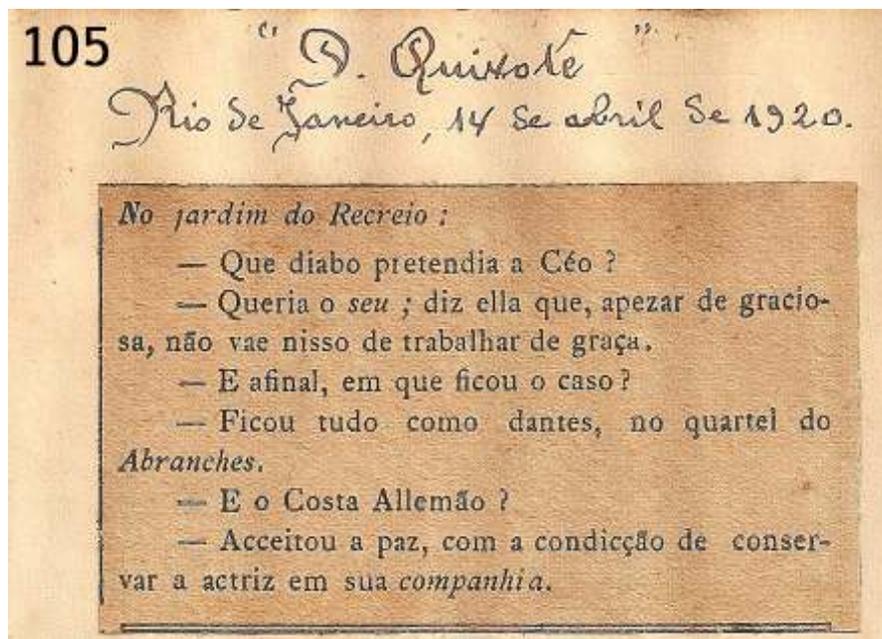


Figura nº 51:

Nota satírica em diálogos, sobre incidente com o empresário português durante a peça *Estrela d'Alva*. (Álbum I, recorte nº I-0105)

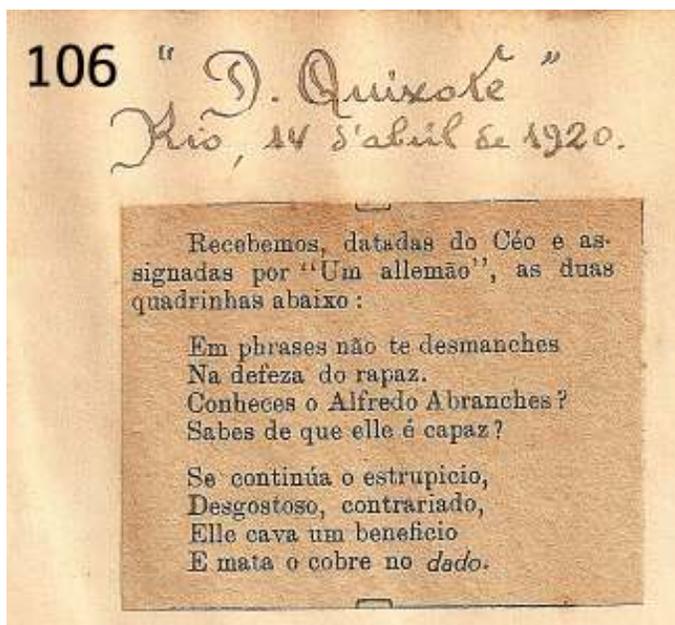


Figura nº 52: Nota satírica em versos, atribuída a "um alemão", sobre incidente com o empresário português durante a peça *Estrela d'Alva*. (Álbum I, recorte nº I-0106)

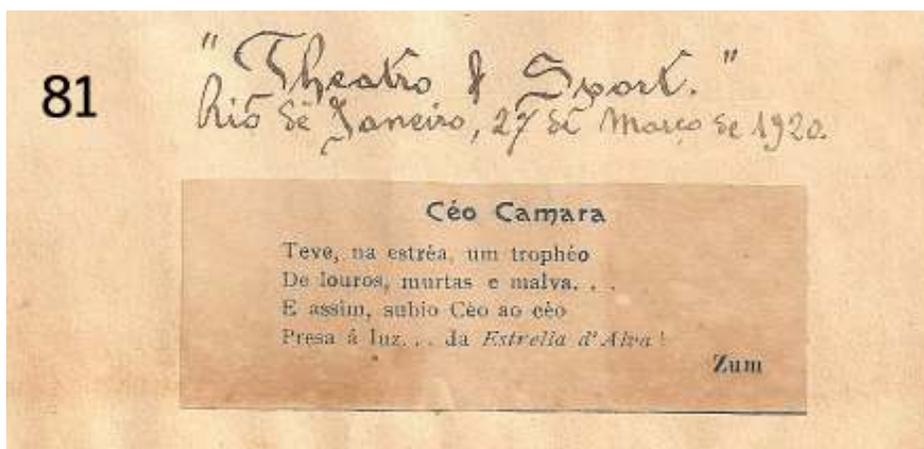


Figura nº 53: Versos sobre estréia de Céo da Camara.  
(Álbum I, recorte nº I-0081)

Por outro lado encontram-se, também com frequência, versos que aproveitam o duplo sentido do nome Céo para enaltecer a imagem da atriz, como a trova escrita sob o pseudônimo “Zum” (Figura nº 53). E até mesmo um soneto, assinado por A. Ladino, escrito sob a forma de um acróstico com o nome da atriz:

### Céo da Camara

**A**rtista: \_ a alma da gente é como uma harpa  
**V**ibrando ao sopro da emoção mais forte  
**É** como uma onda que, de escarpa a escarpa,  
**C**ai, para erguer-se logo, num transporte

**É** na sua ânsia infinda de arte  
**O** romeiro da lenda que não para  
**D**eixando aqui, ali, por toda a parte  
**A** lembrança do sonho que o embalara!

**C**heia de sonhos, como que enlevada,  
**A** minh'alma à tua alma vem, curvada  
**M**ãos entre flores, grata e alviçareira

**A**clamara, na loucura que a consome,  
**R**espeitosa e sincera, no teu nome,  
**A** primazia da Arte Brasileira.

(Álbum I, recorte nº I-0151)

Entre os muitos recortes que evocam a estréia de Céu em *Estrela D'Alva*, há um seguido de uma curiosa legenda manuscrita por Aníbal: “Fantasia da redação”, sugerindo a falsa autoria da nota, supostamente publicada como se fosse uma carta enviada pela atriz ao redator:

Sr. redator \_ Para a minha consagração de estrela que sabe ler, escrever, representar, cantar (à meia voz) e tocar piano, só falta o batismo do público, a comunhão da crítica e a não excomunhão do público. E basta para provar o meu não analfabetismo essa carta inserta na ‘Folha’. Desejo, depois dessas indispensáveis declarações, que negócios da minha vida particular escapem à bisbilhotice malévola dos jornais. Dispensando toda a reclamação [sic] que vise ser feita à custa dos motivos cordiais (gostou, Sr. Redator?), pois coisas de coração as reservo para locais muito distantes do palco. Seja-me agora permitido aproveitar o ensejo para dizer o que penso do teatro. Era o meu grande sonho, e hoje posso dizer que a ele (o teatro) vou dar corpo, alma e pensamento. Eu não sei se ‘seu Cabral Charuto’ (é assim que as coristas o chamam) [<sup>152</sup>] entendeu dessa história, mas farei por imitar a Abigail Maia, a única artista que quando canta o público percebe o que ela diz. O nosso maestro (não publique este pedacinho), para falar a verdade, ele e eu não andamos bem na pauta. Não sei se o senhor sabe que eu sou maestrina e nessa qualidade estou na altura de criticar o maestro. Posso dizer que ele não faz os coros cantarem. O nosso coro é um grupo de gatas a se esganiçar. Até hoje não entendi um só dos versos do poema. Pelo que sei de música, a culpa dessa guinchação é toda do maestro. Por hoje, Sr. redator, chega. E até a minha estréia. \_ Céu Camara.<sup>153</sup>

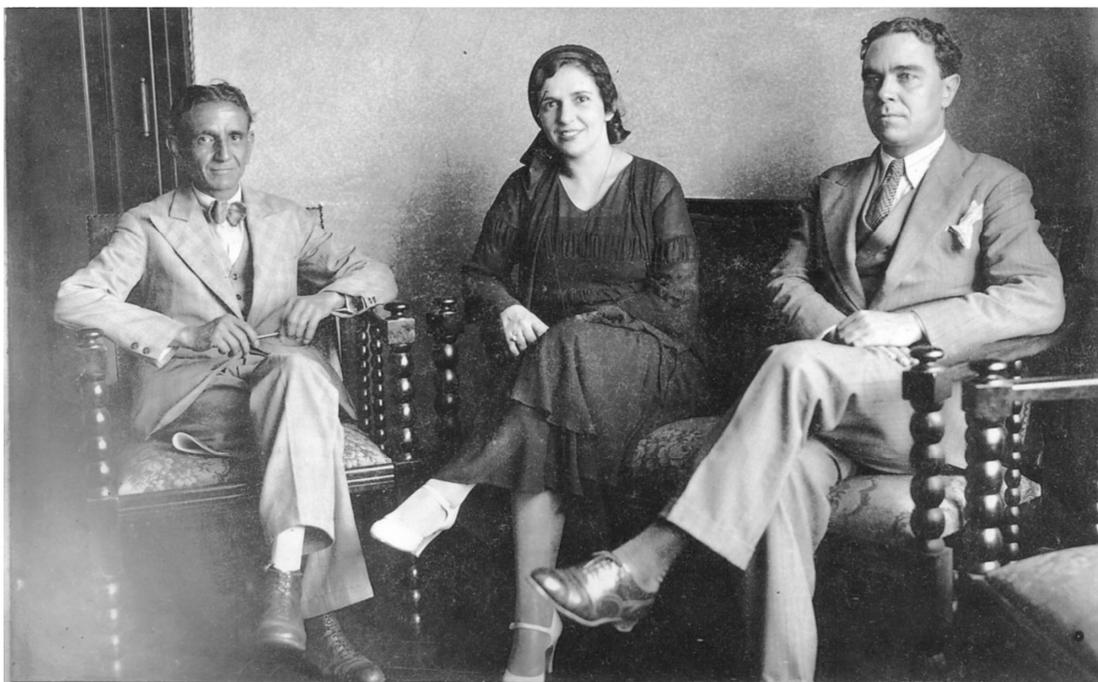
Tratando-se de um material voltado para a construção de uma imagem, torna-se quase impossível distinguir o verdadeiro da invenção. Pode ser que a nota tenha mesmo sido criada ou adulterada pelo jornalista, o que é sugerido inclusive por estar recheada de mal disfarçados insultos à própria Céu e a outros componentes da companhia em que ela estava prestes a estreiar. Por mais temperamental que Céu fosse, e de fato era, ela sabia cuidar da sua relação com a imprensa.<sup>154</sup> O relicário possui 46 recortes em que se registram os cartões enviados por Céu às redações e as visitas às mesmas, por parte da atriz ou de seu representante Aníbal; tudo como expressão de gratidão pelos comentários favoráveis ao seu trabalho e à sua pessoa. (Figura nº 54)

<sup>152</sup> Referência ofensiva a Pedro Cabral, o ensaiador da referida companhia.

<sup>153</sup> Recorte nº I-0033 do álbum I (Matéria do jornal *A Folha*, RJ, datada de 11/03/1920).

<sup>154</sup> Sobre o temperamento voluntarioso da atriz, o recorte nº I-0226 evoca um incidente no qual Céu, então na cidade de Campos (RJ) com a *Tournée Céu da Camara*, repreendeu duramente, à frente do público, o maestro do Cine Teatro Coliseu dos Recreios e, logo depois, se retirou do palco.

Por um lado, essa atitude (talvez existente até hoje de forma menos explícita), correspondia ao fato de que os jornais eram o principal meio de acesso ao público, que representava então o único mantenedor da atividade teatral. Lançavam-se mão de todos os recursos e estratégias para conquistá-lo, (CHIARADIA, 1997:62) especialmente colocando os artistas em campo. Segundo o depoimento de suas filhas, a atriz era incapaz de comprar ou encomendar críticas, “como muitos faziam”. Por outro lado, pode-se considerar que a relação mais do que cordial de Céu com a imprensa revelava um pronunciado senso de *marketing* pessoal, certamente coordenado por seu companheiro e empresário, o jornalista Costa Alemão. Mais do que a necessidade de atrair o público, parecia estar em foco o espetáculo que se dava nas páginas dos jornais, fosse através dos clichês com sua imagem ou de suas inteligentes considerações sobre a arte, a pátria e a vida. Nota-se aí a construção do nome e da imagem através da imprensa como um projeto de afirmação e estruturação do seu próprio espaço, não como resultante da obra artística efetivamente realizada.



**Figura 54:** Céu da Camara em visita à redação do jornal A Noite. Rio de Janeiro. Julho de 1932. A legenda manuscrita informa que Céu está entre o Dr. Carvalho Netto, redator-chefe, à esquerda; e o redator Dr. Bernardino. (Item nº III-205 do álbum III).<sup>155</sup>

<sup>155</sup> Essa visita parece estar relacionada à divulgação da festa artística promovida pela atriz, nesse período, no Studio Nicolas, no Rio de Janeiro, e que já referida na figura nº 46.

Nesse aspecto, o álbum de recortes ganha outro sentido: não se trata mais somente da construção de uma imagem voltada para o futuro, visando à fixação de uma memória; revela-se também como instrumento imediato do empreendedor Costa Alemão, servindo como um cartão de visitas seu, em nome da atriz, para abrir espaços e angariar simpatias nas localidades por onde passava, especialmente junto à imprensa local. Pode-se perceber que os elogios registrados em alguns recortes de jornais cariocas servem de referência aos jornais provincianos; isso é visível sobretudo nos recortes da *Gazeta de Notícias* e de *Esporte & Teatro*, que incensam constantemente a imagem de Céó, ao longo dos seus três álbuns.

Nos recortes do álbum I que registram a *Tournée Céó da Camara* por várias cidades do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, por exemplo, percebe-se a influência das manchetes presentes nas páginas anteriores. Fechando o ciclo de constituição da imagem, quando Céó retorna à capital, a repercussão dessa *tournee* na imprensa daquelas cidades passa a alimentar posteriores registros na imprensa carioca, cujos recortes valorizam ainda mais o seu álbum.

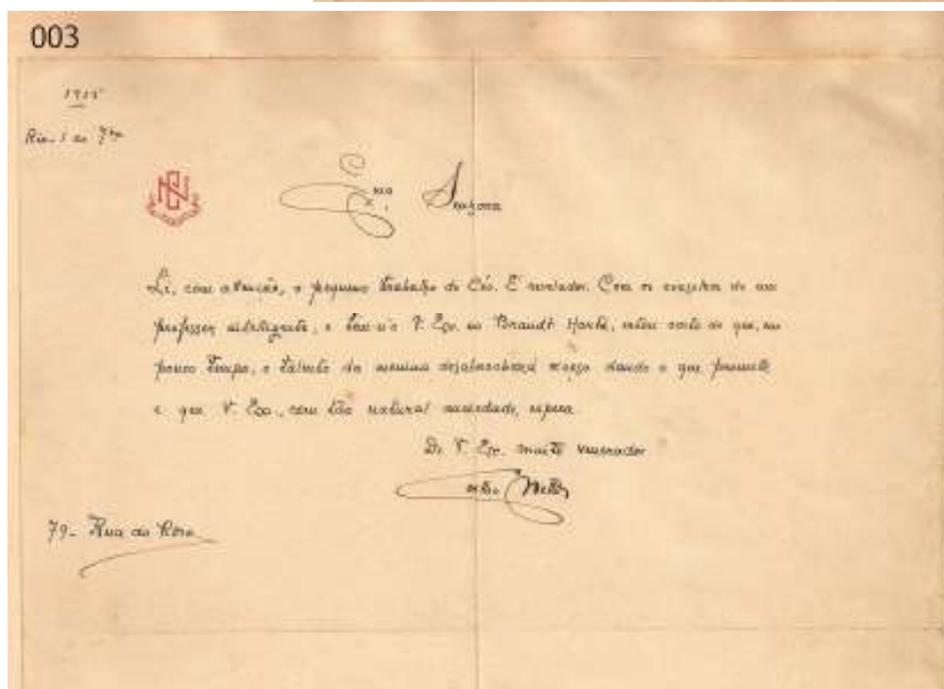
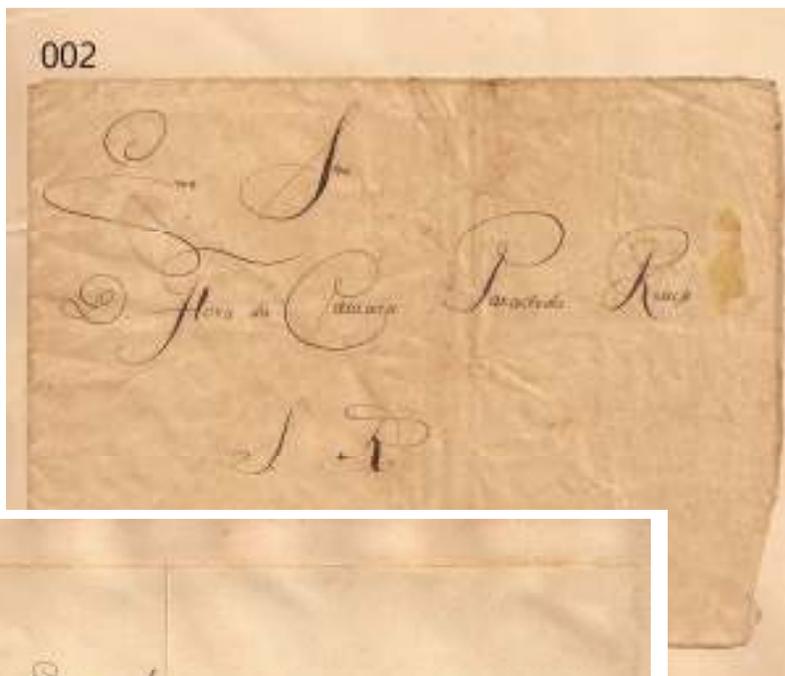
Visto sob esse prisma, a disciplina de Aníbal na minuciosa elaboração dos álbuns, é destituída da aura romântica de um homem apaixonado dedicado à construção do sonho de sua amada. Resignificado, o relicário soma à sua tensão entre passado e futuro a qualidade concreta de um objeto de trabalho daquele tempo presente. O álbum cumpriria, assim, a função de um *book*, conforme uma terminologia mais atual.

Ressalte-se, entretanto, que essa análise não anula o real talento que pudesse ter a bela e jovem Céó para encantar as platéias, fosse através de sua concentrada e comovida interpretação teatral, ou através de sua personalíssima atuação como cantora e musicista nas árias e canções que integravam seu repertório. Esse talento da pessoa e artista que de fato ela foi, antes de invalidar, reafirma essa análise do significado mítico do relicário, que ainda traz a Céó da Camara construída inclusive pelos possíveis reflexos do seu poder encantatório.



Figura nº. 55: Foto de divulgação de Céó da Camara. Rio de Janeiro. Relicário. 1932. (Foto nº 1, prancha nº III.02A do álbum I)

Figuras nºs 56 e 57:  
Correspondência de  
Coelho Neto para Flora,  
mãe de Céio da Camara.  
Rio de Janeiro. 1915.  
Envelope e carta  
manuscritos.  
Obs.: Quadro com texto  
transcrito abaixo.  
(Álbum III,  
nºs III-002 e III-003)



1915  
Rio, 1 de 7<sup>bro</sup>.  
Exm<sup>a</sup> Senhora

Li, com atenção, o pequeno trabalho de Céio. É revelador. Com os conselhos de um professor inteligente, e tem-no V. Ex<sup>a</sup>. no Brandt Horta, estou certo de que, em pouco tempo, o talento da menina desabrochará viçoso dando o que promete e que V. Ex<sup>a</sup>., com tão natural ansiedade, espera.

De V. Ex<sup>a</sup>. muito venerador  
Coelho Netto

79 – Rua do Rosa

### 3.4 OS ENCONTROS

#### 3.4.1 O mestre Coelho Neto

Amigo de Flora, mãe da atriz, o escritor Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864 – 1934) era pessoa influente no meio teatral e também na política. Segundo o depoimento de Cléo, filha da atriz, Céio quase teria se casado com o filho desse teatrólogo, chamado João Coelho Neto,<sup>156</sup> que mais tarde, nas décadas de 1920 e 1930 viria a ser famoso como atleta e jogador de futebol pelo Clube Fluminense (RJ), do qual Coelho Neto foi dirigente e ardoroso torcedor.<sup>157</sup>

Há no álbum III uma breve correspondência (Figuras de nºs 56 e 57) que documenta algum grau de relação entre Flora e o escritor, que inclusive parecia dar atenção ao interesse da mãe pelo desempenho literário da menina.

Ainda segundo o depoimento da mesma filha, o teatrólogo Coelho Neto teria insistido com Flora para que a jovem estudasse na Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, o conservatório dramático que ele fundara alguns anos antes.<sup>158</sup> Flora consentiu, mas com a condição de que fosse somente para estudar, como parte da educação cultural que ela desejava para sua filha, não para seguir a carreira de atriz.

A julgar pelas referências à sua formação que aparecem nos álbuns estudados,<sup>159</sup> e pela própria maneira de Céio se expressar verbalmente e de se referir à arte teatral, esse encontro parece ter sido determinante para a escolha futura de Céio. O programa dessa escola, à época, era basicamente composto por aulas teóricas, sobretudo quanto à tradição grega e algumas orientações gerais sobre a arte do ator. Vejamos um trecho do discurso de Coelho

---

<sup>156</sup> João Coelho Neto (1905 – 1979), conhecido com o apelido de Preguinho, dedicava-se a vários esportes como atleta amador, mas notabilizou-se no futebol, de 1925 a 1934, no mesmo Clube Fluminense (RJ), tendo sido autor do primeiro gol da seleção brasileira em copas do mundo, em 1930. (BAIANO, 2008; RAMOS, 2007).

<sup>157</sup> Essa atuação de Coelho Neto à frente do Clube Fluminense é citada na edição especial da revista *O Cruzeiro*, por ocasião do quarto centenário do Rio de Janeiro (*O Cruzeiro*, 1965:125).

<sup>158</sup> No álbum I há uma discreta crítica a Coelho Neto (I-0052a) e outra bem explícita, nesse trecho do artigo de Raimundo Magalhães (não o Jr., mas o pai), consultado na Biblioteca Nacional: “Não! Nós precisamos começar pelo princípio, formando os nossos artistas, o que só conseguiremos quando dispusermos de uma Escola Dramática, convenientemente aparelhada para preencher os seus fins. A que temos, com esse nome ou com esse rótulo, não passa de um pretexto para manter em cômodas sinecuras o Sr. Coelho Neto e o seu luzido corpo de professores, na maioria, estrangeiros incultos, que estão a pedir, eles mesmos, um bom mestre da arte de representar” (Revista *Gil-Blás*, nº 47, RJ, 1º/01/1920, página 4. Exemplar da Biblioteca Nacional)

<sup>159</sup> Ver, p. ex., os recortes dos álbuns I e II: I-0021; I-0018; I-0052a; I-0052b; I-0493; I-1084; e II-067.

Neto na inauguração das atividades da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, em 1911:

Aqui o aluno virá aprender a reproduzir emoções humanas, desde a que ri, na comédia, até a que alucina, na tragédia; refletirá como um espelho e, reproduzindo a alegria ou o sofrimento, será, ao mesmo tempo, o intérprete da nossa poesia dramática; (...) virá afinar o seu dizer pela nossa prosódia, sem, todavia, sacrificar o vernáculo, senão apurando no seu falar estreme [*sic*]; virá exercitar-se na arte da cena movendo-se com elegância, ouvindo com discrição, atalhando com o propósito, dialogando com distinção, sabendo estar em todas as atitudes, sem comprometer a graça com o jeito canhestro do pastrano nem afetar, até o ridículo, a posição e o jeito, virá, enfim, ter idéias gerais do belo e conhecer a história do teatro, desde os grandes dias dionisiacos até ao reverter da vida intensa deste século. (COELHO NETO apud FREITAS, 1998: 30)

Essa proximidade entre Coelho Netto e a família de Célio talvez tenha servido de influência quando o nome da atriz foi lembrado para participar da companhia oficial criada em 1922, como parte das comemorações do centenário da independência do Brasil.<sup>160</sup>

### 3.4.2 O ator e primo João Barbosa

Na Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, Célio encontrou como professor o ator gaúcho João Barboza Dey Burns (1871 – 1934)<sup>161</sup>, que era seu primo distante, casado desde 1909 com a também atriz Adelaide Coutinho, a quem Célio passaria a chamar de prima.<sup>162</sup> Ele era considerado um ator respeitável, quando, junto com a esposa, ganhou maior prestígio pela participação no elenco do Teatro da Natureza.<sup>163</sup>

<sup>160</sup> Na seção nº 2.2.4 deste trabalho, há um texto sobre os registros dessa companhia no relicário.

<sup>161</sup> Cf. biografia do ator Vasques, escrita por Procópio Ferreira (FERREIRA, 1939: 29-33); e também os verbetes em SOUZA (1960: 101); e GONÇALVES (1976: 56-7). Antes de 1910, João Barbosa participou de nove fitas da Photo-Cinematographica Brasileira, também como diretor de uma delas, ao lado de diversas figuras do teatro da época, inclusive sua esposa. (Filmografia disponível em: <[http://epipoca.uol.com.br/gente\\_detalhes.php?idg=440734](http://epipoca.uol.com.br/gente_detalhes.php?idg=440734)>, acesso em: 14 janeiro 2009).

<sup>162</sup> Cf. depoimento da filha, Cléo. A respeito deste parentesco, tanto o *Escorço biográfico* do filho da atriz (CAMARA, sem data: 01), quanto o recorte nº I-0016 do relicário (Jornal A Noite, RJ, coluna Da platéia), em 03/03/1920, referem-se ao João Barboza como tio de Célio.

<sup>163</sup> O casal Barbosa e Adelaide aparece nas fichas técnicas de algumas peças do Teatro da Natureza, movimento criado pelo ator português Alexandre de Azevedo e endossado politicamente por Coelho Netto, e que foi ambientado em 1916, ao ar livre, no Campo de Sant'anna, no Rio de Janeiro. (METZLER, 2006: 36-39; 42-43; 62-72; 91).



**Figura nº 58:** Foto impressa do ator João Barboza, datada de 1920, por ocasião da Tournée Lyrica-Choreographica Céu da Camara, em Niterói (RJ), com dedicatória autografada: “A Céu e ao Costa Alemão, com muito afeto do João Barboza Dey Burns - 1920”. (Foto 05, na prancha I.001B do álbum I).

Na Escola Dramática, João Barboza foi professor da disciplina “arte de representar”.<sup>164</sup> A proximidade do velho ator e professor com Coelho Neto é notória, não só por participar do corpo docente da Escola como por ter atuado em espetáculos do dramaturgo.<sup>165</sup> Barboza aparece mais tarde como ensaiador de algumas companhias, inclusive na organizada pela atriz Lucília Peres quando esta havia se separado de Leopoldo Fróes. Em fevereiro de 1920, atuou como barítono, ao lado da prima, na Tournée Lyrica-Choreographica Céu da Camara, no Teatro Municipal João Caetano, em Niterói (RJ).<sup>166</sup> (Figura nº 58)

<sup>164</sup> Lopes Gonçalves, em artigo dedicado ao centenário de Coelho Neto, informa que Eduardo Vieira lecionava a matéria “arte de representar” nos 1º e 2º anos, da Escola Dramática, enquanto João Barboza assumia a disciplina somente no 3º ano de formação daquelas turmas (Revista da SBAT, nº 337, Janeiro-Fevereiro de 1964, p. 10).

<sup>165</sup> Entre as peças de Coelho Neto com participação de João Barbosa encontra-se o drama *O Dinheiro*, representado pela primeira vez no Teatro Municipal (RJ), em 12/11/1912, com Barboza no papel de “Paiva” (COELHO NETO, 2001: 193;197).

<sup>166</sup> Essa programação foi comentada na seção nº 2.2.2 desta dissertação.

### 3.4.3 Leopoldo Fróes, a companhia

Não é perceptível nos álbuns de recortes a relação da atriz com a pessoa Leopoldo Fróes que aparece, como ator, somente nos recortes com citações feitas ao seu trabalho em críticas e comentários sobre as peças nas quais Céu atuou ao lado desse famoso galã cômico.<sup>167</sup> Nem há qualquer referência de Fróes quanto a ela. O que consta são os recortes que registram essas participações de Céu atuando como ingênua na Cia. Leopoldo Fróes.

Há algumas notas informando que, ainda em 1920, logo após retornar de sua Tounée Céu da Camara por cidades do norte fluminense e do sul do Espírito Santo, a atriz foi convidada para substituir a atriz (portuguesa) Alice Ribeiro,<sup>168</sup> juntando-se à companhia que estava em Santos (SP), numa excursão por algumas cidades daquele Estado.<sup>169</sup> Apresentou-se também em Campinas, mas já na capital paulista ela só participou de uma festa artística que contou com a participação de Fróes e de sua companhia. Nessa festa, denominada de festa do leque, eram sorteados leques autografados pelo ator entre as senhoras presentes. Fora isso, só há documentos que indicam a presença da atriz em outros eventos não relacionados com a Cia. Leopoldo Fróes, nesse período.

Mais tarde, em janeiro de 1923, Céu atuou nas diversas apresentações especiais de despedida do ator por ocasião de sua viagem para a Europa: em Petrópolis, com as peças *Flores de sombra* e *O simpático Jeremias*, após a qual Fróes cantou e tocou ao violão o seu popular sucesso *Mimosa*; em Niterói, com a peça *Flores de sombra*; e, no Rio de Janeiro, com a peça *O café do Felisberto*, no Teatro Lírico. Nessas duas últimas apresentações atuavam também a irmã e a sobrinha do ator, Corina e Íris Fróes.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> Rubem Rocha Filho define *galã cômico*: uma “ligeira variação do galã romântico; apesar de fazer rir, conquista a platéia e a heroína” e em seguida cita o exemplo do próprio Fróes numa comédia de Gastão Tojeiro: “O simpático Jeremias; nesta comédia, Fróes fazia um galã criado metido a filósofo, mas irresistível para as mulheres.” (ROCHA Filho, 1986: 71) Sobre a tradição do galã cômico no teatro brasileiro, Tânia Brandão diz que “depois de João Caetano, até Sérgio Cardoso (1925 – 1972) não contamos com primeiros-atores notáveis que fossem trágicos ou pelo menos galãs amorosos, dramáticos ou centrais”. (BRANDÃO, 2002: 22)

<sup>168</sup> Essa substituição é informada no recorte nº I-0280 do álbum I. A atriz portuguesa Alice Ribeiro havia ingressado na Cia. Leopoldo Fróes substituindo a atriz Amália Capitani. (MAGALHÃES, Jr., 1966: 120-1)

<sup>169</sup> A participação da atriz na Cia. Leopoldo Fróes está evocada em diversos recortes do seu álbum I, nas pranchas de nº I-035A até I-037B.

<sup>170</sup> Cf. recortes nºs: I-0699; I-0700; I-0701; I-0703; I-0704; e I-0709 do álbum I. Além desses, o recorte nº I-0705 informa também que, no caso de Niterói, foi por ocasião dessa apresentação de despedida no Teatro Municipal João Caetano que foi instalada ali uma placa em homenagem a esse ator niteroiense; isso é confirmado pela data da própria placa, ainda presente naquele teatro e documentada na *Epigrafia do Teatro Municipal de Niterói*, onde consta uma fotografia da mesma. (SOARES: 1994: 24-5)

Lopes Gonçalves registra em sua obra, no verbete dedicado a Céu da Camara, que ela teria também trabalhado na Cia. Leopoldo Fróes quando em cartaz no Teatro São José, no Rio de Janeiro. Verificou-se que a citada temporada nesse teatro ocorreu entre setembro e outubro de 1923, quando Fróes retornou da Europa. (MAGALHÃES, Jr., 1966: 173-5) A julgar pelos álbuns de recortes, entretanto, a participação de Céu nesse elenco do Teatro São José não ocorreu. Além de não haver nenhum documento quanto a isso (e certamente estaria fixado no álbum, caso existisse), os recortes desse período dão conta de que a atriz havia reorganizado a sua Cia. Céu da Camara e estava excursionando em São Paulo,<sup>171</sup> para onde a companhia de Fróes só viajaria em 5 de novembro desse mesmo ano.

#### 3.4.4 Na lona, com Lucília Peres

Os álbuns de recortes estudados evidenciam o cruzamento das trajetórias de Céu da Camara e Lucília Peres<sup>172</sup> em duas oportunidades. A primeira foi na Comédia Brasileira, controvertida companhia oficial criada em 1922 para o centenário da Independência. Lucília, ocupando a função de dama brilhante, era a principal figura da companhia em que Céu atuava como ingênua dramática.<sup>173</sup> Os outros grandes nomes dessa companhia eram as veteranas atrizes Maria Falcão e Maria Castro.

Céu atuou em três peças da Comédia Brasileira, das quais só contracenou com Lucília em uma: *Cegos ao sol*, de Raul Pedrosa, na qual a atuação da grande atriz, no papel de Mme. Da Matta, foi considerada pelo crítico da Gazeta Teatral como “muito cantada e indolente”.<sup>174</sup> Lucília participaria também de mais uma reprise da peça escrita para ela por Arthur Azevedo, *O dote*, que foi combinada com a apresentação de *Pallida Madona*, ato único de Afonso de Carvalho protagonizado por Céu e Maria Falcão. Mais tarde, em agosto de 1924, Céu foi convidada por Lucília Peres para atuar na peça *As duas órfãs*, no Coliseu Dudu, um circo instalado na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro.<sup>175</sup>

<sup>171</sup> Cf. recortes encontrados nas pranchas de nºs I.080A até I.083B do álbum I.

<sup>172</sup> Lucília Peres (1881-1962), atriz dramática: foi companheira de Leopoldo Fróes e para ela Arthur Azevedo escreveu a peça *O dote* (cf. MAGALHÃES Jr., 1966: 35-41). Sobre a atriz, consultar também *O teatro no Brasil* (SOUZA, 1960: 415) e *Actores e atrizes* (VICTORINO, 1937: 255).

<sup>173</sup> Cf. recorte nº I-0592 do álbum I.

<sup>174</sup> Cf. recorte nº I-0624 do álbum I.

<sup>175</sup> Cf. recorte nº I-1059 do álbum I. As circunstâncias dessa passagem de Lucília pelo circo são comentadas na obra *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes* (MAGALHÃES Jr., 1966: 183-4).



Figura nº 59: A atriz Céu da Camara posando para a divulgação do drama *As duas órfãs*, no qual atuava como a ceguinha Luiza. (Baú da atriz)<sup>176</sup>

Em seguida, Lucília organizou uma excursão a cidades paulistas, levando Céu em seu elenco. Além do já citado drama *As duas órfãs*, na qual Céu representava a cega Luiza (Figura nº 59), o repertório incluía: *A rosa do adro*, *Amor de Perdição* e *A morgadinha de Val Flor*.<sup>177</sup> Os recortes seguintes à passagem da companhia por Ribeirão Preto registram somente apresentações individuais de Céu (ou com Aníbal), não ficando claro se a atriz se desligou do conjunto organizado por Lucília Peres ou se o mesmo se desfez.

<sup>176</sup> Não há indicação se essa foto é da participação da atriz na Cia. Lucília Peres ou de uma atuação anterior, na Cia. Eduardo Pereira (em Petrópolis, dezembro de 1922, segundo consta no recorte nº I-0689 do álbum I). A foto se encontra bastante deteriorada, e há uma mancha de tinta sobre o corpo quase desnudo da atriz, sem possibilidade de restauração.

<sup>177</sup> Cf. recortes do Álbum I, pranchas 95B-97B. Segundo Magalhães Jr. (1966: 183-184), não foi apresentada *A ré misteriosa*, por um conflito de repertório com Itália Fausta; entretanto, ao contrário do que afirmou o autor, esse trecho do álbum I indica que Lucília manteve a circulação de sua companhia por São Paulo.

'f minha muito querida filha  
 Yara, como eterna recordação de  
 sua Mãe no papel da "ceguinha"  
 d'As Duas Órfãs.

Céu da Camara  
 Em 2/2/52.

Esta personagem é a mais amada de  
 todas aquelas tantas, complexas e lindas,  
 às quais emprestei o pálido,  
 infimo calor de minha sensibili-  
 dade e parca inteligência, durante  
 os passados anos de minha vida artística.

Figura nº 60: Dedicatória da atriz à filha mais nova, no verso da foto anterior,  
 com a atriz atuando na peça *As duas órfãs*. (Baú da atriz)<sup>178</sup>

<sup>178</sup> Transcrição do manuscrito: “A minha muito querida filha Yara, como eterna recordação de sua Mãe no papel da ‘ceguinha’ d’As Duas Órfãs’. Céu da Camara. Em 2/2/52. Esta personagem é a mais amada de todas aquelas tantas, complexas e lindas, às quais emprestei o pálido, infimo calor de minha sensibilidade e parca inteligência, durante os passados anos de minha vida artística.”

### 3.4.5 Um encontro fugaz com Piolim

Em abril de 1931, retornando aos palcos após quase seis anos, Céu atuou ao lado de Piolim,<sup>179</sup> ainda em São Paulo, na recém criada Companhia de Teatro Cômico. Segundo os recortes do álbum II,<sup>180</sup> o espetáculo que foi apresentado no Teatro Boa Vista (SP) era um ato variado que incluía, como principal atração, a peça *Piolim farmacêutico*, um dos sucessos populares do palhaço no Circo Alcebiades. (RUIZ, 1987: 62-5)

Foi o outro participante, Tom Bill, quem convidou Céu para essa companhia. No recorte com uma entrevista de Céu, nessa ocasião, o jornalista descreve-o como “[...] aquele homem de légua e meia de altura que fazia graça no antigo Moulin Bleu e no Montmartre, ao lado de Genésio Arruda [...]”<sup>181</sup>. Portanto, Tom Bill deve ter conhecido a atriz através desse cômico, com quem ela havia formado, durante sua passagem anterior por São Paulo (em setembro de 1923), o Trio Céu-Arruda-Carvalho, também chamado de Troupe Brasília, que se apresentou no Royal Teatro.<sup>182</sup> Naquela ocasião, Céu cantava acompanhada pelo maestro Baptista Carvalho; e o Genésio Arruda fazia um tipo caipira, contando anedotas. Parece ter sido um espetáculo que se aproximava do teatro de revista, contra o qual Céu, aparentemente, sempre se opôs. Segundo Cléo, a atriz teria ido atuar ao lado de Piolim, por uma espécie de troca de favores; isso talvez se relacione com esse contato anterior com o Genésio Arruda.

Vale lembrar que, em 1924, Céu já havia atuado no circo, ao lado de Lucília, e agora contracenava com Piolim, que era a maior atração por trazer para o palco a experiência e a popularidade conquistadas na lona. A leitura dos 19 recortes que constam de seus álbuns sobre o assunto sugere que Céu aproveitou esse convite como uma oportunidade para sair do ostracismo, em função do qual já vinha sendo rotulada, no Rio, como uma estrela que brilhou rápido e logo se apagou, como se lê no recorte nº II-060.

Portanto, o fugaz contato da nossa atriz com o palhaço Piolim não sugere qualquer relação com a mítica modernista criada em torno daquele artista circense que havia sido escolhido, por Oswald de Andrade e seus companheiros da Semana de Arte Moderna, como símbolo do movimento de 1922.

<sup>179</sup> Piolim é o nome artístico do famoso palhaço circense Abelardo Pinto, que nasceu em 27 de março de 1897, em Ribeirão Preto (SP) e faleceu em São Paulo, no dia 4 de setembro de 1973. O dia de seu nascimento, que já era consagrado pela UNESCO como Dia Internacional do Teatro, passou a ser celebrado no Brasil também como Dia do Circo (RUIZ, 1987: 58;72).

<sup>180</sup> Cf. recortes nº II-49; II-50; e II-51 dos álbuns II. Neste último recorte há o registro de que na estréia houve “duas boas casas”.

<sup>181</sup> Cf. recorte nº II-067 na prancha II.8B do álbum II.

<sup>182</sup> Cf. recortes de nºs I-0873; I-0880; I-0881; I-0886; e I-0877 do álbum I.

### 3.4.6 Um desencontro com Dulcina

O álbum III registra não exatamente um encontro com Dulcina de Moares <sup>183</sup> (1911-1996), mas uma espécie de revezamento com essa atriz, que era filha dos artistas Conchita de Moraes e Átila de Moraes; este sim, já havia atuado ao lado de Céu, na Cia. Eduardo Pereira, em 1921, no Teatro República, no Rio de Janeiro.<sup>184</sup>

Céu não contracenou com Dulcina, mas foi temporariamente substituída por ela na peça de Renato Viana, *O homem silencioso dos olhos de vidro* (1932, Teatro de Arte, no Teatro João Caetano).<sup>185</sup> Em 25 de fevereiro, Céu teria tido um problema de saúde e, logo no dia seguinte, seu personagem Maria Thereza foi assumido pela atriz a quem a nota do Diário da Noite se referiu como “a fina comediante, uma das nossas mais completas artistas de declamação. Dulcina aceitou o convite e entrou logo a estudar o papel, fazendo esta tarde o ensaio-geral”.<sup>186</sup> Como já foi visto no capítulo 2 deste trabalho, o estado de saúde de Céu estava afetado (talvez ainda sem que ela o soubesse) pelo início da gestação da sua filha mais nova, Yara, que nasceu neste mesmo ano, em 20 de novembro.<sup>187</sup>

Poucos dias após esse afastamento forçado, Céu retorna ao palco do Teatro João Caetano, em 2 de março, para receber uma homenagem de boas vindas, na qual discursou Paschoal Carlos Magno; essa data coincidia com a notícia da morte de Leopoldo Fróes, na Europa, ficando o evento também ampliado em honra do popular ator.<sup>188</sup>

Esse (des)encontro com Dulcina merece ser citado porque é o seu nome, e não o de Céu, que aparece no livro *Moderno teatro brasileiro* (DÓRIA, 1975: 15) como participante da experiência de Renato Viana com o Teatro de Arte, referindo-se especificamente à peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*. É curioso que, pelos poucos dias de substituição nesse projeto de Viana, no qual Céu tanto se empenhou, tenha ficado registrado somente o nome de Dulcina como atriz desse espetáculo.

<sup>183</sup> Na bibliografia pesquisada, há divergências quanto à data de nascimento de Dulcina, optou-se pelo registro feito por Galante de Souza (SOUZA, 1960: 367).

<sup>184</sup> Cf. recortes nº I-0430 e I-0431, entre outros da mesma prancha do álbum I.

<sup>185</sup> Cf. os recortes de nºs III-127; III-132; III-147; III-150; e III-151 do álbum III.

<sup>186</sup> Recorte nº III-127 do álbum III, publicada em 26/2/1932.

<sup>187</sup> Além da coincidência de datas, essa hipótese é reforçada pelo depoimento de Yara, filha mais nova da atriz (Cf. Apêndices).

<sup>188</sup> Cf. o recorte de nº III-152 do álbum III.

### 3.4.7 Cláudio de Souza, o “acamedico”

Foi na *tournee* da Cia. Leopoldo Fróes a Santos (SP) que Céó representou a Cecília na peça *Flores de Sombra*, um dos maiores sucessos de Leopoldo Fróes. Seu autor era o médico e acadêmico Cláudio de Souza, com quem Céó viria a ter contato em dois momentos: o primeiro, na supracitada despedida de Fróes, em Petrópolis (RJ); e depois, no início de 1933, na mesma cidade, onde o dramaturgo residia. Céó estava lá a serviço da Revista Brasil Feminino. Cláudio de Souza promoveu, em sua casa, a leitura de uma peça de autoria de Céó, cujo título era *Jacques*, no gênero chamado de *grand-guignol*.<sup>189</sup>

Os recortes registram que, após o chá, também foram lidos dois novos textos do anfitrião: a comédia *A família racional* e o sainete *O conto do Coronel*. Poucos dias após esse encontro social, houve a encenação de *Jacques*, no Teatro D. Pedro (Petrópolis), em evento dedicado à primeira-dama, Darcy Vargas. Seriam incluídas, também, peças de Cláudio de Souza, com a participação de Céó da Camara, mas pelo que se lê na crônica teatral presente no álbum III, essas encenações não ocorreram.<sup>190</sup>

Meses após, ao retornar para o Rio de Janeiro, a atriz reabriu o Teatro Fenix (RJ) com a última temporada da sua Companhia Céó da Camara, estreando em 29/06/1933, com a comédia *O grande cirurgião*, escrita especialmente por Cláudio de Souza. A crítica, entretanto, não identificou nessa peça as mesmas qualidades atribuídas ao autor em obras anteriores, tomando sempre como referência sua insuperável marca: *Flores de sombra*.<sup>191</sup>

No mesmo álbum III, há um recorte com a divulgação d’*O grande cirurgião*, em que o qualificativo do autor aparece com uma inversão de letras; ele, que deixara a medicina para se tornar o festejado autor do sucesso de Fróes, e depois ingressara na Academia Brasileira de Letras, aparece nesse recorte como “o acamedico Cláudio de Souza”.<sup>192</sup> Falha de linotipo.

Outra coincidência é apontada quanto ao repertório da Cia. Céó da Camara no Teatro Fênix: a primeira peça foi *O grande cirurgião*, cujo protagonista a imprensa associou ao interventor municipal (e cirurgião) Pedro Ernesto; em seguida, foi encenado o texto de Gastão Tojeiro, *O tenente sedutor*; na vigência do governo provisório de Vargas, isso foi considerado ironicamente como uma homenagem a todos os tenentes reunidos.<sup>193</sup>

<sup>189</sup> A cópia integral dessa única peça de autoria de Céó da Camara está entre os anexos deste trabalho.

<sup>190</sup> Recortes nº III-239, entre outros do álbum III.

<sup>191</sup> Essas informações sobre o contato entre Cláudio de Souza e Céó da Camara estão registradas nos recortes das pranchas III-22A até III-28A.

<sup>192</sup> Recorte III-318 do relicário da atriz.

<sup>193</sup> Segundo o recorte nº III-433 do álbum III.

### 3.4.8 Renato Viana, o batalhador num relicário de quimeras

Finalizando o registro desses encontros assinalados nesses álbuns aqui analisados como diários de bordo, está aquele que talvez tenha representado uma combinação de ideais no curto espaço de tempo em que efetivamente trabalharam juntos, e também uma amizade que perdurou até o fim da vida do “batalhador das quimeras”.<sup>194</sup>

Renato Viana (1894-1953) era reconhecido por seu combativo idealismo como homem de teatro. O ânimo e o fracasso se manifestavam sucessivamente em vários projetos que traziam praticamente o mesmo ideal: *A batalha da quimera* (1922); *Colméia*, em 1924; *Caverna mágica*, em 1927; e *Teatro de Arte*, já em parceria com Céu, em 1932.<sup>195</sup> Apesar das críticas à qualidade de suas peças (MAGALDI, 1962: 183), Renato Viana era um dramaturgo prestigiado, sobretudo após ter três de suas peças montadas pela Companhia Dramática Nacional, organizada pela respeitada atriz Itália Fausta e por seu empresário Gomes Cardim, entre 1918 e 1920. (DÓRIA, 1975: 14)

Temperamentos fortes, idealismo, ímpeto de transformação. Esses traços similares entre Renato e Céu talvez tenham propiciado uma afinidade que resultou na criação do que foi batizado como Teatro de Arte, documentado fartamente pelo relicário da atriz, especificamente nos recortes do álbum nº III. A julgar por esses dados, percebe-se que a campanha de lançamento da nova companhia era intensa: esse último álbum de Céu da Camara possui 62 recortes sobre o assunto, publicados em 16 veículos diferentes, no período de 31/10/1931 a 23/02/1932, portanto só incluídas aí as matérias anteriores à estréia da companhia.

Houve maior interesse, ao menos jornalístico, devido a uma polêmica de ordem burocrática: o Teatro João Caetano, solicitado por Renato Viana, estava fechado mesmo depois de concluída sua restauração; a reinauguração era sempre postergada porque havia um

<sup>194</sup> A expressão é uma alusão ao empreendimento teatral organizado por Renato Viana, em 1922, ao lado de Ronald de Carvalho e Heitor Villa-Lobos (Cf. MAGALDI, 1962: 182-3; e DÓRIA, 1975: 13-8). Segundo depoimento da filha, Cléo, a atriz manteve a amizade e o contato com Viana, inclusive apoiando a iniciação teatral da filha dele, de nome artístico Maria Caetana. Ainda segundo esse depoimento, Céu colaborou com Viana em ciclos de palestras promovidos por ele na Escola de Teatro Martins Pena.

<sup>195</sup> Outros projetos de Renato Viana ainda vieram depois, como o *Teatro Escola*, em 1934, e as *Lições dramáticas*, com a circulação de um conjunto de atores recém-formados que levava espetáculos de teatro pelo Brasil. Fundou, em 1942, a Escola Dramática do Rio Grande do Sul. Ao falecer, em 1953, era o entusiasta diretor da Escola de Teatro Martins Pena, aquela mesma que Coelho Neto fundara, sob o nome de Escola Dramática Municipal, onde Céu havia estudado. Além das peças citadas, escreve *Sexo* (1934) e *Deus* (1935). (MAGALDI, 1962: 182-5.)

decreto cujas condições estipuladas para a cessão do novo prédio inviabilizavam a ocupação do teatro por qualquer companhia que fosse. O álbum III evidencia a intensa campanha pela derrubada do referido decreto.<sup>196</sup> No recorte nº III-061, lê-se a seguinte manchete: “Está virtualmente revogado o decreto que proibia o funcionamento do Teatro João Caetano”, seguido de extensa matéria sobre o tema e incentivando a nova companhia de Renato e Céu, cuja fotografia aparece próxima à do Dr. Pedro Ernesto<sup>197</sup>, interventor do Distrito Federal.<sup>198</sup>

Ao citar este interventor, é preciso comentar as circunstâncias da criação do Teatro de Arte e a proximidade de Renato Viana com algumas das principais figuras do movimento que depôs Washington Luis. Viana era cunhado do General Cordeiro, ligado a Juarez Fernandes Távora que supervisionava os interventores das regiões Norte e Nordeste, sendo por isso chamado pela imprensa de “vice-rei do Norte”.

Estando no Ceará, após o fracasso da *Caverna Mágica*, Renato Viana tentava apoiar, através dos jornais, os movimentos que resultariam na Revolução de 1930. Tomado o poder central, Juarez Távora nomeou-o como seu chefe de gabinete. Discordando de Távora em alguns aspectos, renunciou ao cargo e, algum tempo depois, voltou ao Rio de Janeiro. Seus textos *A última conquista* e *Divino perfume* haviam sido encenados, com grande sucesso, por Jayme Costa e Procópio Ferreira. Segundo Millaré (2005), animado por esse prestígio ele resolveu voltar à atividade teatral, criando o Teatro de Arte.

Não se pode, portanto, eliminar a possibilidade de que esse contato com figuras importantes do Governo Provisório tenham colaborado na superação dos obstáculos burocráticos que garantiram a Viana a utilização do Teatro João Caetano, antigo São Pedro, recém reformado. Talvez, devido a essa campanha, a expectativa tenha sido alimentada pelos jornais, conforme expressam as páginas do álbum III, tal como neste exemplo:

Renato Vianna e Céu da Camara, norteados por um grande ideal, hastearam no tradicional teatro da cidade, a bandeira rubra de guerra aos preconceitos falsos, à rotina gasta e tudo o que embaraça o desenvolvimento da arte de representar entre nós. Vão fazer o teatro moderno, fino, o único útil para o momento atual. [...] (Diário de Notícias – RJ – em 13/2/1932)<sup>199</sup>

<sup>196</sup> Cf. recortes de nºs III-054; III-060; e III-061 do álbum III.

<sup>197</sup> Cf. recorte de nº III-061 do álbum III.

<sup>198</sup> As interventorias formavam o mecanismo de controle e centralização do poder, criadas pelo Governo Provisório logo após a revolução de 1930. Inicialmente, a maioria era formada por militares. Eles atuavam como chefes políticos estaduais e regionais subordinados diretamente ao poder central (PANDOLFI, 2007: 18-9)

<sup>199</sup> Cf. recorte nº III-099 do álbum III.

Na transcrição anterior, vale observar a recorrência a palavras que parecem gritos de guerra com a constante alusão a imagens que remetem a uma batalha. Abaixo, essa alegoria vem vinculada ao idealismo, sempre associado à aparente postura dele em relação ao teatro:

No seu gabinete de trabalho no teatro João Caetano, conversamos, ontem com Renato Vianna que há quatorze anos se bate pelo soerguimento da arte de representar, sem que se tivesse deixado vencer pelo desânimo. O abatimento tem afastado a muitos; ele, contudo, não esmorece. Se é sonhador, vale à pena sonhar assim, proveitosamente. [...] Falando-nos da cruzada de agora, Renato é o mesmo homem cheio de fé, possuído da mesma inquebrantável confiança que lhe deu ânimo para as conquistas anteriores [...]<sup>200</sup>

E mais à frente, na mesma matéria, o próprio Renato apresenta suas idéias:

[...] diga aos seus leitores que o nosso escopo exclusivo é prestar um grande serviço à arte. Não me empenhei nesta nova refrega visando outros lucros além daqueles que podem resultar em proveito do nosso teatro e dos que dele vivem. É um trabalho pertinaz, que pretende provar ao público que não merecemos a fama de selvagens e podemos fazer alguma coisa nos domínios da arte. Encontrei agora dispostos a me darem o seu auxílio criaturas dotadas da mesma disposição, norteadas da mesma fé que nunca me desamparou. Necessitamos disso e só por efeito disso havemos de lograr o apoio do público, que não é tão desinteressado como se afirma e que, graças a Deus, é sempre justo. [...]<sup>201</sup>

Por fim, Renato Viana comenta a parceria com Céó:

[...] Eu quero chamar a sua atenção justamente para o trabalho dos que me vão acompanhar desde Céó da Camara, uma artista de grande finura, inteligente, dessas que tem tido o raro dom de adivinhar. Ela vai **marcar** um papel interessante e confesso-lhe que não vejo quem possa se igualar à minha esforçada companheira de arte no momento atual. [O original não tem grifo]<sup>202</sup>

A imagem que se constrói, ainda com a recorrente inspiração bélica, é a de uma espécie de encontro de titãs, que agora unidos seriam capazes de realizar todas as transformações necessárias e desejadas pelo público: “Renato Vianna é um general que não embainha sua espada e a tem sempre a serviço das grandes realizações artísticas: Céó da Camara é a companheira que ele procurava e achou por fim.”<sup>203</sup>

<sup>200</sup> Cf. recorte n° III-097 do álbum III.

<sup>201</sup> *Idem.*

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> Recorte n° III-103 do álbum III.

O verbo que está grifado, marcar, usado por Renato quando se refere ao papel que Céó irá representar, parece se referir à terminologia própria desse teatro antigo, na qual marcar um papel significava efetuar a marcação, isto é, os movimentos indicados no texto pelo autor ou pelo ensaiador, sendo que neste caso Renato Viana acumulava as duas funções. Não foram encontradas no relicário da atriz quaisquer referências sobre aspectos técnicos da encenação ou de procedimentos nos ensaios, mas esse detalhe de terminologia parece sugerir ainda a utilização dos mesmos conceitos esquemáticos do velho teatro, embora haja registro de alguma novidade no que se refere à iluminação desse espetáculo.<sup>204</sup>

A suposta meta de elevação do nosso teatro, talvez esteja delimitada pelos objetivos do Teatro de Arte, citados num dos recortes do álbum III. De modo quase didático e visivelmente reproduzindo o discurso do líder, Céó enumera as propostas da companhia:

O que vai ser o teatro de arte? Céó da Camara, a artista de valor e esperanças, que se aliou a Renato Viana nessa campanha de soerguimento da arte de representar entre nós, dizia, ontem, buscando sintetizar qual é o programa que vai ser adotado no teatro onde surgiu o gênio maior dos nossos artistas.

— “O nosso programa tem quatro partes essenciais, esteios que lhe servem de assento: 1ª) A montagem das peças. Não tergiversaremos, não temos amigos, não aceitamos empenhos. Montaremos, apenas, o que, em nosso entender, é bom. O êxito do teatro depende principalmente daquilo que os artistas têm para representar; 2ª) Exigiremos de todos os nossos companheiros, o máximo respeito ao público, o estrito cumprimento do dever. Para isso, para que todos representem com segurança, só daremos as peças quando estiverem absolutamente sabidas. O fracasso de muitas intenções se justifica, na maioria das vezes, no açodamento, na pressa de se mudar o cartaz. Queremos que todos saibam os seus papéis e conheçam os dos outros. O ponto será o mero auxiliar que será chamado para acudir às possibilidades de um lapso de memória; 3ª) Não distrairemos os nossos artistas das responsabilidades que vão assumir. Daí, a solicitação que fazemos sempre às pessoas de nossa amizade para que se abstenham de assistir aos ensaios. Esse preparo das representações merece grandiosas atenções, reclama reparos e conselhos e nenhum de nós sente à vontade quando é preciso recomendar na presença de estranhos; 4ª) Só aceitaremos os conselhos dos que estiverem nas condições de os dar. Repeliremos o elogio falso e a censura descabida. Nossos companheiros adotarão a mesma norma. É preciso deixar expresso que todos nós representaremos com absoluta compreensão do que vamos fazer. Queremos a crítica justa, severa embora. Somos humanos, passíveis de errar e bem será que os espíritos esclarecidos nos corrijam. Fora disso, não. Nem o elogio insincero, nem a censura descabida. Queremos juízes de consciência.” [...] É um programa, o de Céó da Camara.<sup>205</sup>

<sup>204</sup> Cf. recorte nº III-119 do álbum III.

<sup>205</sup> Recorte nº III-080 do álbum III.

Na verdade, era o programa de Renato Viana. Com aspectos limitados a questões éticas, não representava inovações estéticas. Tais procedimentos talvez combatessem o ranço das práticas viciadas daquele teatro, o que já não era pouca coisa. Ideais supostamente transformadores foram os grandes motes de divulgação do Teatro de Arte, como se vê neste trecho de uma entrevista de Renato Viana, nessa ocasião:

[...] De maneira que para quem, como eu, não pretendo montar ‘cabarets’ e sim um teatro educador, um teatro escolar, onde todos aprendamos alguma coisa de belo e útil para nós mesmos, para a nossa pátria e nosso povo; para quem, como nós \_ eu e minha digníssima colega Céa da Camara \_ não pretende fazer do teatro uma quitanda e da arte uma feira livre... [...] O teatro brasileiro não necessita de astros. Ele necessita de artistas, idealistas e apóstolos.<sup>206</sup>

Há um acento de recriminação sobre o que há em torno, contrapondo termos pejorativos \_ “cabarets”, “quitanda”, “feira livre” \_ a uma atitude moralizadora, com palavras que revelam uma pretensa elevação: “educador”, “escolar”, “belo e útil”. Com essa atitude professoral, ele vincula a figura do artista ideal à de um apóstolo, o seguidor de um líder, um propagador de determinada idéia ou doutrina.

O sutil deslocamento que se nota aqui talvez aponte o princípio de uma mudança do eixo principal do primeiro-ator ou do ator-empresário, em torno de cujo brilho estrelar gravitava cada um dos demais artistas, para uma figura híbrida de “autor-ensaiador-ator”, em função de cujas idéias luminosas os artistas passariam a se orientar. Parece haver um movimento de aproximação: da metáfora de um astro para a de um farol; isto é, no lugar do poder representado pelo carisma histriônico e pela fama, toma o centro da cena o poder instaurado pelo suposto domínio intelectual.

É importante lembrar que o conhecimento teatral relativo à cena nesse teatro antigo, era limitado, até então, ao domínio dos chamados segredos do palco, atributo da respeitada figura do ensaiador.<sup>207</sup> Embora apagado e submisso, seu saber repousava nos truques que faziam funcionar toda aquela engrenagem pré-fabricada, desde a aplicação das marcações de cena indicadas no texto previamente pelo autor, até o arranjo do mobiliário no palco.

<sup>206</sup> Recorte nº III-060 do álbum III.

<sup>207</sup> “Denominação que se usava no ‘velho teatro’ brasileiro \_ o do século XIX e três primeiras décadas do século XX \_ para designar a figura do diretor. [...] Exigia-se ainda desse profissional que tivesse bastante experiência da mecânica do palco e das possibilidades de cada ator, dadas as condições muitas vezes precárias das encenações e da sua alta rotatividade. [...] Como a qualidade dos espetáculos ficava, em geral, sob a responsabilidade dos atores mais talentosos, [...] deduz-se que o papel do ensaiador era de pouca importância criativa.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006: 127-8)

Assim, a conjugação dos supostos conhecimentos da dramaturgia, da cena e da interpretação, pode sugerir um embrião da figura do encenador, embora seja consenso que este só venha a brotar no cenário nacional posteriormente, regado pelas experiências dos diretores europeus que vieram para o Brasil no período da 2ª guerra mundial e logo após.<sup>208</sup>

Apesar dessas considerações, convém lembrar a impropriedade de se atribuir a Renato Viana, ou aos poucos que tentaram forçar os limites daquele sistema fechado, o rótulo de precursores, tantas vezes utilizado. Tania Brandão comenta esse anacronismo ao analisar os gestos isolados naquele período em que o teatro ainda se caracterizava, segundo a autora, como uma *máquina de repetir*:

Cabe refutar aqui a possibilidade de recurso à expressão *precursor do moderno*, que poderia ser cogitada para estas manifestações; na verdade, a simples idéia de precursor significa um duplo anacronismo: um desejo de buscar o futuro no passado, *naturalizando* o futuro e até esvaziando os cortes que possa representar, e ainda um desejo de refutar ao passado suas condições próprias de engendramento. (BRANDÃO, 2002: 25; grifos da autora)



Figura nº 61: Cena do 1º ato de *O homem silencioso dos olhos de vidro*, de Renato Viana - *Teatro de Arte*. Teatro João Caetano Fevereiro/março de 1932. Rio de Janeiro. Em cena: Renato Viana (no papel de Carlos) e Céu da Camara (Maria Thereza). Foto impressa.

(Recorte nº III-153 do álbum III)

<sup>208</sup> “[...] Embora ainda não se conhecesse o conceito no Brasil, Renato surgia como nosso primeiro encenador, diretor de teatro no sentido moderno do ofício, que dá unidade de pensamento ao espetáculo, onde as coisas são interdependentes e em permanente interação. [...]” (MILLARÉ, Sebastião. Dossiê Renato Viana. Disponível em: <[www.antaprofana.com.br](http://www.antaprofana.com.br)>. Acesso em: 14/01/2009).



Figura nº 62: Cena do 2º ato de *O homem silencioso dos olhos de vidro*, de Renato Viana - *Teatro de Arte*. Teatro João Caetano Fevereiro/março de 1932. Rio de Janeiro. Em cena: Renato Viana (no papel de Carlos) e Vitória Miranda (Soror Raimunda dos Anjos). Foto impressa. (Recorte nº III-153 do álbum III)

A 23 de fevereiro de 1932, finalmente estréia, em noite de reinauguração do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, a peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, definida pelo autor como “*fantasia dramática em 1 prólogo, 1 intermezzo, 1 epílogo e 6 tempos cênicos*”.<sup>209</sup>

A estréia foi especialmente dedicada aos importantes convidados da noite: o interventor municipal, Dr. Pedro Ernesto, que intercedera pela liberação do prédio; e o chefe do governo provisório, Getúlio Vargas.<sup>210</sup>

Esse encontro entre Renato e Céio está registrado de modo especial no álbum III, através de uma dedicatória manuscrita por Viana no álbum da atriz (Figura nº 63), por ocasião da última apresentação de *O homem silencioso dos olhos de vidro*, em que Céio representava o personagem Maria Thereza. A caligrafia desse homem de teatro, denominando-a como “a princesa das minhas intérpretes” e como “a maior figura de mulher do teatro dramático destes dias no Brasil”, aparece como uma das relíquias que associam Renato e Céio da Camara, supostamente conferindo à atriz a marca do idealismo artístico.

<sup>209</sup> Cf. recorte nº III-105 do álbum III.

<sup>210</sup> Os recortes de nºs. III-106 e III-108 do álbum III registram que o Teatro de Arte recebeu uma subvenção destinada pelo interventor municipal, o Dr. Pedro Ernesto. Talvez tenha sido uma das primeiras intervenções do Estado na cultura durante a Era Vargas. O próprio Viana posteriormente recebeu ainda maior subvenção para a implantação do seu Teatro-Escola.

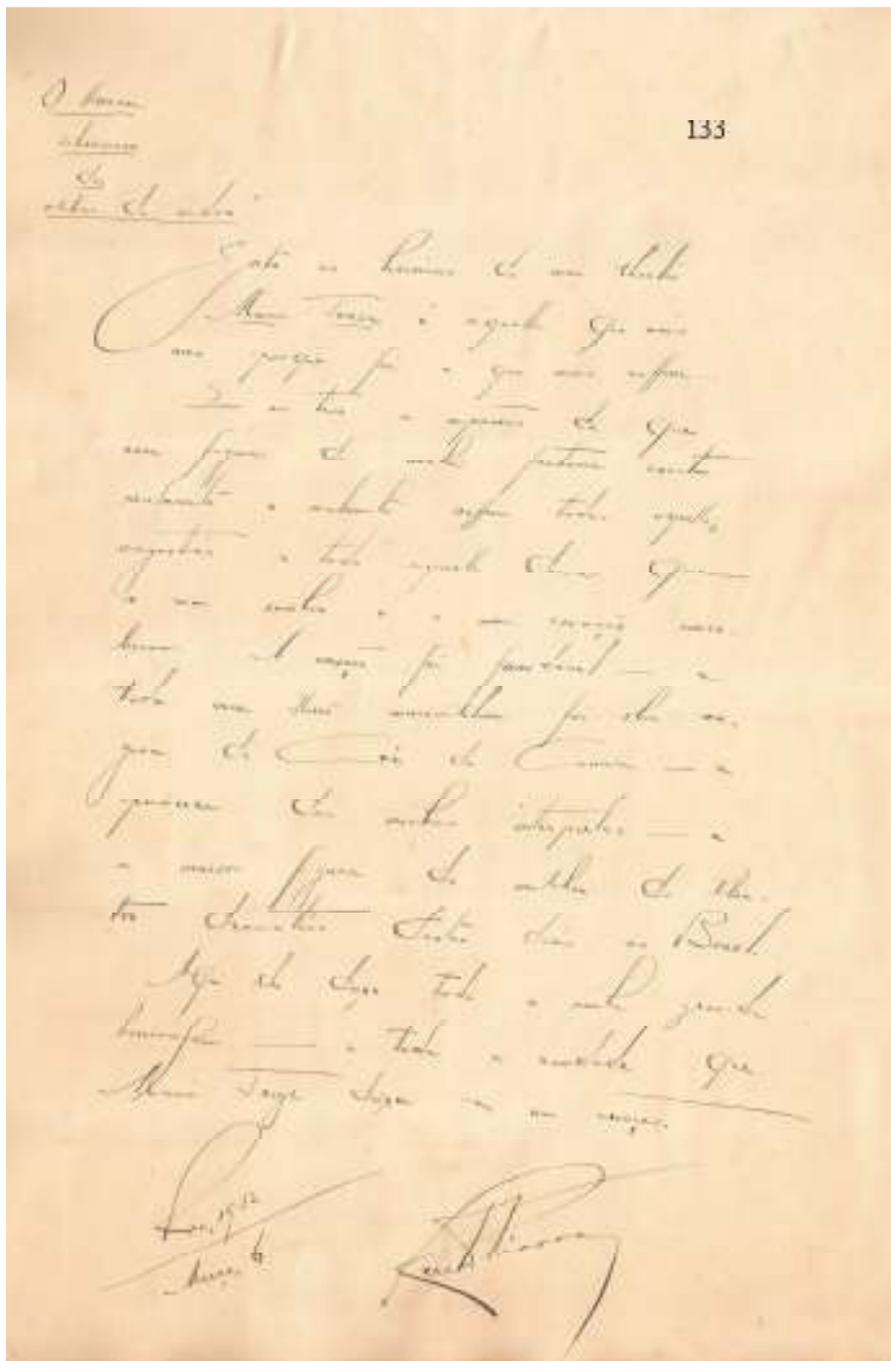


Figura nº 63: Texto manuscrito de Renato Viana para Céu da Camara diretamente numa das pranchas do seu álbum. 1932. Rio de Janeiro.<sup>211</sup> (Álbum III, item III-133)

<sup>211</sup> Transcrição: “O homem silencioso dos olhos de vidro. Entre as heroínas do meu teatro Maria Tereza é aquela que mais amo porque foi a que mais sofreu... E eu tive a impressão de que essa figura da minha fantasia existiu realmente e realmente sofreu todas aquelas angústias e todo aquele drama que o meu cérebro e o meu coração conceberam. A emoção foi formidável \_ e toda essa ilusão maravilhosa foi obra mágica de Céu da Camara \_ a princesa das minhas intérpretes e a maior figura de mulher do teatro dramático destes dias no Brasil. Aqui lhe deixo toda a minha grande homenagem \_ e toda a saudade que Maria Tereza deixou no meu coração. Rio, 1932, Março, 6. Renato Vianna”

### 3.5 OS PERCURSOS MAMBEMBES

Já há algum tempo que o termo mambembe traz uma conotação pejorativa, associado a produções ordinárias, decadentes, apresentações realizadas de qualquer modo sem o mínimo de apuro. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006: 176) Isso se deve ao fato de que as companhias que circulavam pelos Estados em busca de ampliar seu público com o mesmo repertório já gasto nos centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro, adaptavam seus espetáculos a fim de viabilizar essa circulação: redução dos cenários, ainda caracterizados pelo telão pintado e pelos móveis arranjados na própria localidade; redução de elenco, às vezes com o arbitrário corte de personagens menores; improvisação dos espaços, já que nem sempre existia um teatro apropriado para a representação, etc.

As companhias de maior porte, além de ir à busca do público, mambembavam para manter seus elencos em atividade, com trabalho. Nesses casos, o renome do ator-empresário, como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, ou das grandes atrizes como Itália Fausta, garantia a casa cheia nas cidades que aguardavam a oportunidade de ver em cena o já afamado artista. Era também, muitas vezes, a alternativa para manter o repertório enquanto não se obtinha algum teatro na capital, em função do grande número de companhias que ocupavam os teatros na cidade, fora as companhias estrangeiras que, à exceção do período da 1ª guerra mundial, sempre disputaram com os artistas nacionais o público existente.<sup>212</sup>

Quanto aos artistas iniciantes, mambembar era a chance de se vincular a alguma companhia, já que nem todos tinham condições de acompanhar essas excursões. Os contratemplos durante as viagens também resultavam em desligamentos, forçando os empresários a rápidas substituições ou aos citados cortes de personagens. Como foi dito supra, Céu da Camara ingressou na Cia. Leopoldo Fróes, durante a excursão a São Paulo, graças à vaga deixada pela atriz portuguesa Alice Ribeiro, que havia se desligado da companhia supostamente por motivo de moléstia.<sup>213</sup> Era natural que os artistas secundários, que não lideravam companhias de maior vulto, fossem obrigados a sair mambembando pelas cidades do interior. Assim ocorreu com Céu, embora com algumas peculiaridades visíveis.

---

<sup>212</sup> Leopoldo Fróes, p.ex., ao voltar da Europa, em 1923, teve dificuldades em encontrar um teatro no Rio de Janeiro para reorganizar sua companhia; segundo Magalhães Jr. (1966: 175), ele teve que se instalar no Teatro São José, sem muito sucesso por ser uma casa com o público habituado às revistas; assim, ele acabou organizando uma excursão para São Paulo.

<sup>213</sup> Cf. recorte nº I-0284 do álbum I.

Ainda que seja considerado um acontecimento rotineiro, em especial para os artistas secundários, as *tournées* de Céó, registradas como estão em seus álbuns de recortes, sugerem um clima semelhante àquele com que Arthur Azevedo retratou a companhia do ator Frazão, na peça *O Mambembe*, escrita por ele e por José Piza para homenagear Brandão, o popularíssimo ator da virada do século XIX para o século XX. (SANTOS, 2007: 173-5) Referindo-se a todos os mambembes de sua época, Arthur deu a seguinte definição: “[...] direi que mambembe é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos Estados, dando espetáculos onde haja ou possam improvisar um teatro.” (AZEVEDO, Arthur *apud* SANTOS, 2007:174)

Além das legendas que marcam as paradas de seu itinerário, as seções que tratam das *tournées* e viagens de Céó da Camara apresentam fotos com paisagens e postais das localidades por onde a atriz passou. Esses registros testemunham a transformação resultante do tempo, por comparação com a atualidade, num interessante jogo de dês locamento do observador. Sobre esse jogo evocado pela observação de fotografias, Nelson Schapochnik (2008: 459) faz uma pertinente observação ao analisar os álbuns de família:

[...] No entanto, esse acervo de imagens pressupõe um curioso paradoxo. Embora a fotografia constitua um vestígio de alguma coisa que realmente existiu, não pode ser “vista” como imagem exata dessa coisa. Ao abolir a inscrição do objeto na duração, a fotografia capta um momento que é figurado na imagem numa situação de futuro anterior. E se todo momento “é um ato de antecipação programada, um sinal propício a leituras retrospectivas”, [214] à fotografia não seria dada a capacidade de conservar o passado, mas tão-somente a de produzir referências para rememoração no presente.

Pode-se considerar que tais observações, respeitadas as distinções de foco, podem ser estendidas também para o objeto desta dissertação, uma vez que a questão sobre a idéia de preservação permeia este trabalho, inclusive no próprio sentido de sagrado evocado pelo termo relicário

Percebem-se nesses álbuns lidos como diários de bordo, quatro movimentos mambembes durante a trajetória da atriz (entendida como a “empresa” Céó da Camara, já que, naturalmente, estaremos sempre incluindo o seu companheiro-empresário), que serão abordados a seguir. Ao fim desses quatro tópicos, seguem mapas com o objetivo de facilitar a

---

<sup>214</sup> Nesse ponto do texto citado, o autor faz referência a CURNIER, Jean- Paul. “Memória de ruínas”. Trad. Magnólia Costa Santos. *Imagens*. Campinas, 1994, nº3, p. 105.

visualização dos respectivos percursos e, simbolicamente, rememorar as paisagens evocadas pelo no relicário de Céu da Camara.

Devido à proximidade com o Rio de Janeiro, não são aqui consideradas como atividades mambembes as recorrentes passagens da atriz pelas cidades de Niterói e Petrópolis (RJ), que podiam ser entendidas como uma extensão do mercado carioca, apesar de suas características ainda provincianas.



Figura nº 64: Barca da Cantareira, que fazia a travessia da Baía da Guanabara, entre Rio de Janeiro e Niterói (RJ). Cerca de 1920. (Álbum I, item I-0002a).



Figura nº 65: Postal com a rodoviária Estação Avenida, porta de entrada da Cidade de Campos (RJ). 1920. (Álbum I, nº I-0183)

### 3.5.1 A *Tournée* Céó da Camara

O primeiro movimento se refere à passagem da atriz-cantora pelas cidades do norte fluminense e do sul do Espírito Santo, pouco antes de integrar a companhia de Fróes, em Santos (SP). A princípio, ela seguiu para Campos (RJ), contratada pela atriz Alzira Leão, que por sua vez tinha acabado de se desligar da Cia. Eduardo Pereira quando essa estava naquela mesma cidade (Figura nº 64) e seguia para Porto Alegre (RS).<sup>215</sup> Nota-se, então, que havia um constante cruzamento dessas pequenas companhias organizadas em torno de atores ou atrizes que, através desse expediente, visavam galgar a posição de atores-empresários, a única, pelo visto, que poderia garantir alguma estabilidade no incerto mercado dessa época.

Como parece ser característico de Céó (ou de seu empresário), logo que chegou a Campos a cantora fez uma apresentação para a imprensa local no saguão do Palace Hotel, onde ficara hospedada com Aníbal.<sup>216</sup> Aproveitava-se dos seus recursos musicais para fazer seu nome por onde passava.

Na Cia. de Alzira Leão, após as primeiras apresentações, só agradavam ao público campista os atos variados, que sucediam a apresentação do repertório, incluindo as apresentações musicais de Céó. Dias depois, Céó se desligou do grupo de Alzira Leão, indo fazer-lhe concorrência na mesma cidade, no Cine-Teatro Coliseu dos Recreios, onde cantava e representava entre as exibições dos filmes.<sup>217</sup> A partir dessa experiência, Céó da Camara dá início a uma de suas *tournées*, termo francês sempre preferido ao equivalente brasileiro, excursão, aparentemente para elevar o nível desse empreendimento, descolando-o, assim, do conceito de mambembe, que já então trazia seu duplo sentido pejorativo.<sup>218</sup> (Ver mapa 1, na Figura nº 70)

Nesses embarques e desembarques, era comum a atriz se associar a pessoas influentes, artistas de cada cidade ou região, geralmente o maestro, na intenção de abrir as portas dos redutos artísticos e políticos, além do acesso à imprensa local. Isso é exemplificado pela parceria com o maestro Luiz Quesada, que dirigia a Sociedade Musical Lira de Apolo, da cidade de Campos, e que acompanhou a *Tournée* Céó da Camara até o momento de seu retorno a Macaé (RJ).

<sup>215</sup> Segundo o recorte nº I-0175 do álbum I.

<sup>216</sup> Segundo os recortes nºs I-0189; e I-0195.

<sup>217</sup> Segundo os recortes de nºs: I-0218; I-0219; I-0233; e I-0240, entre outros.

<sup>218</sup> O recorte nº I-0015 traz uma nota da revista humorística Dom Quixote que ironiza a temporada da Cia. Eduardo Pereira no Teatro República, aparentemente brincando com o duplo sentido dos termos mambembe e estrela. Conclui fazendo também um trocadilho com os nomes da atriz e do teatro: “Enfim, esperemos pelo futuro que a Céó pertence e... Viva o República!”.



Figura nº 66: Postal com a ponte pênsil de Santos, (SP). 1920.  
(Álbum I, nº I-0289)

### 3.5.2 Estado de São Paulo, com a Cia. Leopoldo Fróes

Conforme já foi comentado anteriormente,<sup>219</sup> logo após o retorno da *Tournée Céu* da Camara pelas cidades fluminenses e capixabas, ocorreu um convite que se tornaria mais uma chancela de afirmação: Céu embarcou para o Estado de São Paulo, em 18/10/1920, juntando-se à Companhia Leopoldo Fróes na cidade de Santos, com sua estréia nessa companhia ocorrendo no Teatro Guarany, com a personagem Odete da peça *Longe dos olhos*, de Abadie Faria Rosa. No dia 26, a companhia seguiu para Campinas, apresentando-se no Teatro Rink. Não há registros relativos ao mês de novembro de 1920; somente em dezembro há nova referência de Céu junto à Companhia Leopoldo Fróes, na capital paulista, participando da festa dos leques, no Teatro Avenida.

Considerando que a atriz deu à luz o seu primogênito no final de março do ano seguinte,<sup>220</sup> subentende-se que ela já estava com cinco para seis meses de gravidez, talvez sendo considerado impróprio que continuasse a representar o tipo de ingênua, ao menos dentro do padrão da conceituada companhia do galã cômico niteroiense. (Ver o mapa 2, Figura nº 71)

<sup>219</sup> O ingresso da atriz na Cia. Leopoldo Fróes foi comentado no item 3.4.3 deste trabalho.

<sup>220</sup> Como foi visto no item 2.1.3 desta dissertação, Romero nasceu em 26/03/1921, falecendo dois meses após, em 28/05/1921.



Figura nº 67:  
Estação da Central Paulista,  
em Araraquara (SP). 1920.

(Álbun I, nº I-0837)

### 3.5.3 Estado de São Paulo, com a Cia. Céio da Camara

Quase um ano após sua participação na companhia oficial do Teatro São Pedro (RJ), entre outras companhias, Céio decide organizar nova *tournee* para mambembar novamente pelo Estado de São Paulo, talvez na intenção de capitalizar sua passagem anterior por Santos e Campinas, com sua imagem então vinculada à Cia. Leopoldo Fróes.

Assim, no fim de julho de 1923, Céio e Aníbal já estão na cidade de São Paulo,<sup>221</sup> negociando com o Teatro Boa Vista e percorrendo as redações para garantir a difusão da nova companhia. Verifica-se, entretanto, que eles não se apresentaram logo na capital paulistana, mas sim no interior, em Araraquara, num sarau organizado pelo professor Abílio Cavalheiro, maestro da localidade. Pelo programa apresentado, percebe-se que a “companhia” ainda era composta somente por Céio e Aníbal.

Mesmo ao retornar à capital, quase dez dias depois, foi com o repertório lírico que Céio, ao lado do barítono Amadeo Bettazzoni, esteve no Teatro Boa Vista; além de outras apresentações avulsas que incluíam também o seu principal trunfo: *Uma anedota*, peça curta do português Marcelino Mesquita. Após passar pelo Teatro Espéria, ainda na capital paulista, segue para Santos, onde atua no Teatro Parisiense e no Cassino Parque Balneário, cuja pedra fundamental vira ser lançada, em 1920, ao lado de Fróes.

<sup>221</sup> Esses dados foram colhidos nos recortes nºs I-0830 até I-0835 do álbum I. O de nº I-0834 traz a seguinte informação: “Dirigirá a nova companhia o conhecido **comediógrafo** sr. Aníbal de Castro, cujos recursos intelectuais são **reconhecidos pelos críticos das nossas platéias**”. Grifos meus.

O elenco conta, então, com uma mescla de artistas locais e cariocas, como por exemplo, Mendonça Balsemão, Esmeralda Castro e Ivo Lima. A companhia se desfaz antes do Natal, mas Céu e Aníbal continuam em Santos até o final de janeiro de 1924, organizando um festival dedicado ao (entenda-se patrocinado pelo) Corpo de Bombeiros da cidade (Figura nº 68). Dessa programação participaram alguns atores-soldados da corporação, que formaram então o Grupo Dramático Heróis das Chamas, sob orientação de Céu e Aníbal, apresentando a “engraçada comédia em ato único de Belmiro Braga, *Na Cidade*”.<sup>222</sup> (Ver mapa 3 na figura nº 72)



Figura nº 68: Quartel do Corpo de Bombeiro de Santos. Em 26/01/1924. Santos (SP).  
(Álbum I, nº I-0959)

<sup>222</sup> Segundo informa o recorte nº I-0954 do álbum I da atriz.

Figura nº 69:  
 Legenda de seção do álbum I –  
 Companhia Dramática Lucília Peres.  
 Em 1924, Estado de São Paulo.  
 (Álbum I, prancha nº I.095B)



### 3.5.4 Estado de São Paulo, com a Cia. Lucília Peres

Pelo que se vê no álbum I, em setembro de 1924, Céu da Camara, então na companhia que trazia à frente a atriz Lucília Peres,<sup>223</sup> estava no Teatro Brás-Politeama, na capital de São Paulo. Era outra excursão mambembe, uma vez mais chancelada por um nome de reconhecimento nacional (ou o que se entendia como âmbito nacional nessa época).

Aliás, esse aspecto da fama de alguns outrora bem sucedidos artistas cariocas chegar aos recantos do país parece ter sido exatamente o que garantiu a sustentação desses veteranos, durante o declínio do chamado teatro antigo no Brasil. Sobrevivendo à base desses percursos mambembes, quanto mais se afastavam do Rio de Janeiro, mais se aproximavam da memória evocada pelo seu sucesso popular, que parecia redivivo nesses rincões que festejavam a oportunidade de ver o ídolo do qual só tinham ouvido falar; ou de quem ainda guardavam na lembrança as notícias vindas da então Capital Federal. As excursões ao exterior pareciam se vincular à prosperidade, pela perspectiva de levar o nome onde ainda não se era conhecido. Já no sentido oposto, quando esses artistas seguiam percursos mambembes pelo interior pareciam sugerir a idéia de que precisavam correr atrás do nome perdido, antes que ele desaparecesse. Assim como em sua passagem por um circo no Rio de Janeiro, essa tentativa de Lucília na excursão por São Paulo, por exemplo, é apontada por Magalhães Jr. como sintoma de seu declínio.<sup>224</sup>

Um mês após sua chegada na capital paulista, a companhia participou de um festival pelo dia do artista, no Cassino Antártica; e, logo depois, estava se apresentando no Teatro Rink, em Campinas (SP). Seguiu, então, pelas cidades de Espírito Santo do Pinhal, São João da Boa Vista e Ribeirão Preto. Um recorte do álbum I, datado de 11/1/1925, refere-se a Céu como “desligada há dias da Companhia Lucília Peres”; ela passa, então, por diversas outras cidades do norte paulista, até se fixar em São José do Rio Preto. (Ver mapa 4 na figura nº 73)

<sup>223</sup> As circunstâncias do encontro entre Céu e Lucília foram abordadas no item 3.4.4 deste trabalho.

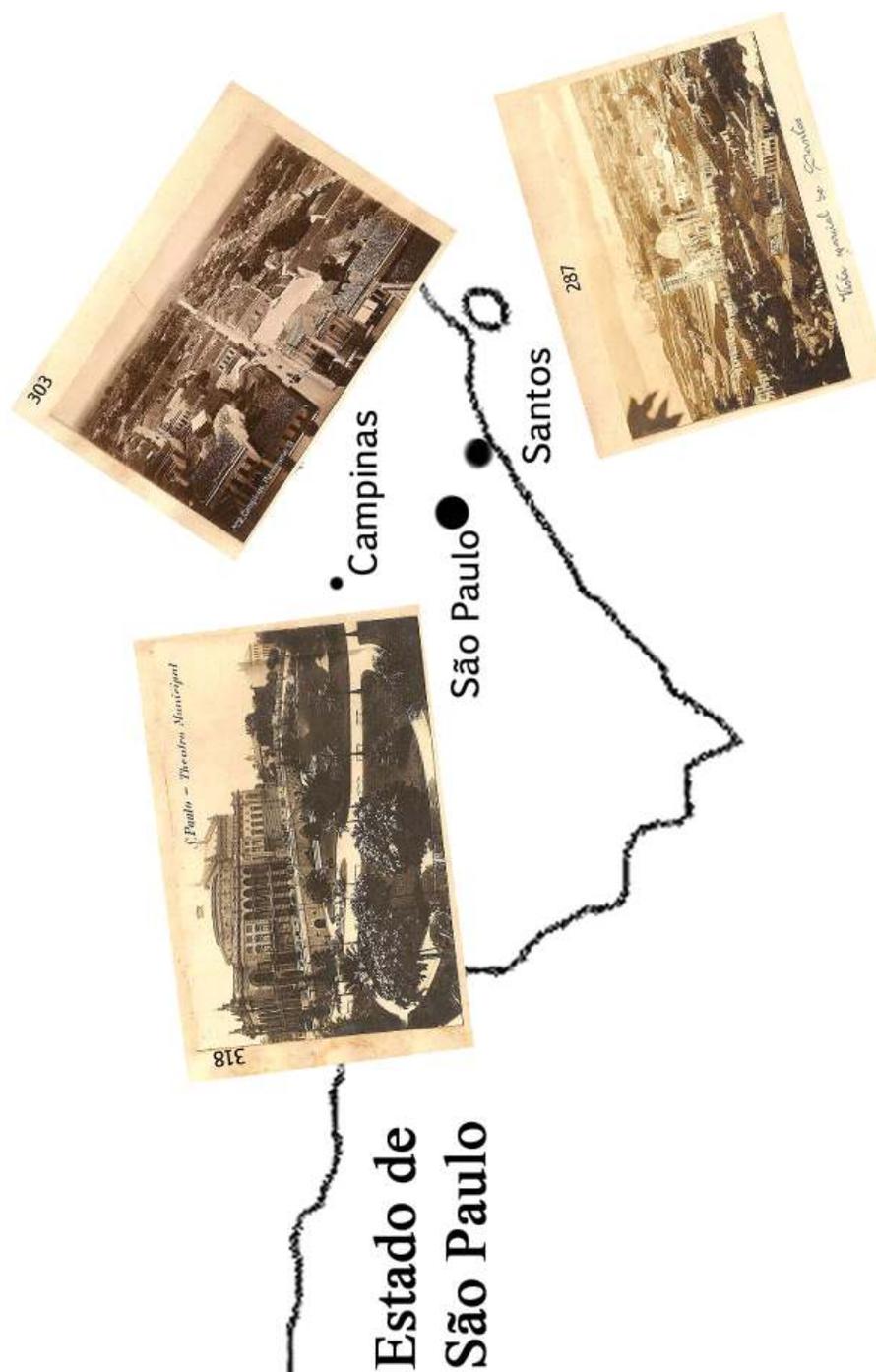
<sup>224</sup> Cf. MAGALHÃES Jr., 1966: 183-4.

Figura nº 70: Mapa nº 1 – Percursos Mambembes  
Tournée Céu da Camara – 1920  
Norte Fluminense e Sul do Espírito Santo.<sup>225</sup>



<sup>225</sup> As fotografias que compõem o mapa são os itens de nºs: I-0214; I-0245; I-0246; I-0249; I-0261; I-0267; e I-0275 do álbum I.

Figura nº 71: Mapa nº 2 – Percursos Mambembes  
 Cia. Leopoldo Fróes – 1920  
 Santos, Campinas e São Paulo/SP.<sup>226</sup>



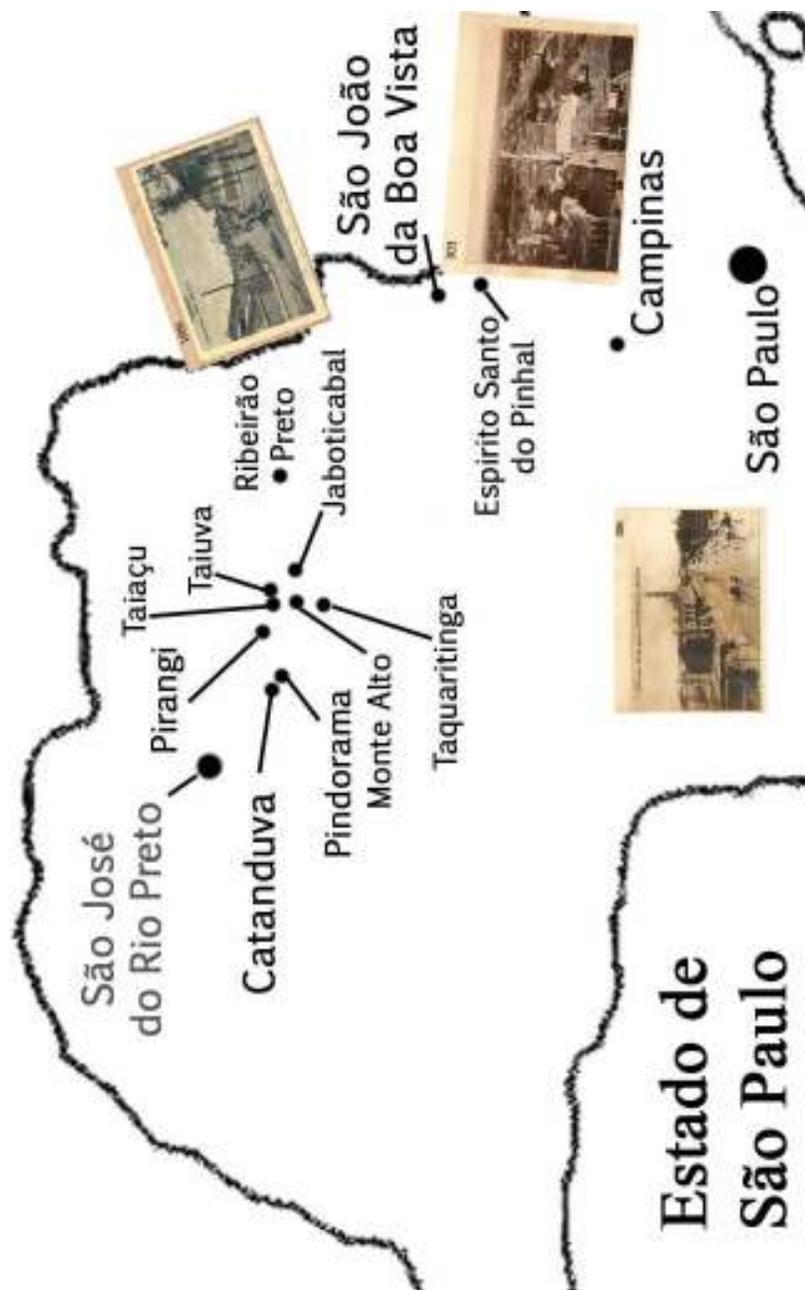
<sup>226</sup> As fotografias que compõem o mapa são os itens de nºs: I-0287; I-0303; e I-0318 do álbum I.

Figura nº 72: Mapa nº 3 – Percursos Mambembes.  
Companhia Céu da Camara, 1923, Estado de São Paulo <sup>227</sup>



<sup>227</sup> As fotografias que compõem o mapa são os itens de nºs: I-0292; I-0311; I-0839; e I-0895 do álbum I.

Figura nº 73: Mapa nº 4 – Percursos Mambembes: Companhia Lucília Peres, 1924, Estado de São Paulo.<sup>228</sup>



<sup>228</sup> As fotografias que compõem o mapa são os itens de nºs: I-0303; I-0306; e I-1089 do álbum I.

## A IMAGEM REFLETIDA

Ao fim desse outro percurso, o folhear de histórias organizadas, com desvelo, as relíquias foram expostas. Percebe-se um brilho que reflete a impressão deixada pela atriz naqueles que a viram. No plano da memória naturalmente incensada pela família, esse brilho continua projetando uma refulgente imagem, e ofuscando também.

“Céu da Camara e sua Arte”. Entre as bordas bem coladas, saltaram cenas de sua existência. Experiências que o brilho sagrado do relicário da atriz ofusca em suas duas dimensões; mas nele próprio há rastros dessa dimensão horizontal que interfere na verticalidade da desejada imagem artística, sempre principal ainda que secundária.

Mais do que contraste, a construção por oposição, Céu da Camara-sua Arte, aponta o notável protagonismo dessa artista em seu tempo, e também um movimento de êxodo, capturado por um dos olhares possíveis. Desguarnecida dos enquadramentos, cada página evoca uma afirmação, embora pela evasão ou pela ausência. Rememorando sua trajetória, pessoal e artística, fica bem marcado esse sutil movimento. Desde a apaixonada fuga adolescente; a excursão pelos Estados; até a fixação no interior paulista e seu retorno para o Rio de Janeiro. São recorrentes os processos de desligamentos, de dissolução, doenças e gestações. Pontuar aqui essa observação em cada um dos aspectos seria redundante. Resume-se na fuga do enquadramento social, à época, cuja moral associava a imagem das atrizes à das prostitutas. Nesse contexto, jovem, bonita, desquitada e vivendo maritalmente com um homem bem mais velho, talvez fosse vital que a atriz conquistasse seu espaço no teatro como recanto abrigado por uma aura de elevação, sagrado, portanto.

Pelo que foi analisado, esse anseio de elevação através da arte se dava em duas vertentes. Primeiro, a elevação hierárquica. De acordo com as histórias lidas e ouvidas, percebe-se que é recorrente a tentativa de afirmação de Céu como a primeira atriz, “a princesa das intérpretes”, inclusive já estreando na carreira profissional como protagonista. Além da possível ambição individual, típica da juventude, essa atitude talvez corresponda à própria dinâmica das companhias teatrais da época, que se organizavam em torno do principal nome da cena.

Nota-se que essa perspectiva era projetada também pelo companheiro-empresário, transformando a beleza e a expressividade da atriz numa espécie de cartão comercial,

colocando-a sempre à sua frente, um ícone. Aparência, presença e nome. A propaganda era a alma do negócio. Mais do que artista, era preciso fazer dela uma empresa, em suas várias marcas de fantasia: Grupo Lírico Céu da Camara; Tournée Lírica-coreográfica Céu da Camara; Cia. de Comédias Céu da Camara; Tournée Céu da Camara; Cia. Céu da Camara de Comédias e Operetas; Colaboração literária de Céu da Camara; até o Teatro José Bonifácio, na Ilha de Paquetá, aparece num recorte rebatizado como Teatro Céu da Camara.<sup>229</sup>

O teatro antigo era mesmo propício a esses arranjos. E talvez muitas outras companhias, com maior sucesso e continuidade, tenham começado assim, movidas pelo mesmo impulso. No plano pessoal, esse jogo entre vaidade e projeção podia servir como um mimo; uma moeda de troca usada pelo homem, apaixonado e mais velho, para garantir que a jovem e bela atriz continuasse “em sua própria companhia.”<sup>230</sup> Os constantes festivais e benefícios alheios, como vimos, pareciam representar o palco adequado para essa dupla meta: culto da vaidade e projeção da marca, como meios de manutenção do artista em meio às inconstâncias daquele característico e incerto mercado teatral. E as festas artísticas e tiros<sup>231</sup> em benefício próprio, por sua vez, garantiam o capital de giro, a manutenção imediata.

A arte aparece principalmente como uma projeção, algo que é sempre transferido; uma meta, não um caminho. A segunda vertente de elevação, através desse anseio de arte, revestese de um verniz estético. A Céu da Camara construída por esses álbuns vincula sua origem ao mundo lírico, do belcanto, da ópera; gênero que representava a elevação da arte em si, fundindo a música e a palavra como salvação da cena.

Mais do que decorrência da sua formação lírica e musical, vincular sua imagem a esse universo clássico era uma forma de distinção e de mobilidade. Através dela, descolava-se dos arriscados rótulos de que falamos e levava consigo o espaço de sua expressão artística individual, para onde quer que fosse. Essa bandeira solitária tremulava no “céu” de seu nome, ora luminosa de presença e simpatia, ora obscura e recolhida. No Teatro de Arte, essa bandeira foi hasteada ao nível das quimeras de Renato Viana, talvez absorvendo dele a marca de idealismo inglório.

Ainda no que se refere às questões de gênero, a Céu da Camara aqui estudada repelia o teatro de revista. Paradoxalmente, nesse jogo fugidio de sombra e luz que constitui qualquer imagem, o gênero de teatro no qual ela mais atuou foi o da opereta, no chamado teatro ligeiro;

<sup>229</sup> Recorte nº I-0814 do álbum de recortes nº I.

<sup>230</sup> Essa ironia aparece no recorte nº I-0105 do álbum nº I. Essa nota está inserida como ilustração na página 88 deste trabalho.

<sup>231</sup> “Tiro” era o nome dado aos espetáculos de ocasião, feitos sem qualquer intenção artística e sem continuidade, apenas para angariar dinheiro imediato.

Tratava-se de uma pequena graduação mais moral do que estética, muito próxima, portanto, do teatro de revista. Havia também os atos variados e suas inúmeras participações nesse tipo de evento, com todos os elementos daquele mesmo gênero que lotava as casas da Praça Tiradentes. Essa sombra, porém, era a antítese da Céu que o relicário projeta.

Como principal recurso de afirmação para conquistar um lugar ao sol, estava a peça curta *Uma anedota*, de Marcelino Mesquita; o cavalo de batalha do brilho individual de Céu, sempre coadjuvada por Aníbal, que representava o empresário. A situação talvez permita analogias, sobre esse jogo de contrários da “atriz-empresa”: ela fazia o papel de um rapaz que queria ser ator. Rejeitado, o personagem começa a narrar a sofrida história da sua vida, conseguindo arrancar lágrimas do empresário (e do público); por piedade, o homem acaba lhe concedendo uma vaga em sua companhia. E só aí, o rapaz tira a máscara e, mesmo revelando-se a farsa, conquista seu espaço. Através de seu artifício provava que era mesmo um grande ator. Simples, mas contundente. Convencia, fazia efeito.

Num sentido metafórico, a manipulação do acervo da atriz exige luvas para protegê-lo de danos e talvez de mãos sacrílegas. Apesar desse cuidado, é preciso um olhar muito próximo e também uma segura distância de seus encantamentos. Embora precioso, do ponto de vista familiar e também pelo enfoque adotado nessa pesquisa, os álbuns de recortes de Céu da Camara não são uma obra de arte. As mãos que o criaram, entretanto, são as de um verdadeiro artífice.

Não só com foco na posteridade, mas a todo o tempo, a organização desse material parecia servir como aquele espelho da ficção machadiana ou o outro, da mitologia dos Grimm: “Olha como você é bonita e importante. Olha como seu talento é reconhecido. Olha a grande atriz que eu lhe ajudei a ser.” Talvez tenha vindo dessa constatação a motivação mais profunda para extirpar de seu relicário a imagem do companheiro. Talvez tenha sido a mesma decepção tardia diante do espelho, sofrida pela Madame Z, a personagem criada por Céu no pequeno texto de sua autoria, *Vaidade*: “É que vira refletida, lá, no imo secreto da face polida e fria do espelho confidente, a mão impiedosa do Tempo a platinar-lhe as trevas da cabeleira basta.”<sup>232</sup>

Não havendo mais qualquer correspondência entre seu espelho e aquele presente afastado dos palcos, Céu legou seu tesouro de ideais às filhas, num testemunho para a reconstrução de sua imagem. Transformado ele próprio em obra, como se de ficção passasse a ser, esse gesto de entrega ainda em vida torna-se um último movimento cênico no palco da

---

<sup>232</sup> Trecho do texto *Vaidade*, escrito por Céu e publicado no São Paulo Jornal, em Santos, no ano de 1928. Recorte nº II-019 do álbum nº II. Esse texto está inserido na página 60.

posteridade. À família, coube ler essa mensagem que vinha sendo escrita desde 1919. Se os álbuns param na década de 1930, o significado desse relicário vai além; supera mesmo o desaparecimento de Céó, sobre o qual nada resta, além das suposições geradas pela própria inconsistência dos dados.

À primeira vista, no contexto do culto familiar, esse material parece testemunhar uma espécie de injustiça histórica. O nome tão festejado nas páginas daquele passado ali evocado, nunca mais foi lembrado ou registrado nos cânones da História do Teatro Brasileiro, como se tivesse sido deliberadamente apagado. Fora dos seus véus de enquadramento, o valor desse acervo é revisto e sua história se ajusta na perspectiva do mais amplo; mas nem por isso se torna menos interessante.

O afastamento da atriz do Rio de Janeiro, em função dos percursos mambembes e dos conflitos com os papéis femininos, impediu que ela sedimentasse sua carreira com continuidade, que construísse efetivamente uma obra e fixasse seu nome junto ao público e à crítica. Especialmente os seis anos em que a atriz residiu no Estado de São Paulo representaram uma grave ruptura na carreira de Céó, num período no que ela ainda estava praticamente em ascensão. Os recortes posteriores a 1931, que registram o retorno da atriz aos palcos cariocas, ainda se referem a ela como uma “promessa do teatro brasileiro”. Sob a aparência elogiosa, sobressai a real crítica quanto à sua carreira estar mais calcada na intenção e no anseio futuro da arte do que na construção de bases efetivas para sua concretização.

Apesar dessas circunstâncias que interferiram na evolução da carreira artística de Céó da Camara, a trajetória registrada em seus álbuns de recortes e as referências colhidas nos depoimentos e demais fontes deste trabalho, evidenciam uma presença que enriquece a compreensão sobre aquele período do nosso teatro. Trata-se de um testemunho de resistência em meio a uma fase de intensas transformações sociais, políticas e culturais. Seus álbuns de recortes evidenciam não só a beleza da atriz, com seus possíveis talentos musical e dramático, mas também sua tenacidade e idealismo artístico. Essas qualidades parecem representar os motores individuais que tem viabilizado a evolução do teatro brasileiro, sempre destituído de processos estruturantes ou institucionais contínuos.

As páginas aqui estudadas estão impregnadas pela tensão entre a subjetividade e a imagem pública de Céó da Camara construída como herança. Uma história marcada de elementos mais pessoais do que propriamente artísticos. Através desses recortes de realidade, e por trás deles, revelam-se cruzamentos, orifícios que, no desvelar de um relicário, permitiram entrever o cotidiano, com suas relações, condicionamentos e contextos que determinavam algumas das opções que se apresentavam ao fazer teatral daquele tempo.

Num difícil exercício de afastamento e aproximação do objeto estudado, constatei que esse teatro antigo não está ausente de nós, nem foi evaporado como essência, seja no aspecto da criação ou no campo da recepção. Nesta conclusão, não cabe abrir uma discussão que vá além do estudo feito ou do recorte temporal pretendido. Para mim, entretanto, a convivência com as circunstâncias evocadas nesse relicário secreto desvelou não só o nome de Céu da Camara, mas a própria imagem, ainda obscura, de um teatro guardado em paralelo com o que aparenta ser um teatro perdido. Abrir os véus desse recinto fechado me parece fundamental para que esses dois tempos e verbos se encontrem.

Espero que, através da redescoberta do nome de Céu da Camara, o presente estudo contribua como um elemento a mais nesse processo de iluminação das ruínas que subsistem abafadas pelo fazer teatral do nosso tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Obras de referência

- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. 3 vol. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. 2 vol. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

### 2. História

- ARTIERES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 9-33.
- CURNIER, Jean-Paul. *Memórias de ruínas*. Trad. Magnólia Costa Santos. *Imagens*. Campinas, 1994, nº 3, p. 105.
- FGV-CPDOC. Coordenação de Lúcia Lippi Oliveira. *A Era Vargas dos anos 20 a 1945*. Disponível em: <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/biografias/ev\\_bio\\_marcondesfilho.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_marcondesfilho.htm)>. Acesso em: 14 jan 2009; e 27 julho 2009.
- GOMES, Ângela de Castro. *Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 121-7.
- MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Roney. *Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938)*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves. *O tempo do nacional-estatismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 4 vol. [O Brasil republicano; v.2], p. 39-62
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.

- PANDOLFI, Dulce. *Os anos 1930: as incertezas do regime*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves. *O tempo do nacional-estatismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 4 vol. [O Brasil republicano; v.2], p. 13-37.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.
- PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade!” *Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas*. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, pp. 115-9.
- RIBEIRO, Renato Janine. *Memórias de si ou...* In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 35-42.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512.
- VERENA, Alberti. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

### 3. Teatro universal

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

### 4. Teatro Brasileiro

- ALEMÃO, Délio da Camara da Costa. *Céo da Camara: escorço biográfico*. Niterói: exemplar datilografado, sem data. 4 p. Cópia no acervo do autor.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos – Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. Rio de Janeiro: exemplar datilografado, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7letras, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos IV. Cleyde Yáconis*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos I. Olavo de Barros*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro, 1976.
- COELHO NETO, Henrique. *Teatro de Coelho Neto, II*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

- FERREIRA, Ivan da Costa Alemão. *História do teatro de 1920 a 1945 através da carreira de Céu da Câmara*. Proposta de pesquisa apresentada ao SNT. Niterói: exemplar datilografado, 1982. 13p. Cópia no acervo do autor.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. São Paulo: Edição do autor, 1939.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE, 1962.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966a.
- METZLER, Marta. *O Teatro da Natureza*. Dissertação de mestrado PPGAC/UNIRIO. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MILLARÉ, Sebastião. *Dossiê Renato Viana \_ Biografia*. Disponível em: <[www.antaprofana.com.br](http://www.antaprofana.com.br)>. Acesso em: 14/1/2009.
- NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- ROCHA Filho, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- SANTOS, Marcos. *Popularíssimo: O ator Brandão e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2007.
- SOARES, Emmanuel de Macedo. *Epigrafia do Teatro Municipal de Niterói*. Niterói: Funiarte, 1994.
- SOARES, \_\_\_\_\_. *Pequena História do Teatro Municipal de Niterói*. Niterói: Fundação de Atividades Culturais, 1983.
- VICTORINO, Eduardo. *Actores e atrizes; autores, jornalistas, críticos, políticos e empresários de outrora e de hoje*. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

## 5. Dissertações, Teses e Produções da UNIRIO

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 1997.

*RELICÁRIO de Céu da Camara*. Álbum de recortes. Suporte DVD. Niterói, 2009.

RIN, Márcia da. *Crítica: a memória do teatro brasileiro. O percevejo*, Rio de Janeiro: UNIRIO, N° 3, 1995, p. 38-42.

WERNECK, Maria Helena. *Vida de artista: bibliografia anotada de obras biográficas de autores, atores, cenógrafos e empresários do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.

## 6. Outras obras citadas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1989.

BAIANO, Lucas. *João Coelho Netto, o Preguinho*. Disponível em: <<http://let.brogui.com/?cat=6>>. Acesso em: 20 janeiro 2009.

QUEIRÓS, Eça. *A relíquia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

RAMOS, José de Oliveira. *Preguinho \_ o artilheiro dos nove instrumentos*. Disponível em: <<http://www.jomalpequeno.com.br/2007/11/4/Pagina67094.htm>>. Acesso em: 20 janeiro 2009.

## 7. Periódicos

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Coelho Neto, o centenário de um mestre. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro: SBAT, n° 337, 1964.

HISTÓRIA do futebol no Rio. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, Edição comemorativa do IV centenário. 1965. p. 124-130.

MAGALHÃES, Raymundo. O teatro nacional do Sr. Maurício. *Gil-Blas*, Rio de Janeiro, 1 janeiro 1920, n° 47, p. 4.

## LISTA DE APÊNDICES

- I – Cronologia de Céu da Camara;
- II – Fichas técnicas das principais peças;
- III – Tabela quantitativa de recortes;
- IV – Orientações técnicas para acesso aos álbuns digitalizados (DVD);
- V – Encarte - Mídia digital com os álbuns digitalizados: o *Relicário de Céu da Camara* (DVD nº 1);
- VI – Encarte - Mídia digital com as entrevistas em vídeo obtidas junto às filhas de Céu da Camara (DVD nº 2).

## Apêndice I - CRONOLOGIA DE CÉO DA CAMARA

**1903, 6 de setembro.** No Rio de Janeiro, nasce Céó da Camara Paradedda Kemp, filha de Flora da Camara Paradedda Morrey Kemp e o inglês, integrante da marinha britânica, Arthur Morrey Kemp, que teria falecido em viagem, antes de conhecer a filha.

**1915 – 1 de setembro.** Correspondência entre o escritor Coelho Netto e D. Flora, sobre a apreciação de um trabalho escolar da menina Céó, então aluna do Prof. Brant Horta.

**1916** – Segundo declaração de Cléo, filha da atriz, Céó da Camara se apaixonou, aos 13 anos de idade, por um jovem chamado Raul, com quem teria fugido por não ser um namoro aprovado por sua mãe, D. Flora. Esta leva os jovens à delegacia, forçando-os a um casamento civil e, pouco depois, também providenciando um desquite.

**1918 (a 1919)** – Período em que Céó da Camara teria estudado na Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, atual Escola de Teatro Martins Pena, criada e dirigida a essa época por Coelho Netto.

**1919** – Ano em que Céó começou o relacionamento estável com o português Aníbal da Costa Alemão. Não pôde haver um casamento formal, tanto pelo fato de Céó ser desquitada quanto por Aníbal ser ainda casado em Portugal, de onde fugira supostamente por oposição ao novo regime republicano, deixando por lá a esposa. **28 de novembro:** Céó estréia nos palcos, como cantora lírica, no Teatro Municipal João Caetano, em Niterói (RJ), durante concerto da Sociedade Sinfônica Fluminense, sob regência do maestro italiano Cordiglio Lavallo.

**1920 - 4 de fevereiro:** Também no Teatro Municipal João Caetano, em Niterói (RJ), Céó apresenta-se novamente sob a regência do maestro Lavallo, mas desta vez num evento que leva o seu nome: *Tournée Lírica Coreográfica Céó da Camara*, cantando árias de diversas óperas. **Março:** A mãe de Céó, D. Flora, supostamente teria tentado impedir que a filha iniciasse a carreira atriz, em incidente ocorrido no Teatro Recreio, sendo enfrentada por Costa Alemão, que garantiu Céó à frente do elenco. No dia 19, estréia como atriz, no Teatro Recreio, na protagonista da opereta *Estrela d'Alva*, com a Cia. Ruas Filho. **Abril:** Depois de supostas divergências sobre pagamento, teria ocorrido um incidente, no Hotel Nacional em que Céó

está hospedada (na Rua do Lavradio, no Centro do Rio de Janeiro): acompanhado por um médico e outros componentes da sua empresa, na intenção de evidenciar uma farsa e forçá-la a ir trabalhar; o médico, após examiná-la, comprova sua impossibilidade de representar naquele dia. Desligada dessa companhia, Céu organiza um festival artístico, no Teatro Carlos Gomes (RJ), com apoio do jornal Teatro & Esporte. **Maio:** Realiza uma série de concertos líricos no Teatro Fenix (RJ). **Junho:** Céu é contratada pela Cia. Alzira Leão para apresentações no Teatro Orion, em Campos (RJ), cuja estréia ocorre no dia 19. Dias após, Céu sai dessa companhia e se apresenta, no Cinema Coliseu dos Recreios, na mesma cidade. De Julho a setembro, realiza a *Tournée* Céu da Camara, apresentando-se com Aníbal e o maestro campista Luiz Quezada nas seguintes cidades: Macaé (RJ); Cachoeiro de Itapemirim, Vitória, Cachoeiro de Santa Leopoldina e Santa Thereza (ES). **Outubro:** Encerra a *tournee* em Santa Maria Madalena (RJ), onde inaugura o Cinema Central, no dia 2. Ao retornar ao Rio de Janeiro, é contratada pela Companhia Leopoldo Fróes, em *tournee* pelo Estado de São Paulo, na qual estréia com a peça *Longe dos olhos*, no dia 22, no Teatro Guarany, em Santos (SP).

**1921** – Já no Rio de Janeiro, é contratada pela Cia. Eduardo Pereira. **Março:** grávida, representa nessa companhia instalada no Teatro República: *Rosa do adro*, *A morgadinha do Val Flor*; e entre 23 a 25/3/1921, atua na peça *O mártir do Calvário*, com a mesma companhia, no Teatro Recreio. No dia seguinte, em 26/03/1921, Céu da Camara dá à luz seu primeiro filho, Romero. Poucos dias após, participa da peça *Os sinos de Corneville*, com a Cia. Medina de Souza, no Teatro Politeama do Méier e no Teatro República (Rio de Janeiro). **Maio:** Falece aos dois meses de nascido, o filho Romero, no dia 28/5/1921. **Setembro:** Costa Alemão e Céu sofrem a penhora de seus bens (malas e objetos pessoais) por dívidas de hospedagem na Pensão Parque Real. **Outubro:** Os dois organizam, no Teatro Recreio, um festival com o “patrocínio” da Coligação Pró-Arthur Bernardes (candidato à eleição presidencial). **Novembro:** Quase dois meses após a abertura do processo de penhora, é quitada a dívida com a Pensão Parque Real.

**1922** – **Março:** Nasce seu filho Délio, a 08/03/1922. **Abril:** Céu é convidada para a Companhia Comédia Brasileira, organizada para o centenário da Independência, no Rio de Janeiro. **Maio:** Empossada a companhia, é tirada a foto oficial e ocorre o início dos ensaios. **Agosto a outubro:** Participação de Céu nas peças da companhia: *Os vendilhões*, de Baptista Junior; *Cegos ao sol*, de Raul Cardoso, ao lado da atriz Lucília Peres; e *Pálida Madona*, de Afonso Carvalho.

**1923 - Janeiro:** Atua na peça *Flores de sombra*, em Petrópolis, na Cia. Leopoldo Fróes, por ocasião das récitas de despedida desse ator, que embarcava para a Europa. O mesmo ocorre nos dias 19, no Teatro Municipal de Niterói (RJ), e 20, no Lírico (RJ). **Junho:** Apresenta-se com sua companhia na Ilha de Paquetá (RJ). **Julho:** Segue para São Paulo, onde tenta organizar companhia para circular pelo interior. **Agosto a Outubro:** Apresenta-se em diversas cidades paulistas, inclusive com o *Trio Céu-Arruda-Carvalho*, que depois foi batizado com o nome de Trupe Brasília, ao lado do cômico caipira Genésio Arruda. **Novembro e Dezembro:** Vai a Santos (SP), apresentando-se nos teatros Guarani e Parisiense. Apresenta-se, com sua Cia. Céu da Camara, no Teatro Parque Balneário e no Teatro Parisiense, também em Santos (SP).

**1924 - Março:** Grávida, entra para a Empresa Oscar Ribeiro. **Abril:** Estréia nessa companhia com a opereta *Chispa de fogo*, no Teatro Recreio (RJ). **Maior:** Festival dedicado ao Dr. Feliciano Sodré, no Teatro Municipal de Niterói (RJ). **Junho:** Nasce sua filha, Nise, no Rio de Janeiro, em 1/6/1924. **Setembro:** Segue para SP/Capital, na Cia. Lucília Peres, apresentando-se no Teatro Braz Politeama e depois circula pelas cidades paulistas de Campinas, S. João da Boa Vista, Ribeirão Preto e Espírito Santo do Pinhal.

**1925 -** Fora da Cia. Lucília Peres, Céu e Aníbal circulam pelas cidades paulistas de Monte Alto, Jaboticabal, Taquaritinga, Catanduva, Taiuva, Taiaçu e São José do Rio Preto. A partir de **Maior:** fixam residência na cidade de São José do Rio Preto, inclusive ajudando a fundar uma sociedade denominada Cultura Artística. Nessa cidade, Céu leciona piano e tenta criar uma Escola Regional de Música. **Dezembro:** na véspera de Natal, nasce Cléo, a terceira filha de Céu e Aníbal, em 24/12/1925.

**1926 –** Produção literária de Céu para os jornais locais: O Município, sob o pseudônimo Cecy; e A Notícia, assinando como C.C.

**1927 –** Colabora com a Sociedade Beneficente de São José do Rio Preto para a construção de um leprosário. **Outubro,** após o nascimento do quarto filho, chamado Eólo Aníbal, ocorrido em 1/10/1927, a família se muda para Santos/SP, onde Aníbal passa a dirigir a sucursal do São Paulo Jornal, naquela cidade do litoral paulista.

**1928** - Produção literária em Santos, colaborando com o São Paulo Jornal, através das colunas Dominicais e Santos Mundano, ainda sob o pseudônimo Cecy.

**1929** – A família se transfere para São Paulo, onde Céó colabora com o São Paulo Jornal e a revista Transporte.

**1930** - Participação de Céó em gravações fonográficas. Atua na campanha “Cigarro Pró-Soldado”, de apoio às forças legalistas contrárias à Revolução de 1930.

**1931** – **Abril:** Sai na imprensa carioca matéria definindo-a como uma atriz que brilhou rápido e desapareceu. Quinze dias após, Céó está na Cia. de Teatro Cômico, com Tom Bill e o palhaço Piolim, num bem sucedido espetáculo de variedades, em cartaz no Teatro Boa Vista (SP). **Junho:** Retorna às pressas para o Rio de Janeiro, devido às turbulências políticas na capital paulista. **Outubro:** Estréia, no dia 2, na Cia. de Comédias Musicadas, no Teatro Trianon (RJ), na opereta *Sem Coração*. No dia 11, sua mãe, Flora da Camara Paradedda Kemp, falece, no Rio de Janeiro. Pouco após a estréia da peça *Voltou o meu amor*, Céó se desliga dessa companhia e, em 31/10, já está associada a Renato Viana, com quem organiza o Teatro de Arte.

**1932** – **Fevereiro:** Estréia, no dia 23, no Teatro de Arte, com a peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, de Renato Viana, em cartaz de inauguração do recém reformado Teatro João Caetano (antigo Teatro São Pedro). Poucos dias após, Céó adoece e é substituída provisoriamente por Dulcina de Moraes. **Março:** No dia 5, retoma seu personagem Maria Tereza na peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, sendo recebida numa festa, na qual discursa Paschoal Carlos Magno, que registra também o pesar pela recente morte de Leopoldo Fróes, na Europa. Após a segunda peça do Teatro de Arte, *Senhora* (adaptação do romance de José de Alencar, feita por Renato Viana) Céó, que estava grávida, afasta-se do Teatro de Arte. **Julho:** Num salão na Cinelândia, no Rio de Janeiro, realiza uma noite de arte, cujo orador é Paschoal Carlos Magno. **Novembro:** Nasce sua filha mais nova, Yara, em 20/11/1932, no Rio de Janeiro.

**1933** – **Janeiro:** Segue com a família para Petrópolis (RJ), a serviço da Revista Brasil Feminino. Com apoio de Claudio de Souza, realiza uma leitura da peça *Jacques*, de sua autoria, que é encenada depois no Teatro D. Pedro II, na mesma cidade. **A partir de março:**

De volta ao Rio de Janeiro, prepara o retorno de sua Companhia Céu da Camara. **Junho:** Reabre o Teatro Fênix, que estava desativado, e estréia com sua companhia, no dia 29, com *O grande cirurgião*, de Cláudio de Sousa. **Julho:** Seguindo o repertório, sua companhia estréia no mesmo teatro a comédia *O tenente sedutor*, de Gastão Tojeiro. No fim de julho, morre José Cruz, o ponto da companhia. Suspendem-se os espetáculos. **Agosto:** Céu, está doente, mas tenta reorganizar sua companhia, o que não ocorre. A partir daí ela não retorna mais ao palco profissional.

**1934 até 1936** - Afastada da cena, engaja-se no alistamento eleitoral feminino. Organiza um álbum com assinaturas e frases dos constituintes. Entra para a Ação Integralista Brasileira (AIB), na qual chefia o Departamento Feminino, no Méier, Rio de Janeiro, inclusive auxiliando com eventos assistencialistas, como o “Natal dos pobres”. Em 1935 ou 1936, abandona o Integralismo.

**Década de 1940** – Muda-se sucessivamente para São Cristóvão, Ilha do Governador e Niterói (RJ). Participou da Defesa Passiva, onde organizava as mulheres no apoio aos soldados feridos e também com treinamento para combater uma eventual invasão inimiga. Atua junto à LBA, inclusive com um programa musical na extinta Rádio Sociedade Fluminense, em Niterói (RJ). **Setembro de 1944:** Céu participa de uma apresentação de amadores, no Teatro Municipal João Caetano (Niterói/RJ), atuando na *Cavalleria Rusticana*. Nessa oportunidade, inaugura-se uma placa em sua homenagem nesse teatro. **Em 29 de junho de 1947:** Céu e Aníbal oficializam sua união através de uma cerimônia religiosa na Igreja Matriz de São Domingos, na mesma cidade.

**Década de 1950** – Céu lega seus álbuns de recortes e demais documentos às três filhas: Nise, Cléo e Yara. Ela e Aníbal passam por recorrentes movimentos de separação e reconciliação.

**1963 – Outubro** – Céu da Camara morre às 12h30 do dia 8 de novembro, no Hospital Antonio Pedro, em Niterói. Em seu atestado de óbito, consta como *causa mortis* uma pneumonia aguda, que teria sido decorrente, segundo o depoimento de suas filhas, do trauma sofrido, semanas antes, numa queda da janela no 3º andar do prédio onde residia com a filha, Nise, em Niterói (RJ). Um ano depois morre Aníbal da Costa Alemão, na mesma cidade, vitimado por um câncer no pulmão.

## Apêndice II - FICHAS TÉCNICAS DAS PRINCIPAIS PEÇAS

CATEGORIAS	DADOS DA PEÇA Nº 01	
TÍTULO DA PEÇA	<i>ESTRELA D'ALVA</i>	
AUTOR	Mário Monteiro	
DATA DA ESTRÉIA	19/03/1920	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Pastoral melodramática	
NOME DA CIA.	Cia. de Operetas – Empresa Ruas Filho & C.	
LOCAL	Teatro Recreio. Rio de Janeiro (RJ)	
FICHA TÉCNICA	Música de	Chiquinha Gonzaga
	Ensaíador	Pedro Cabral
	Cenários	Jaime Silva e Ângelo Lazary
DISTRIBUIÇÃO	<b>Céo da Camara</b>	<b>Rosinha, a moleirinha</b>
	Otávio Rangel	Pedro
	Eugênio Noronha	Tonio
	Lino Ribeiro	Tio Lemos
	Alfredo Abranches	Quim
	Georgina Gonçalves	Josefa

CATEGORIAS	DADOS DA PEÇA Nº 02	
TÍTULO DA PEÇA	<i>UMA ANEDOTA</i>	
AUTOR	Marcelino Mesquita	
DATA DA ESTRÉIA	29/06/1920	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Comédia. Ato único.	
NOME DA CIA.	<i>Tournée Céo da Camara</i>	
LOCAL	Coliseu dos Recreios. Campos (RJ).	
FICHA TÉCNICA	-	-
	-	-
	-	-
DISTRIBUIÇÃO	<b>Céo da Camara</b>	<b>Garoto;</b>
	Aníbal Castro	Empresário;
	Marçal Ferreira	Criado

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DADOS DA PEÇA N° 03</b>	
TÍTULO DA PEÇA	<b><i>FLORES DE SOMBRA</i></b>	
AUTOR	Claudio de Souza	
DATA DA ESTRÉIA	24/10/1920 (Santos/SP); 28/10/1920 (Campinas/SP)	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Comédia. 3 atos.	
NOME DA CIA.	Cia. Lepoldo Fróes	
LOCAL	(Tournée pelo Estado de São Paulo) Teatro Guarani, Santos/SP - Teatro Rink, Campinas/SP	
FICHA TÉCNICA	-	-
DISTRIBUIÇÃO	Leopoldo Fróes	OSWALDO
	<b>Céu da Camara</b>	<b>CECÍLIA</b>
	Carlos Torres	POSSIDÔNIO
	Átila Moraes	<i>CORONEL</i>
	Cordélia Ferreira	CRIADA
	Gabriela Montani	D. CHRISTINA
	Sílvia Bertini	ROSINHA

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DADOS DA PEÇA N° 04</b>	
TÍTULO DA PEÇA	<b><i>OS SINOS DE CORNEVILLE</i></b>	
AUTOR	Planquette	
DATA DE ESTRÉIAS	02/06/1921 e 11/06/1921	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Opereta.	
NOME DA CIA.	Cia. Medina de Souza	
LOCAL	Teatro Politeama do Méier (RJ); e Teatro República (RJ)	
FICHA TÉCNICA	Regente:	Abílio Murtinho
	Orquestra:	Músicos do Centro Musical;
	Cenários:	J. Barros.
DISTRIBUIÇÃO	Medina de Souza	O MARQUÊS (em travesti)
	<b>Céu da Camara</b>	<b>ROSALINA</b>
	Ismênia Matheos	GERMANA
	Emygdio Soares	NICOLAU
	Miguel de Oliveira	TIO GASPAS

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DADOS DA PEÇA N° 05</b>	
TÍTULO DA PEÇA	<b><i>CEGOS AO SOL</i></b>	
AUTOR	Raul Pedrosa	
DATA DA ESTRÉIA	26/08/1922	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Comédia. 3 atos.	
NOME DA CIA.	Comédia Brasileira (Cia. Oficial do Centenário da Independência)	
LOCAL	Teatro São Pedro. Rio de Janeiro.	
FICHA TÉCNICA	Ensaaiador:	Eduardo Victorino
	Aderecista:	A. Silva
	Secretário:	Álvaro Collás
	Ponto:	Luiz Rocha
	Cenários:	Ângelo Lazary
	Maquinista:	Anysio Fernandes
DISTRIBUIÇÃO	Lucília Peres	SR <sup>a</sup> DA MATTA
	Maria Falcão	SR <sup>a</sup> ÁLVARES
	Iracema de Alencar	MARÍLIA
	Natalina Serra	CAROLINA
	<b>Céo da Camara</b>	<b>ODETE</b>
	Carmen Fernandes	ELZA

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DADOS DA PEÇA N° 06</b>	
TÍTULO DA PEÇA	<b><i>O HOMEM SILENCIOSO DOS OLHOS DE VIDRO</i></b>	
AUTOR	Renato Viana	
DATA DA ESTRÉIA	23/02/1932	
GÊNERO e COMPOSIÇÃO	Fantasia dramática. 1 prólogo, 1 intermezzo, 1 epílogo e 6 tempos cênicos	
NOME DA CIA.	Teatro de Arte	
LOCAL	Teatro João Caetano. Rio de Janeiro.	
FICHA TÉCNICA	Mise em scene	Renato Viana
	Cenários	Móveis do Demgab
DISTRIBUIÇÃO	<b>Céo da Camara</b>	<b>Maria Tereza;</b>
	Renato Viana	Carlos
	Guiomar Barbosa	Suzana
	Lucília Jércolis	Dolores
	Jorge Diniz	Paulo
	Carlos Barbosa	O médico

## Apêndice III – TABELA QUANTITATIVA DE RECORTES

NOME DO PERIÓDICO	CIDADE	Nomes ou pseudônimos de críticos (cronistas)	Itens por periódico	Itens com fotos de Céó	Período de publicação dos recortes
Gazeta de Notícias (e Gazeta Teatral)	Rio de Janeiro/RJ	<i>A.A.; L.S.; M.J.; V.P.; E.R.; M.S. (Monte Sobrinho)</i>	128	28	1920 até 1924; Nov./1925; Out. e dez./1926;
Jornal do Brasil	Rio de Janeiro/RJ	Mário Nunes <i>V.A.; C.O.</i>	103	01	1920 até 1924; Outubro a novembro/1931; 1932;1933
Pátria, A	Rio de Janeiro/RJ	-	78	07	1921 a 1924; e 1931 a 1933
Noite, A	Rio de Janeiro/RJ	<i>H. M.</i> ou Heitor Moniz	72	09	1920 a 1924; e 1931 a 1934
Correio da Manhã	Rio de Janeiro/RJ	X. e Heitor Moniz	64	02	Março/1920 a abril/1924; Set./1931 a julho/1933
Jornal, O	Rio de Janeiro/RJ	<i>A.B.; M. da Hora; O.Q.</i> (Otávio Quintiliano)	55	07	1920 a 1924;1931; Fevereiro a março de 1932
Diário da Noite	Rio de Janeiro/RJ	<i>H.A.; S.P.</i> ; Marcos André; A. Figueiredo Pimentel; Mário Domingues; <i>Arper</i> (Arnaldo Pereira)	54	09	1931 até setembro de 1933
Batalha, A	Rio de Janeiro/RJ	Alvarenga Fonseca	41	15	Janeiro/1931 a setembro/1933
Boa-Noite	Rio de Janeiro/RJ	<i>Prof. Roscoff;</i> <i>Dora; O.L. e Numa Pompílio</i> (Orlandino Loredo)	33	02	1921 até Fevereiro/1923
Diário de Notícias	Rio de Janeiro/RJ	<i>Xis; e Ab.</i> (Abadie Faria Rosa)	33	08	Setembro de 1931 até Julho/1933
Imparcial, O	Rio de Janeiro/RJ	-	33	-	1920 até 1922; Fev.-março/1923; Março-abri/1924
Todos os outros com menos de 30 recortes por periódico			946	-	-
TOTAIS	Nº de Cidades	Nº de Recortes:		Com fotos da atriz	Período total coberto pelos recortes:
	24		Geral 1638		
					Novembro de 1919 a setembro de 1933 (recortes esparsos em 1934-5; e 1937-8)

**Obs. 1:** Nos álbuns da atriz Céó da Camara, há um total de 14 recortes sem informação quanto aos nomes dos periódicos, sendo 6 deles sem legenda e 8 com a legenda genérica: “vários jornais do dia”.

**Obs. 2:** No álbum nº II, há dois espaços com legendas que indicam recortes que se soltaram, sendo um do Diário de São Paulo (SP, em 16/04/1931); e outro do Diário Popular (SP, 18/04/1931).

**Obs. 3:** Em função do volume, só foram identificados aqui os periódicos que aparecem em número igual ou superior a 30 recortes. A quantidade dos demais recortes foi incluída em bloco na última linha da tabela. No mesmo total foram incluídos, também, os recortes não identificados (vide Obs. 1).

## Apêndice IV – ORIENTAÇÕES PARA ACESSO AO RELICÁRIO DIGITALIZADO (DVD)

### O DVD Nº 1

Nas páginas seguintes, estão inseridas duas mídias digitais (DVD). O DVD nº 1 traz os três álbuns de recortes de Céu da Camara digitalizados e disponíveis para consulta, sob duas formas. Há uma pasta que reúne as pranchas dos três álbuns, para que se observe sua organização e as relações estabelecidas entre os recortes, bem como as legendas manuscritas e eventuais fotografias e postais colados. As pranchas são identificadas por uma numeração que identifica a qual álbum pertence e a sua ordem de fixação. Ex.s: “I.027B” (ou seja: álbum nº I, prancha nº 27, verso); ou “III.08ª” (álbum nº III, prancha nº 8, frente).

Na segunda pasta desse mesmo DVD nº 1, há arquivos separados, com todos os itens recortados individualmente. A numeração segue o exemplo: “I-0397” (álbum nº I, item nº 397).

Como se vê, para diferenciar as numerações de pranchas e itens recortados, foi usado um ponto (.) para separar o algarismo romano do arábico, quando for prancha; e foi usado um hífen (-) para separar o algarismo romano do arábico quando é um item individual, seja recorte, foto ou outro tipo de documento.

Há algumas fotos, consideradas distintas do material no todo, que foram identificadas de modo diferente: “nº do álbum, hífen, Foto nº”. Como no exemplo: III-Foto nº 4. Essas fotos estão na pasta de itens individuais, mas em subpasta separada.

### OS ÍNDICES

Como ferramenta para facilitar a pesquisa realizada, todos os recortes, após a digitalização e a numeração, foram analisados e seus dados foram tabulados. Essa tabela passou a servir como índice para facilitar a busca mais rápida dos recortes referentes ao que se desejava estudar. Na coluna “assunto principal”, as principais informações são destacadas, de forma sintética, a partir de um título que aponta o assunto principal daquele recorte.

Exemplo para visualização das colunas existentes na tabela:

Nº do documento	Localização (Álbum/ Prancha)	Tipo de documento	Data	Nome / local do periódico	Autor	Manchete	Assunto principal
-----------------	------------------------------------	-------------------	------	---------------------------	-------	----------	-------------------

A tabela foi transformada em quatro arquivos (PDF), cada qual agrupando as linhas (itens) de um modo diferente: “por número do item”, em ordem crescente da numeração; “por data” que consta na legenda que identifica o item no relicário; “por nome” do periódico (somente para caso de recortes de jornais e revistas); e por “assunto principal”. Esse tratamento arquivístico foi essencial para que fosse possível transitar por entre a imensidão de documentos e informações que representam esses álbuns. Nessa tabela, os itens estão agrupados de acordo com o interesse da pesquisa e a própria ferramenta de localização do aplicativo foi utilizada como mecanismo eficaz na busca de termos ou nomes específicos. Há ainda um índice à parte, que contém somente as fotos que foram identificadas de modo diferenciado, conforme explicado supra.

Em função do cronograma, não houve tempo para aprimorar essa base de dados, com a pretendida inserção de *hiperlinks* nos próprios índices como forma de acelerar a visualização direta do recorte ou prancha à partir da busca nessas tabelas.

## O DVD Nº 2

A 2ª mídia possui os arquivos de vídeos com as entrevistas realizadas com as filhas da atriz: Cléo e Yara. As entrevistas foram gravadas em DVD, com câmera própria do pesquisador, nas respectivas casas de Cléo e Yara, e sem colaborador técnico. Buscou-se, assim, minimizar o possível constrangimento das entrevistadas. Por isso, há ruídos que talvez prejudiquem a clareza de alguns trechos. A mídia anexa é destinada à visualização através de computador, não em DVD. Os arquivos têm terminação “avi” (no caso da Yara) e “vbo” (no caso de Cléo) e podem ser visualizados em programas do tipo Media Player ou semelhantes.

No momento de conclusão deste trabalho, devido à grande quantidade de etapas técnicas necessárias para a conclusão da pesquisa e pela falta de colaboradores, ainda se encontra em processo a transcrição dessas entrevistas para o suporte papel. Uma vez concluída tal transcrição, os arquivos estarão disponíveis para consulta junto ao acervo do autor.

Apêndice V

**ENCARTE DA MÍDIA DIGITAL COM O *RELICÁRIO* DE CÉO DA CAMARA  
(DVD nº 1)**

Apêndice VI

**ENCARTE DA MÍDIA DIGITAL COM AS ENTREVISTAS REALIZADAS  
COM AS FILHAS DE CÉO DA CAMARA  
(DVD nº 2)**

## LISTA DE ANEXOS

- I – Certidão de Nascimento de Céó da Camara Paradedada Kemp.
- II – Certificado de participação de Céó da Camara na Defesa Passiva, durante a II<sup>a</sup> Guerra Mundial.
- III – Lembrança da cerimônia religiosa de matrimônio entre Céó e Aníbal.
- IV – Certidão de óbito de Céó da Camara Paradedada Kemp.
- V – Registro de nascimento de Aníbal da Costa Alemão.
- VI – Certidão de casamento de Flora da Camara Paradedada Kemp e Arthur Morrey Kemp, pais de Céó da Camara.
- VII – Certidão de óbito de Flora da Camara Paradedada Kemp, mãe de Céó.
- VIII – Contrato entre Céó da Camara e a Empresa Ruas Filho & C.
- IX – Carta de Céó da Camara para sua neta e afilhada, Moema.
- X – Texto da peça escrita por Céó da Camara: *Jacques* (esse anexo compõe-se de nota explicativa do autor, seguida de capa da peça e mais 18 páginas com o texto teatral, numeradas à mão no original).

Anexo I – Certidão de nascimento de Céu da Camara Paradedda Kemp<sup>233</sup>

(Duas páginas)



Nº 1324

**Oséas Martins**  
OFICIAL DO REGISTRO CIVIL

**Geraldo Cardoso Seraphim**  
OFICIAL SUBSTITUTO

Quarta Circunscrição do Registro Civil das Pessoas Naturais da Justiça do  
Distrito Federal Freguesia da Glória.

**Certidão de Nascimento**

Certifico que a fls. 13.-- do livro n. 58.-- de registro de nascimentos,  
sob o n.º 152.-- consta o de "GEO"-----

nascido nos dias de----- setembro de 1903 às ----- horas e ----- minutos, na casa n.º----- da  
neste Capital,-----

do sexo FEMININO,-----, de cor BRANCA,-----, filho de-----  
ARTHUR MORREY KEMP e FLORA DA CAMARA PARADEDA KEMP,-----

sendo avós paternos ignorados,-----

e maternos Sebastião Paradedda e Anna da Camara Paradedda,-----

Foi declarante Adolpho Bergamini,-----

e serviram de testemunhas Antonio Montes e Alexandrino Crossa,-----

<sup>233</sup> Documento petente ao baú da atriz.

Observações: Registro feito em 25/4/1904. Resalvo a razura "SEIS".-

[Large handwritten signature or scribble covering the top half of the page]

O referido é verdade e dou fé. Eu  
escrevente juramentado, a extrai:

Rio de Janeiro, 4.- de abril.-.- de 1960.-

OFICIAL DO REGISTRO CIVIL

[Handwritten signature]



Anexo II – Certificado de participação de Céa da Camara como Legionária da LBA e formação no curso de Defesa Passiva, durante a IIª Guerra Mundial<sup>234</sup>

ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**LEGIÃO BRASILEIRA DE ASSISTENCIA**

Curso de *Defesa Passiva*

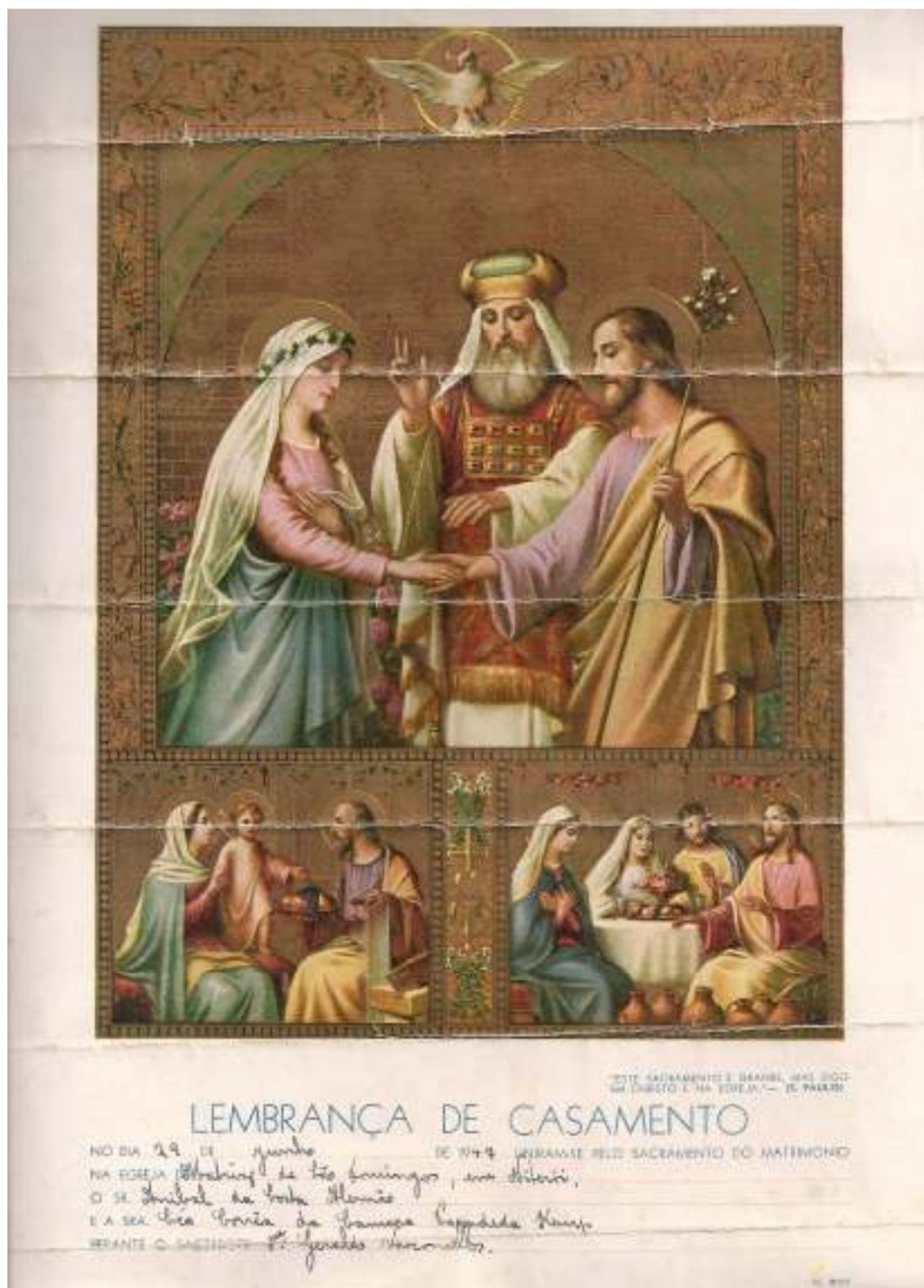
A Legionaria *Céa da Camara da Costa Alemão* frequentou com assiduidade e aproveitamento o curso de *Defesa Passiva (menicôra)* realizado no período de *15 Set a 31 Dez.* no município de *Niterói* em *21 de Janeiro* de *1943*

*Ulisses Guimarães do Amaral*  
Presidente da Legião Brasileira de Assistência  
Cidade do Rio de Janeiro

*João de Deus*  
Presidente Municipal

<sup>234</sup> Este documento pertence ao baú da atriz.

Anexo III – Registro da cerimônia religiosa do matrimônio entre Céu da Camara e Aníbal da Costa Alemão<sup>235</sup>



<sup>235</sup> Neste registro, datado de 29 de junho de 1947, referente à cerimônia realizada na Igreja Matriz de São Domingos, em Niterói (RJ), aparece o sobrenome “Corrêa”, que não consta de outros documentos. Este item faz parte do baú da atriz.

Anexo IV – Certidão de óbito de Céu da Camara Paradedá Kemp<sup>236</sup>  
(Duas páginas)







**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**  
ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CARTÓRIO DA 3ª ZONA JUDICIÁRIA DA COMARCA DE NITERÓI, RJ  
Freguesias São Lourenço e Fonseca  
Av. Amarel Peixoto, nº 608 - Sala 503  
Niterói - RJ - CEP: 24.090-000  
Telefone: (21) 246-5000  
Fax: (21) 246-5000  
E-mail: niteroi@niteroi.rj.gov.br  
Oficial do Registro Civil

**CERTIDÃO DE ÓBITO**

CERTIFICA que no livro nº 27 de Registro de Óbitos consta a fts 112vº sob nº 26.634 o da Céu da Camara Paradedá Kemp Campos xxxxx sexo feminino natural do Estado da Guanabara com 60 anos de idade e a profissão doméstica sendo o seu estado civil casada filho Arthur Murray Kemp e de Flora da Camara Paradedá Kemp falecido às 12 horas e 15 minutos do dia 08 de novembro de 1.963 no Hospital Antonio Pedro, nesta cidade em consequência de pneumonia aguda conforme atestou o Dr. Oswaldo Jardim foi sepultado no cemitério de Marui, nesta cidade foi declarante Laerti Galdino do Nascimento Observações: a falecida não deixou bens e deixou cinco filhas maiores

O referido é verdade e ao próprio livro me reporto e dou fé.  
Niterói, 03 de Outubro de 2001







<sup>236</sup> Note-se que, neste registro de óbito, aparece um novo sobrenome ao fim do nome completo da atriz: Campos. A família não forneceu qualquer informação sobre isso ou sobre outro possível casamento após a ruptura do relacionamento com Aníbal. Este documento pertence ao baú da atriz.

**Anexo V – Registro de nascimento de Aníbal da Costa Alemão<sup>237</sup>**  
(Duas páginas)



**Arquivo da Universidade de Coimbra**

Esta fotocópia com valor de certidão, em uma folha de papel, é a reprodução fiel do assento de baptismo/nascimento de Aníbal, filho de Fructuoso da Costa Alemão e Maria da Piedade, exarado a folhas 13 v. do livro de registos de baptismos da freguesia da Sé Velha, concelho de Coimbra, referente ao ano de 1881.

Arquivo da Universidade de Coimbra, 20 de Dezembro de 2006.

O Assessor Principal

*Fulvio Lemos*

Registrado no livro de  
asmalamentos sob n.  
N.º 25347  
Coimbra 20/12/06  
*scb*

CONTA:

Artigo 18.º, n.º 7.2.1 do Dec-Lei 322-A/2001, de 14 de Dezembro, com alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 194/03, de 23 de Agosto, e o Decreto-Lei nº 76-A/2006, de 29 de Março	16,50 euros
Art.º 17.º n.º 2, Dec-Lei n.º 149/83, de 5 de Abril	
<b>Total</b>	<b>16,50 euros</b>

São: Dezasseis euros e cinquenta cêntimos. *Fulvio Lemos*



<sup>237</sup> Este documento pertence ao baú da atriz.



Anexo VI – Certidão de casamento de Flora da Camara Paradedda Kemp e Arthur Morrey Kemp, pais de Céio da Camara<sup>238</sup>  
(duas páginas)

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL



Estado do Rio Grande do Sul

**Dr. Lourival Kersting**

Oficial do Registro Civil de Casamentos  
da 1.ª zona da cidade de  
**PÓRTO ALEGRE**



CERTIFICO por me haber sido verbalmente pedido -  
que recendo em meu cartorio os livros de registros  
de casamentos no se número dois(2), nelle d'fôlhas  
setenta e tres verso(73) consta o termo de casam-  
ento do teor seguinte: Termo de casamento do ci-  
dadão Arthur Morrey Kemp e dona Flora da Camara -  
Paradedda, AOS vinte e cinco(25) dias do mez de Janeiro  
de mil oitocentos e noventa e dois(1892), nesta  
cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio  
Grande do Sul, as oito horas da noite, em casa de  
residencia do cidadão Francisco José Velloso, no  
Campo da Redempção, número oitenta e um(81), pre-  
sentes os cidadãos Juiz de Direito Privativos dos  
Casamentos d'esta comarca doutor Antonio Antunes  
Ribas, comtigo official interino do registro civil  
e de testemuhas Francisco José Velloso, com qua-  
renta e um(41) annos de idade, morador no Campo da  
Redempção número setenta e um(71), Carlos Eduardo  
Booth, com quarenta e um(41) annos de idade, mora-  
dor no Arraial do Parthenon, recobrou-se em usua-

Dr. LOURIVAL KERSTING  
Rua Blachstein, 1004  
Telefone 8168

<sup>238</sup> Este documento pertence ao baú da atriz.

REGISTRO CIVIL DE  
CASAMENTOS DA PARANÁ  
28 MAI 1951  
Oficial: Dr. LAURIVAL FERREIRA  
Rua Richelieu No 1.504  
Fone 8488 - PORTO ALEGRE

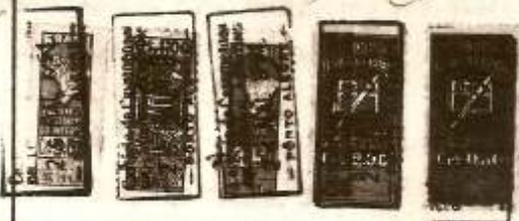
certidão 18,00  
busca . 44,00  
selos fed. 6,50  
selos ap. 2,50  
total 71,00 -  
(setenta e um  
cruzeiros). =

monio =ARTHUR MORRAY KEMP=com trinta e um(31) an-  
nos de idade, solteiro, natural de Booter, Inglaterra,  
e aqui residente, filho legitimo de William Kemp e  
Lionih Kemp, e dona =FLORA DA CAMARA PARADEDA=com  
dezenove(19) annos de idade, solteira, natural e re-  
sidente n'esta cidade, filha legitima de Sebastião  
Paradedda e dona Anna da Camara Paradedda. Em firme-  
za do que eu, Orlando Gaudis Ferreira de Motta, of-  
ficial interino do registro civil lavrei esta acta,  
que vai por todos assignada. (assinados) Antonio -  
Antunes Ribas. - Arthur Morray Kemp - Flora da Camara  
Paradedda. - Francisco Jose Velloso. - Charles Edward  
Booth. - Resalvo as rasuras retro que diz "Redempção  
e Eduardo." O referido é verdade e dou fé. -

Porto Alegre, 26 de Maio do ano de 1951.

O oficial:

*Orlando Gaudis Ferreira de Motta*



RECONHECER  
TABELIONATO  
Rua S. Bento, 41 - S. Paulo  
MICA  
MICA

Anexo VII – Certidão de óbito de Flora da Camara Paradedda Kemp<sup>239</sup>

Talão N.º 11 Pag. Nº 100

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL  
 DISTRICTO FEDERAL

**CERTIDÃO DE OBITO** *Junho 29 01*  
**José França Junior**  
 BACHAREL EM DIREITO  
 Serventário Vitalício da Quarta Pretoria Civil e Oficial do Registro Civil das Freguezias da Gloria e Coração de Jesus

*Certifica que a fls 249 do livro n.º 100 de registro de obitos foi feita hoje o assento de Flora da Camara Paradedda Kemp d'vila fallecida aos 11 de Outubro de 1931, ás 16 horas e minutos na Rua das Sereias, 106 do sexo feminino de cor branca, profissão Domestica, natural de Rio Grande do Sul, Brasil, domiciliado em esta cidade e residente aonde falleceu com 61 annos de idade, estado civil \_\_\_\_\_, filho de \_\_\_\_\_, profissão \_\_\_\_\_, natural de \_\_\_\_\_ e residente em \_\_\_\_\_ e de D \_\_\_\_\_, profissão \_\_\_\_\_, natural de \_\_\_\_\_ e residente \_\_\_\_\_*

Foi declarante *José Luiz da Brusa* sendo o attestado de obito firmado pelo Dr. *Arthur Guimarães* que deu como causa da morte *Atrofia senil da mulher*. O sepultamento será feito no cemiterio de *São João Baptista*

Observações: \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

O referido é verdade e dá fé.

Rio de Janeiro, *18* de *Outubro* de *1931*

O OFFICIAL DO REGISTRO *José França Junior*

*ARQUIVO NACIONAL*  
 REGRAS DO REGISTRO  
 FIC. 5116  
 REGRAS

<sup>239</sup> Este documento foi obtido pelo autor através de pesquisa no acervo do Arquivo Nacional.

Anexo VIII – Contrato entre Céu da Camara e a Empresa Ruas Filho & Cia<sup>240</sup>  
(4 páginas)

Empresa Ruas, Filho & C.<sup>a</sup>  
\_ Contrato \_

Entre Alfredo Albraches Ruas, empresario thea-  
tral morador no Rio de Janeiro e D. Céu da Ca-  
mara abeir, morador na Praia do Flamengo  
n.º 12 se ajustou o seguinte:

1.º Que o 1.º outorgante, declarando-se livre de  
todo e qualquer contrato, se obriga a prestar  
todo o seu talento e recursos artisticos desem-  
penhando os papeis que lhe forem distribui-  
dos em operetas e em espectaculos inteiros  
quer á noite ou em matinee, em qualquer  
dos theatros que lhe sejam determinados  
pela Empresa, fazendo para isso os ensa-  
ios, á hora marcada na tabela de serviço.

2.º Que o 2.º outorgante terá á sua custa to-  
dos os vestuarios e arranjos de sua pessoa  
que lhe forem precisos para o desempenho  
dos seus papeis nas peças de actualidade,  
sendo-lhe fornecidos pela Empresa todos  
os vestuarios para os ~~vestuarios~~ papeis  
papeis de que o mesmo outorgante for in-  
cumbido nas peças a caracter, á excepção  
de meias, luvas, plumas, rendas, roupas  
brancas, feltas, mascaras, fivelas, bengalas,

<sup>240</sup> Documento pertencente ao baú da atriz.

carteiras, lunetas, oculos e maillots de qual: quer qualidade.

3.º Que o 2.º outorgante não poderá duran: te o prazo d'este contracto, tomar <sup>parte</sup> em repre: sentação alguma de qualquer theatro e outros estabelecimentos de qualquer natu: ra não pertencentes ao 1.º outorgante assim como também não poderá tomar para films cinematographicos nem to: mar parte em exhibições de bailes publicos.

4.º Que o 2.º outorgante sujeita-se pelo presente contracto as disposições do regulamento interno do theatro.

5.º Sendo o 2.º outorgante cumprido escrupu: losamente as condições acima exaradas, o 1.º outorgante lhe pagará o ordenado mensal de 900.000 reis. Este pagamento sera feito semanalmente, ficando estabe: lecido que o 2.º outorgante principiará a receber desde o dia da sua estreia na Companhia, dando 10 15 dias de ensaio.

6.º Que o 2.º outorgante receberá gratis as suas passagens de ida e volta em 1.ª classe como também o transporte das suas bagagens para o logar em que a Companhia tiver

de funcionar, ficando entendido que os dias de viagem não serão contados para o vencimento do seu ordenado.

7º O prazo d'este contracto será de um mez a contar da data da estreia. Sendo que seja este prazo, identico podera este contracto ser prorrogado nas mesmas condições e por prazo identico, e que desde ja se obriga o 2º outorgante a aceitar as referidas prorrogações dentro das disposições da lei em vigor.

8º Que se alguma das partes contractantes quizer rescindir o presente contracto não se havendo dado nenhum dos casos previstos para a mesma rescisão pagará a outra, a título de pena convencional, a quantia de 1.000\$000 reis ou em valores equivalentes de facil realisação.

9º No caso de perturbação ou calamidade publica, incendio, guerra, epidemia ou outro qualquer caso fortuito ou motivo de força maior, que occasionare a interrupção dos espectaculos, os ordenados do 2º outorgante ficarão suspensos durante o tempo da mesma interrupção.

10. Que o 2.º outorgante se obriga em sua  
 pessoa e bens à fiel execução do presente  
 contracto no que lhe dir pessoalmente  
 respeito, assignando-o em dois exemplares  
 de equal theor e forma juntamente  
 com duas testemunhas.

11. É escolhido o Foro d' esta capital para  
 n' ele serem pleiteadas as questões relati-  
 vas ao presente contracto.

Feito em 4 de Junho de 1920  
 Pedro Marques Mead  
 Geólogo



Anexo IX – Carta de Céu da Camara para sua neta e afilhada, Moema<sup>241</sup>

(Duas páginas)

S. Gonçalo, 31/7/57.

Minha adorada netinha  
Moema:

Bom todo o meu amor e carinho, venho  
oferecer-te um presentinho para o teu  
"primeiro baile". Ganhei que é ainda muiti-  
to pequenina - pétala de fasmim do céu - mas  
o tempo passa rápido - tão rápido!... e a  
Eternidade é tão longa!! - e breue virá a noite  
do grande baile, em que prenderás a seda  
negra dos teus cabelos negros e formosos - como  
foram os meus, os de tua avó - o "Diadema", que  
prenderá para sempre os teus primeiros sonhos,  
irrompidos de tuas primeiras amações...  
Este "Diadema", feliz em ser teu, eu t'o ofereço  
hoje; e foi meu, muito meu.  
Ganhei - o com 11 anos de idade, para

<sup>241</sup> O original desta carta foi disponibilizado ao autor por Moema, neta e afilhada de Céu da Camara, e faz parte do baú da atriz.



**Anexo X – Texto da peça escrita por Céu da Camara: *Jacques*<sup>242</sup>**

(Reprodução da capa e das 19 páginas datilografadas)

Segue a cópia da peça teatral escrita por Céu da Camara, em 1926, quando residia em São José do Rio Preto. Este texto, que inclui-se no que chamamos de *baú da atriz*, é um ato único com temática ligada ao mal de Hansen, e foi considerado, pela autora, como vinculado ao gênero chamado *grand-guignol*, que ela considerava como o seu predileto.

A peça é um ato único, com quatro personagens: Jacques; Cláudia; Dr. Júlio; e Criada, sendo que a ação se concentra mais entre os dois primeiros.

Foi incluída aqui por se tratar da única peça teatral escrita por ela, colaborando, talvez, para entender um pouco do seu ponto de vista quanto ao teatro. Além disso, o texto utilizado para as presentes cópias foi um original datilografado, que apresenta ainda visíveis (mesmo na xerox) diversas marcas à lápis que indicam as marcações cênicas, vinculadas ao sistema do teatro antigo, com o palco dividido em quadrantes identificados por números que representam as posições: esquerda alta, direita baixa, centro, etc.

Páginas anexas: a capa (provavelmente confeccionada por Aníbal, a julgar pela caligrafia idêntica à das legendas dos álbuns de recortes) mais as 18 páginas com o texto integral da peça, numeradas à mão no original.

---

<sup>242</sup> Esta peça pertence ao baú da atriz.

Jacques...

Grand-quignol em 1 Acto

Original de Cio da Camara (Cecy)

JACQUES! . . .

GRAND-GUIGNOL em I ACTO

---

ORIGINAL

de

CÉO DA CAVARA ( Cecy )

PERSONAGENS :

JACQUES, escriptor (35 annos).....  
Claudia, sua esposa, (20 annos).....  
Dr. JULIO, medico e íntimo amigo de Jacques, (40 annos).....  
Creada.....

ACTUALIDADE

Passa-se numa cidade de Estado de São Paulo

-----

Escrepta em Rio Preto, no mez de Dezembro de 1926

3

ACTO UNICO

(Hora do crepusculo. Uma sala de visitas de um luxo discreto. Cortinas, reposteiros, almofadas. Um piano sobre o qual está uma estatueta de Mozart. Uma chaise-longue. Lustre que se accenderá a seu tempo. À esquerda meio a secretaria de trabalho de Jacques. À direita alta uma janella deitando para a rua. Ao fundo porta communicando com o interior da casa, junto á qual está o interruptor da luz. Uma mesinha, timbre, livros, revistas, flores, enfim um aspecto alegre, simples mas chic.)

SCENA Ia.

Jacques e Claudia

(Ao subir do panno, Jacques e Claudia estão em scena. Elle visivelmente agitado, ella de uma alegria descuidosa. Cinco horas da tarde. Jacques veste um paletot-pyjama e traz as mãos enluvadas.)

JACQUES

(Sentado em uma poltrona, ansioso.) Então ? *a 9 ent. poltr. E. de m.*

CLAUDIA

(A Janella) Nem signal. Mas não deve tardar. *c. 2 f.*

JACQUES

A que horas prometteu vir ?

CLAUDIA

Logo que fechasse o consultorio. Já ves... (Descendo vem a elle e beija-o.) Não te impacientes, põe-te. *amp. m.*

JACQUES

Se eu fosse medico nunca faria esperar a um doente.

CLAUDIA

Tu não estás doente, meu querido. Depois, deves dar um pequeno desconto á demora de Julio. *amb. ad. v. de m.*

JACQUES

Tens razão. Ah ! estas mãos, estas mãos desorientam-me.

CLAUDIA

(Vivamente, procurando distrahir-o.) Chegou hontem, á meia noite. Que horror ! Trazen sempre um atrazo inconcebível, estes malditos trens. Tem o privilegio do carangueijo, não achas ? ( Jacques esboça um sorriso.) Hoje, quando lhe telephonei, dizendo-lhe que desejavas vel-o o mais depressa possível, não só para abraçar o teu intimo amigo como para consultar o ~~cientista~~ ~~afarado~~, assustou-se deveras. Coitado ! Tive tanta pena ~~que~~ que tranquillizei-o logo, affirmando-lhe que o teu mal não passava de uma insignificante indisposição.

JACQUES

Pois fizeste mal. Ah! está a razão da sua demora.

CLAUDIA *para a tia com o colto*

(Gaiatamente) Oh! não ralhes! não ralhes porque do contrario eu choro. Choro, tal qual como em creança quando a tia Euphemia me encerrava no quarto escuro, por eu não saber a lição. Ah! que medo! Ajoelhava-me logo e, de olhos fechados, aos gritos, prometia balas aos Santos, para que me livrassem das aparições. *com a 2. lambaste.*

JACQUES

(Encantado.) E os Santos attendiam-te?

CLAUDIA

Sempre. Eram tão bonsinhos...

JACQUES

E quando te pilhavas liberta, cumprias a tua promessa? *div. e*

CLAUDIA *com a 2. lambaste*

Ah! Lá isso nunca.

JACQUES

(Acarinhando-a, completamente distraído e enlevado.) Minha marota!.. Minha feiticeira!.. Eras então muito levada?

CLAUDIA

(Com infantilidade.) Não calculas. Um diabinho vestido de menina. Entre outras artes tinha especial predilecção em trepar nas arvores do pomar, onde ficava horas esquecidas a saborear de todos aquelles fructos, os madurinhos, já se ve, porque os outros, os que estavam verdes, esses jogava-os á tia Euphemia, sem respeito algum pelos seus cabellos brancos, rindo á bom rir das suas ameaças e da sua indignação.

JACQUES

Que linda gaiata!

CLAUDIA

Outras vezes furtava os doces que ficavam a seccar nos taboleiros, ou tirava as rendas occultas nas gavetas para ir confeccionar os vestidinhos das minhas bonecas. E quasi sempre adormecia a chorar e a deitar caretas por não me levarem ao cinema ou ao circo.

JACQUES

E a tua tia não se desesperava?

CLAUDIA

Ora! Tão depressa ralhava como perdoava. E aos domingos, de volta da missa, enchia-me de presentes.

JACQUES

Que scenas interessantes!.. Tão infantis!.. Tão simples!..

Como a minha pena as descreveria com prazer... É verdade, Claudia, que tal achas o decimo capítulo do meu ultimo romance ?

CLAUDIA

Explendido. Aquella despedida do marido, ao seguir para o hospital, deixando a esposa prestes a ser mãe, e de uma realidade chocante. Falla-nos ao coração. Também outra coisa não se poderia esperar de ti, do teu talento. *(Saltando-lhe ao pescoço, effusivamente.)* És tu, meu Jacques, o primeiro escriptor entre os primeiros. *com t. h. em inf. Jacques.*

JACQUES

*(Retribuindo a caricia.)* Obrigado, meu amor, obrigado. Desvanece-me tão ardente elogio. *(Triste.)* Pena é que as minhas mãos não permittam que eu continue o meu trabalho, para teu exclusivo regalo.

CLAUDIA

Mau... Ah! voltas á tua preocupação. Já me prometteste, mil e uma vezes, não fallares mais nisto.

JACQUES

*(Triste.)* Que queres ? Ellas affligem-me cada vez mais. *luz.*

CLAUDIA

São as luvas que te incomodam. Tira-as... *(Vae para tirar-lhas)*

JACQUES

*(Vivamente.)* Não, não. Causam-me medo. *Uma vez em J. m.*

CLAUDIA

Vamos, tu não és criança. Não deves impressionar-te assim por uma ligeira erupção de pelle. Vaes ver se não é isto mesmo o que te diz o Julio. Algumas applicações de agua boricada morna, muita asepsia e em poucos dias ficarás completamente curada. *do. indo a elle.*

JACQUES

*(Jovial.)* Bravos ! Que bella medica eu tinha em casa sem o saber. *abracando-a.*

CLAUDIA

*(Fingindo-se amuada.)* Ah !.. *x a t. me cent. em mine sev. in J.*

JACQUES

*(Animando-a, como a uma criança.)* Minha gatuninha de doces e de rendas... Fica sabendo que eu sou muito mais energico do que a tia Euphemia e que não perdoarei nunca os beicinhos que a senhora fizer. *a 2 indo a ella.*

CLAUDIA

Deveras ?

JACQUES

Já sentes tentações de experimentar, hein garrula ?

CLAUDIA

Talvez...

JACQUES

Queres saber qual será a tua primeira punição ?

CLAUDIA

(Vivamente.) Quero.

JACQUES

É dares-me um beijo, aqui. (Mostra a face.) A segunda será outro aqui. (Indica a bocca.)

CLAUDIA

E a terceira ?

JACQUES

(Malicioso.) A terceira... (Ouve-se o buzinar de um automovel, fora.) (Num sobresalto.) Será elle ? Será o Julio ? (Corre á janella. Com desanimo.) Não. Ainda não. ( Pequena pausa. Contempla o crepusculo. Claudia, lentamente, vae ter com elle. Prementindo-a enlaça-a pela cintura, formando um grupo gracioso.) Que linda cor violacea... Parece que a saudade anda a passeiar lá fora.... (Pausa.) Sabes o que me lembra ? A primeira vez que te vi. Foi num fim de tarde igual a este... Achei-te encantadora ! Encarnavas para mim, á luz daquelle crepusculo embalsamado de poesia, a Felicidade, o Sonho que eu buscava ha tanto.. (Veem descendo juntinhos ate ficarem a meio da scena.) O teu vestido branco, muito branco, muito singelô, assemelhava-te á Virgem de Murillo. Pensei então que devias ser o meu ambicionado Edelweiss... E colhi-o... e tenho-o aqui, entre os meus braços, para segredar-lhe toda a grandezza, toda a intensidade do meu amor...

CLAUDIA

(Baixinho.) Tu amas-me muito ? Infinitamente ?

JACQUES

(Mesmo tom.) Amo-te muito... infinitamente... E tu ?

CLAUDIA

(Com paixão.) Como ao meu Deus ! E porque não dizel-o, se o teu amor foi uma nova religião para mim ? Se o teu amor desvendou-me o mysterio de um Paraizo todo ventura, todo alegria, muito mais bello, muito mais esplendente que o Paraizo dos meus devaneios de moça ? Porque não dizel-o se o teu amor fez-me comprehender a deliciosa razão de ser da vida ? Oh ! Jacques ! eu quero que o nosso amor sobreviva á nossa morte, quando ella chegar um dia....(Como vidente.) e sobreviverá !

JACQUES

(Vehemente. Com doçura.) Oh ! Falla... falla mais... É tão bom ouvir-te fallar assim...

CLAUDIA

Meu Jacques!.. Souco muito, muito felizes !...

JACQUES

(Repetindo, demoradamente, como um echo.) Muito felizes !...  
(Rápido, como numa crise nervosa.) Claudia, perdão-me...  
tem paciência... vai ao telephone, vai... Chama o Julio...

CLAUDIA

(Surpresa.) Mas o que tens ? O que sentes?

JACQUES

(Mais nervoso.) Não sei... não sei. Anda, vai. Dize-lhe que  
venha... (Quasi num grito.) Que venha. (Passeia agitado.)

CLAUDIA

(Resoluta.) Sim. Eu vou. (Sai.)

S C E N A 2a.

JACQUES ( S'ó )

(Passeia agitadissimo. A sua physionomia varia entre a dôr,  
a mágoa e o desespero. Vai à janella sem se darer, Vai à se-  
cretaria, tira da primeira gaveta um caderno que é o seu tra-  
balho por concluir, olha-o rapidamente e deixa-o cair no fun-  
do da gaveta, impaciente, desanimado. Finalmente, num soffri-  
mento cruciante, atira-se sobre a chaise-longue, onde perman-  
nece.)

S C E N A 3a.

JACQUES E CLAUDIA

CLAUDIA

(Entrando.) Não deve demorar. Disse-me o enfermeiro que já ~~me~~  
sahiu há uns vinte minutos.

JACQUES

(Fazendo-lhe signal.) Senta-te aqui. (Claudia obedece.) Dize:  
não deixaras nunca de amar-me ?

CLAUDIA

Pois que, duvidas ?

Jacques

Não, querida. Mas que queres ? A felicidade para o homem, quan-  
do é real e absoluta, deixa-o por vezes incredulo e temeroso  
sempre. Eu, se não duvido, temo. Perdões-me, não é verdade ?

CLAUDIA

(Simples.) De todo o coração.

JACQUES

JACQUES

(Tomando-lhe as mãos.) És tão boa, tão minha amiga... (Com a frente vincada pela preocupação obsecante.) Serás a minha terna, a minha dedicada enfermeira, não é assim ?

CLAUDIA

Sem duvida. Mas não me parece que precises da minha assistencia tão depressa. (Outro tom.) Queres ouvir algum trecho de musica ?

JACQUES

Não. Prefiro ter-te aqui, bem junto a mim. *(entrega-a.)*

S C E N A *ha.*

JACQUES, CLAUDIA, CREADA e JULIO

*F.* CREADA

(A porta, annunciando.) O sr. Dr. Julio Ramiz. (Dá passagem. Accende a luz.)

JACQUES *lv. ficando a l.*

(A entrada de Julio, Jacques vae ao seu encontro.) Oh ! Julio ! Ha quanto tempo !...

JULIO *a l.*

(De uma alegria communicativa, traja com esmero e elegancia. Num abraço effusivo.) Dois annos. Ha dois annos que não tens o prazer de apertar estes velhos ossos.

JACQUES

Qual velhos ! Tens uma apparencia soberba ! Rejuvenesceste !

JULIO

Toma cuidado, não me faças pretencioso. É um predicado este, incompativel com a sciencia. (Dirigindo-se a Claudia, a quem beija a mão.) E a senhora como esta ? *x a l.*

CLAUDIA

Bem, felizmente.

JACQUES *lv. ficando a l. ind. esp. m.*

O que contas da tua peregrinação ? (Sentam-se.) Deves trazer um volumoso diario repleto das mais interessantes impressões.

JULIO *lv. ficando a l. ind. esp. m.*

Nada disso. Não tenho por habito restringir o que vejo e o que sinto a meia dúzia de palavras mais ou menos rebuscadas e sempre infieis. Apraz-me muito mais reter no cerebro as minhas impressões, tanto mais que, possuindo eu a faculdade de guardar as agradaveis e esquecer as desagradaveis, posso sentir e fruir mais intensamente aquellas. Queres que te diga ? A vida ainda tem bastante de agradável para quem a sabe viver. Enquanto a mim, desejaria cem annos de existencia, cem annos,

e creio bem que me não seriam bastantes para poder gozarl-a !..

JACQUES

Com que então , muitas conquistas, hein ?

JULIO

Algumas... Olha, meu caro Jacques, uma unica coisa me entristece.

JACQUES

O que é ?

JULIO

Estar já um pouco longe dos meus vinte annos. Com elles e com o que hoje possuo, não voltaria mais ao Brasil.

JACQUES

Querias assim desgostar os teus amigos ?

JULIO

É que lá eu poderia estudar mais e viver muito mais. Aqui, por do de parte a nossa amizade, nada mais me prende.

CLAUDIA *ante lica.*

Visitou Roma, sr. Julio ?

JULIO

Era ponto forçado do meu itinerario, minha senhora.

CLAUDIA

E o que me diz dos seus monumentos ?

JULIO

Magestosos...

CLAUDIA

E das suas ruinas ?

JULIO

(Levemente romantico.) Dão-nos a visão surprehendente de um quadro phantasmagorico quando pulverisadas de luar... ( A Jacques) Porque não vaes com tua senhora a Roma, para admirar os seus multiplos e inegalaveis aspectos ?

JACQUES

Porque desejo que ella contemple primeiro os multiplos e inegalaveis aspectos do seu País. Porque desejo que ella conheça primeiro, como as palmas de suas mãos, todas as bellezas, as maravilhas incontaveis , a magestade e a grandeza unica da sua Patria exuberante, para que depois, ao ver a velha Europa, a sua civilisação, as suas obras de Arte e tudo o mais, não se sinta tão fascinada a ponto de querer, - como tu - trocal-a por este Brasil tão bello e ainda tão joven que inicia agora, a bem dizer, a sua existencia, nimbado já d'essa Luz grandiloqua que o sagrará.

JULIO  
Bravissimo ! Que estupenda tirada !

JACQUES *Le 2. à la Claudia sup. dire*  
Depois, devo fazer-te sentir que somos tão felizes, tão venturosos aqui, que não nos ocorre viajar.

CLAUDIA  
É verdade, sr. Julio, então quando se resolve a seguir o nosso exemplo ?

JULIO  
O que ? Casar-me ? Peço-lhe perdão, mas nunca darei semelhante passo.

CLAUDIA  
Sente assim tanta aversão pelo matrimonio ?

JULIO  
Muita. E depois o habito... o habito de viver só, me inibe completamente de constituir familia.

CLAUDIA  
Se esse é o unico obstaculo á conquista da verdadeira felicidade, a sua entrada no ceo da ... terra, julgo facil removelo

JULIO  
Talvez. Mas nem todos, minha senhora, tem a dita de encontrar por entre milhares de caminhos aquelle que nos conduza di-  
reitinho para o Ceo. E, ja diz o proverbio popular " o casamento é um bilhete de loteria ". Por isso, na incerteza do meu sair premiado, não o quero comprar. A senhora não concorda que eu deva zelar um pouco pela tranquillidade dos meus dias ?

CLAUDIA  
Sem duvida, mas...

JACQUES  
*que tem grande...*  
(Atalhando.) Quando ficares velho, cansado, reumatico, o que te espera ? A mais negra das solidões.

JULIO  
Ora ahi está, precisamente, um dos pontos que me affastam do casamento : a velhice de que fallas e a sua incommoda cohorte de achaques que nunca tardam em chegar. E, como eu não quero fazer da minha mulher uma infeliz...

JACQUES  
Como assim ?

JULIO  
Muito simplesmente. Como Querias tu que eu prodigalisasse a essa pobre creatura, que certamente seria joven e formosa, os

carinhos que lhe seriam devidos, se todo o tempo seria pouco para cuidar dos meus achaques e aborrecel-a com os meus gemidos ?

Essa agora !...

JACQUES *grande acat. e t.*

JULIO

(Rindo) Francamente : vocês quando procuram persuadir um individuo a praticar loucuras, vão buscar os mais disparatados argumentos. (Joyial.) Não, meu velho, desta estou eu livre. Depois, eu comparo o amor a um medicamento que, tomado em certas doses e em determinadas epochas, estimula e revigora, ao passo que, tomado de um só trago e fora do tempo, intoxica e mata. Ora, como eu, absolutamente, ainda me não dispuz a morrer... *dir. até felle resto, bray cat. sup. mem.*

JACQUES

És incorrigível.

JULIO *in do e Jacques sup. acat.*

Achas ? Mudemos, então, de assumpto. Tens escripto muito ?

JACQUES

Bastante. (Subitamente alterado.) Julio, vê as minhas mãos, ve. (Estende-lhe as mãos.)

JULIO

(Surpreso.) Mas, agora reparo, trazes luvas ! Porque ? Foi para isso que mandaste chamar-me ?

JACQUES

Foi.

JULIO

(Brincalhão.) Estás então muito doente ?

JACQUES

Creio que sim.

JULIO

(Mesmo tom.) Queres que eu chame o tabellião ?

JACQUES *grande acat. e t.*

(Quasi irritado.) Não brinques. (Arrancando as luvas.) Ve as minhas mãos. Estão roxas... roxas... (Deve mostral-as de forma que não sejam vistas pelo publico.)

JULIO *sup. hem. de frente ao tabellião.*

Roxas ? (Ao ver as mãos de Jacques, que devem apresentar todos os symptomas da lepra, um mixto de espanto e profundo desgosto se lhe espelha na physionomia.) Desde quando estás assim ?

*(entra aClaudia)*  
 JACQUES  
 Começou pouco depois da tua partida.

JULIO  
 Já consultaste algum médico ?

JACQUES  
 Não . Aguardava o teu regresso.

JULIO *notava a marca*  
 (Que tem terminado o exame, durante o qual procura disfarçar a primeira impressão.) Está bem .

JACQUES *marca a marca.*  
 (Ancioso. ) Qual é o teu parecer ? (Calçando as luvas.)

JULIO *marcando a marca*  
 (Procurando disfarçar.) Nada de importante. Tratamento um pouco longo... mas... curável, perfeitamente curável.

CLAUDIA  
 (Com naturalidade.) E a natureza da molestia ?

JULIO *apresentando a carta de D. Jacq.*  
 (Como na falla anterior.) Uma erupção cutanea...

CLAUDIA *indo a Jacques.*  
 (Triumphante, a Julio.) Eu não te disse ?

JACQUES *leu a carta e ficou muito surto.*  
 (Que não tem deixado de observar Julio. ) Tu não fallas verdade, Julio . Tu fallas como o medico quando deseja occultar ao doente o seu verdadeiro estado.

JULIO  
 ( Fingindo surpresa. ) Porque dizes isso ?

JACQUES  
 Porque o leio no teu olhar, na tua voz, nos teus gestos...

JULIO *leu a carta e ficou muito surto.*  
 ( Meio confundido. ) Pois então não sabes ler direito. Affirmo-te que o teu caso não tem a menor importancia.

JACQUES  
 ( Irritado ) E eu digo que nentes, nentes.

CLAUDIA *tentando ler a carta com hesitação*  
 ( Conciliadora ) Então , Jacques ! Olha que offendes o senhor Julio !

JULIO  
 ( Contrafeito ) Deixe-o, deixe-o minha senhora. Tudo isto é tambem uma forte dôce de neurasthenia.

JACQUES

( Grave ) Julio : não tens o direito de illudir-me. Nunca o fizeste. És bastante competente para te não confundires. Mas , já não fallo ao medico, fallo ao amigo de infancia : a verdade Julio , diz a verdade .

JULIO

( Titubeante ) Asseguro-te...

JACQUES

( Exaltando-se ) Vamos ! Quero saber o que significam estas nodoas , esta cor , esta insensibilidade, este corroer de carnes...

JULIO

*começa a pulir, parando muito tempo*  
Por enquanto nada mais te direi.

JACQUES

Pois eu sei.

JULIO

*imp. muito de vez*  
(Surprezo ) Tu ? Tu já o sabes ?

JACQUES

Sei ; quasi que sei. Quero apenas a tua confirmação; exijo-a.

JULIO

*meu Deus*  
( Resoluto ) Pois bem. Mas não precisas assustar-te.

JACQUES

( Impaciente ) Sim... Sim...

JULIO

( Sem encontrar palavras. ) Isto...é...é... *tristeza*

CLAUDIA

( Nervosa, áparte. ) Meu Deus , valei-nos !

JACQUES

Nada receies.Falla.

JULIO

*volta-se a Jacques*  
( Num esforço. ) É... é a morphea. ( Claudia deixa escapar um grito abafado, afastando-se de Jacques bruscamente. Jacques permanece immovel , como que petrificado. Julio afflicto e contristado fica num abatimento visivel. )

JACQUES

*está muito nervosa e de ac. a fôrça*  
( Num alheamento doloroso. ) A morphea ! É então a morphea !.. ( Numa contracção physionomica de horror, fechando os olhos para não ver as mãos. ) Oh ! causam-me horror !...

JULIO

*ponde-lhe a mão no hombro*  
( Confortando-o ) Não te deixes abater, Jacques. Iniciaremos, desde já , um tratamento rigoroso e creio bem que, dentro em

breve estarás curado.

JACQUES *animando-se*  
(Sorrindo amargamente) Compreendo. Obrigado, Julio.

JULIO  
Não, não. Não julgues que procuro animar-te por méro sentimento de commiseração.

JACQUES *x = 2 direção do*  
(Depois de um indiferente dar de ombros. Succumbido.) O que vai ser de mim?! (Exaltando-se.) O que vai ser de mim, misera creatura pestilenta de quem até os cães fugirão?... Irei refugiar-me nos bosques, vagueiar pelos caminhos infundáveis, longe de tudo, longe de todos!.. Seréi como o vento, como as pedras, como o lixo das ruas... eu que tenho um lar, que tenho uma esposa, que tenho amigos... (Numa magua, numa ancia infinita.) O que vai ser de mim?!.. O que vai ser de mim?!.. *longe*

JULIO *indo a elle - na sala de jantar*  
(Procurando chamal-o a razão.) Deliras, Jacques. A tua vida, o teu viver, continuará a ser o mesmo.

JACQUES  
(Divagando) Vel-a, sabel-a minha e não poder beijal-a,..  
(Desabrido) Não basta uma dor, são precisas mais, não é assim? É preciso que eu contemple a repulsa que a minha carne chagada irá causar? É preciso que eu assista á debandada dos que me cercam? Oh! Não! Isto seria mil vezes mais horrível do que a morpheia a dissecar-me os membros! Prefiro partir, quero ser um judeo errante, sem tecto, sem pão, eu que nem Patria já não posso ter!.. *coll. estrema*

CLAUDIA  
(Num impeto) Que dizes, Jacques? E o nosso amor?

JACQUES  
Quem falla em amor? (Olhando-a, mais calmo.) Ah! És tu Claudia? És tu minha Claudia? O nosso amor, o nosso sonho perdurará ainda?

CLAUDIA  
Ainda e sempre.

JACQUES  
Vem, vem a meus braços. Não disseste ha pouco que o nosso amor sobreviveria á propria morte?

CLAUDIA *x a 2*  
(Com apaixonada convicção.) E assim será. (Indo a elle, infantilmente.) Toma, toma um beijo. (Ao chegar perto de Jacques recua.)

JACQUES  
(Cruelmente surprezo.) Ah!.. Tu foges de mim?!

15

CLAUDIA *voltando a 4.*  
 (Relutando) Não, não, nunca. (Recusando sempre, braços estendidos.) Toma, toma o meu beijo... (Ao vêr que elle se aproxima, volta-se cobrindo o rosto com as mãos.) Ah! Não posso... (Fica como alhejada.)

JACQUES *3*  
 (A Julio.) Vês? Vês? Sois todos uns mentirosos! O seu amor é uma mentira... a tua sciencia outra mentira. Vamos: fujam de mim, fujam... que eu tenho a lepra!... (Como um echo) Que eu tenho a lepra!... (Numa transição brusca, supplicando) Julio, tem compaixão! Corta-me as mãos: corta-as e restituir-me-has a vida! (Novamente allucinado, estendendo-lhe as mãos.) Olha, ve!... ellas riem-se de mim! Oh! que riso repugnante!... Corta as minhas mãos, Julio!... (Cahindo sobre a chaise-longue.) Corta-as que eu já as não quero ver mais! Corta as minhas mãos... corta as minhas mãos... (Solução)

JULIO *que está em D.*  
 (Impressionado) Basta Jacques, basta, Desvairas e angustias os que te estimam. Socega, peço-te. (Toca o tympano que se acha collocado sobre a secretaria. Pausa curta, durante a qual apenas se escutam os soluços abafados de Jacques.)

S C E N A 5a.

OS MESMOS E A CREADA

CREADA *ao f.*  
 (Entrando) ~~Chamada?~~

JULIO *junto a creda.*  
 (A creda) Traga-me um copo com agua e assucar. (Creada sahe. Julio indo a Claudia.) Senhora! (Claudia estremece, como que despertando.) Não se assuste, sou eu. *creda a 2.*

CLAUDIA  
 (Num sopro, a si mesma.) É horrivel!

JULIO  
 (A Claudia.) Contrista-me profundamente a desdita do meu pobre amigo e prometto-lhe, minha senhora, que se o não salvar ao menos lhe minorarei o soffrimento.

CLAUDIA  
 (Com reconhecimento) Obrigada...

JULIO  
 (Com intenção.) No entanto o seu auxilio me será indispensavel... Creio que o não recusará.

CLAUDIA  
 (Maguada) Como diz isso! Parece que já me quer mal!..

16  
JULIO

( Com brandura. ) Não , minha senhora. Não encontre em minhas palavras mais do que o desejo de reanimá-la, para que procure dominar qualquer excesso de nervosismo. ( Entra a criada trazendo um copo com água sobre uma salva de prata. Julio tira do bolso um pequeno frasco, deita algumas gottas no copo e leva-o a Jacques. ) Toma. Isto far-te-ha bem. Dentro em pouco ficarás mais calmo. ( Jacques bebe. A criada recebe o copo vazio que Julio lhe entrega e sai. ) Sentes-te melhor ?

JACQUES *no div. a 3*

( Indifferente ) Um pouco.

JULIO *a 2*

Bem. Por hoje vou deixar-te. Já é noite e tenho ainda uma visita a fazer. Amanhã, bem cedo, estarei aqui. ( Acompanhando o olhar persistente de Jacques que observa todos os movimentos de Claudia que permanece afastada. Baixo a Jacques. ) Coitada ! Deves desculpa-la... O golpe foi rude de mais. Aturdiu-a... ( Jacques sorri com incredulidade. ) Até amanhã, meu amigo. Nada de exaltações. Promettes ? *porque lhe e até no hospital para se...*

JACQUES

( Vagamente, sem desfitar Claudia. ) Prometto.

JULIO

Trarei algumas ninharias interessantes que escolhi para voces durante a minha viagem. Verás como são curiosas. ( A Claudia. Outro tom. ) Até amanhã, minha senhora. *Quando viera*

CLAUDIA *a 1. Julio a 2. viera.*

Acompanho-o. ( Saem )

SCENA 6a.

JACQUES, depois CLAUDIA

JACQUES

( Durante a ausencia de Claudia conserva a mesma attitude. Passado um momento, entra Claudia. Jacques chamando-a. ) Claudia...

CLAUDIA *ans. sura.*

( Conservando-se a distancia, como que receiosa. ) Desejas alguma coisa ?

JACQUES

Senta-te aqui, perto de mim. ( Claudia, como que envergonhada, senta-se num tamborete proximo. Jacques, suavemente. ) Já me não amas mais ?

CLAUDIA *cont. tamborete a 1.*

( Sinceramente ) Amo-te como sempre, Jacques.

JACQUES *no div. a 2.*

( Em leve censura. ) Mas tens medo de mim...

CLAUDIA  
Num impulso amoroso.) Medo de ti !?

JACQUES  
Pergunta a ti mesma.

CLAUDIA  
(Comprehendendo) Oh ! Jacques !.. Foi um acto irresponsavel.  
Como poderei temer-te se es tu a minha vida !? (Cahindo de  
joelhos junto ao divan.) Oh ! Jacques !.. Jacques !.. (Chora  
baixinho.)

JACQUES  
(Afflicto ) Não chores . Não te quero ver chorar. (Vae para  
erguer-lhe a cabeça, acarinhá-la , mas detem-se.) Oh ! E pá-  
ra enlouquecer !.. ( De repente, raivoso.) Eu quero ver estas  
mãos malditas !.. ( Claudia ergue-se rápido, recuando.) Que?  
Tu fôges de novo ?! As minhas mãos te apavoram ? Pois tu vaes  
vel-as juntamente comigo... (Vae rasgando , despedaçando as  
luvas at-e-as-tirar.) Estão quasi negras !.. As chagas san-  
gram...

CLAUDIA *se dá a hum exaltação E,*  
( Com repulsa.) Calla-te Jacques, calla-te.

JACQUES  
( Completamente f'ora de si.) Ah ! Tens asco ?! Tens asco de  
mim ?! Tens medo ?! Medo de contaminar a tua pelle Branca ?  
É então a lepra, unicamente a lepra, quem nos separa ?!  
( Corre á porta e a janella fechando-as. Claudia segue-lhe  
os movimentos attonita.) Agora és minha... minha... só minha!

CLAUDIA  
(Como que comprehendendo.) Jacques, pelo nosso amor, tem pens  
de mim.

JACQUES  
Pois é por elle, para que se não extinga, que eu vou contami-  
nar-te...

CLAUDIA  
( Gritando, desvairada.) Ah ! Não ! Não ! Piedade ! Piedade !

JACQUES *peito*  
Ah ! Agora supplicas piedade ! E tens piedade de mim ? Queres  
que eu te ame ! E tu amas-me ainda ? Cobarde ! Cobarde ! A  
tua carne vale mais , para ti , do que toda a minha dor !..  
Entre a perpetuidade do nosso amor e da tua belleza, tu pre-  
feres a ultima ! ( Avancando para ella.) Ah ! Eu quero, eu  
vou destruir a alvura marmorea da tua pelle !..

CLAUDIA *promovendo a descompostura fôrta*  
( Fugindo-lhe , aos gritos.) Soccorro ! Soccorro !

JACQUES *peito*  
(Nessa exaltação de louco furioso.) Grita ! Grita ! Ninguém

te ouvirá ! Ninguém te salvará ! ( Rindo ) Ah ! Ah ! Ah !

CLAUDIA

( Batendo na porta. ) Socorro ! Socorro !.. ( Jacques avança para Claudia, que foge, iniciando-se ent. ao uma perseguição allucinadora . Jacques está de tal forma exaltado que a sua propria exaltação difficulta-lhe os movimentos. Cadeiras, columnas , etc. são jogadas ao chão pelos dois. )

JACQUES

( Perseguindo-a sempre. ) Primeiro a bocca... para que tu possa beijal-a... mordel-a... os olhos... para que vejam só a mim... Depois as faces... a garganta... os braços... O teu corpo todo... Eu vou premir... roçar... esfregar... friccio-nar as minhas chaças pelo teu corpo todo... Assim... assim... assim... ( Faz o gesto. )

( Claudia aterrorisada, num instincto de salvação, lembra-se do revolver de Jacques, vae a secretaria, tira-o e detona-o contra Jacques. Pausa. )

JACQUES

( Attingido no coração , cambaleante, voz quasi extincta. ) Clau...di... ( Cae morto. Claudia, que tem ficado como paralyzada, deixa cahir o revolver. As mãos de Jacques devem ficar bem visiveis. )

CLAUDIA

( Chamando baixinho , como um despertar. ) Jacques !.. Jacques ! ( Mais alto, approximando-se. ) Jacques !.. Não respondes ?! Jacques ?! ( Junto a elle. ) Ah ! Jacques !.. Fui eu... fui eu que o matei !.. Da que não tive compaixão !.. ( Ajoelhando-se ) Oh ! Perdão, Jacques ! Perdão ! ( Ao vê-lhe as mãos, levanta-se bruscamente e vae recuando. ) Não , as tuas mãos não !.. as tuas mãos não !.. não !.. não !..

FAZEM RAPIDO