

Em cartaz no teatro cearense: a cidade e o campo em A bailarina e O casamento de Peraldiana por Carlos Câmara (1919-1939)

Camila Imaculada Silveira Lima
Universidade Federal do Ceará
Camilasilveira1914@gmail.com

Prólogo

Reinhart Koselleck (2006), em suas reflexões acerca dos tempos históricos, aponta uma concepção de progresso que, em breves palavras, consistia na aceleração, o aperfeiçoamento e a perfeição da humanidade, numa perspectiva de história universal. No início do século XX, essa ideia de progresso era recorrente nos órgãos noticiosos de Fortaleza, a capital cearense, justificada, de certa forma, com os alargamentos das ruas, a estrutura de ferro na arquitetura e ferrovias, os bondes elétricos, os automóveis, o cinematógrafo, a construção da casa de espetáculo oficial¹, os novos espaços de diversões, a faculdade de Direito (1903) e as proliferações de agremiações científicas, literárias e dramáticas, que davam os ares de moderno e civilizatório de referências europeias, principalmente francesa, e norte-americana. Era uma forma de perceber a provinciana Fortaleza que, para alguns, vivia sua “*belle époque*”.

Não obstante, a cidade de Fortaleza recebia os “flagelados” das secas constantes do período². Fome, desemprego, miséria, insalubridade, roubos, doenças que davam a urbe provinciana outros olhares, experiências e organização. Era a pobreza que ficava nas coxias na encenação dessa cidade civilizada e moderna. Havia também as Igrejas do

¹ Refere-se ao Theatro José de Alencar (TJA), que fora construído durante a oligarquia acciolina entre os anos de 1908 a 1910 e alvo das suas disputas políticas. Foi inaugurado em 17 de junho de 1910 com atos políticos e a primeira peça encenada foi *O Dote* de Aluizio de Azevedo no mês de setembro do mesmo ano. Acerca da construção do TJA nas disputas da oligarquia acciolina vide LIMA, Camila I. S. Nos palcos da cidade: a representação da moralidade e dos costumes no teatro de fortaleza na primeira república (1889-1930). Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de pós-graduação em História e Culturas, 2012.

²A seca é um fenômeno social e político que “desestrutura periodicamente a vida dos sertanejos cearenses.” Estes, por sua vez, sofreram com grandes secas na segunda metade do século XIX e na primeira do século XX e migraram para as cidades. Aqui, destaca-se a capital cearense, Fortaleza. Para a cidade civilizada idealizada e imaginada pela sua cultura letrada, os retirantes “enfeavam e contaminavam os ares da cidade que vaidosamente se moderniza” e eram “um grande desajustador social, uma fonte de imoralidade, uma causa de desespero (...), um eficiente fator de criminalidade, (...), desorganização profunda da economia regional.” In: NEVES, Frederico de Castro. *Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 - 1932)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, nº 29, 1995. Para referência acerca da Ceará vide SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro. *Secas*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002.

catolicismo que, por sua vez, indicaram o seu povoamento e fazia parte do cotidiano da sociedade cearense com suas missas e festejos. A moral cristã católica e conservadora regulava os comportamentos e em nome da família heteronormativa, por exemplo, peças de teatro eram censuradas. Moralidade essa que, muitas vezes, contrapunha com esse progresso.

As cidades são dinâmicas e contraditórias. E isso não era diferente com a Fortaleza das primeiras décadas do século XX, assim, interpretações foram feitas. Carlos Câmara fez a sua a partir da literatura dramática. O dramaturgo cearense investiu nas burletas e trouxe com humor as “crônicas do Ceará”, assim foram chamadas suas peças pelos seus críticos e contemporâneos. Destarte, neste artigo se propõe uma breve análise dos textos dramáticos *A bailarina* e *O casamento de Peraldiana*, ambos do ano de 1919, percebendo as contradições de uma sociedade em transformação pelos ideais do progresso a partir da relação cidade e campo. Mas, para isto é necessário conhecer Carlos Câmara.

Cena I - Carlos Câmara, “teatrólogo dos mais hábeis”.

José Liberal de Castro³ definiu Carlos Câmara como o aristocrata que “abandona todo um passado fidalgo para se aventurar pelo *Ceará moleque*”. (COSTA, 1994, p. 38). Ora, seu pai era João Eduardo Torres Câmara (1840-1906)⁴, redator em jornais, vereador de Fortaleza, Deputado Provincial e diretor da Junta Comercial. Filho do segundo casamento, sua mãe Maria de Souza Câmara desempenhou o papel que era destinada: mãe e esposa. Por outras palavras, o dramaturgo cearense pertencia à família nobre do Estado, o que facilitou seu trânsito pelos “figurões” da cidade de Fortaleza.

Era Império quando nasceu na própria Fortaleza no dia 3 de maio de 1881. Viveu a Primeira República e participou das disputas oligarquias. Presenciou o primeiro governo de Getúlio Vargas e morreu em 1939. Carlos Câmara não estava isento as questões políticas, mas não será o enfoque aqui. Vale ressaltar que sua atuação na política o ajudou nas relações para o desenvolvimento do seu teatro, assim como na Junta Comercial. Aliás,

³ Nasceu em 1926 e é um renomado arquiteto cearense.

⁴ Seu primeiro casamento foi com Maria Suassuna, no ano de 1866 e teve dois filhos João Eduardo Torres Câmara Filho (crítico de teatro e pai de Dom Helder Câmara, arcebispo de Recife e Olinda e sobrinho de Carlos Câmara, que ficou conhecido pelos seus trabalhos junto aos pobres) e Diva Câmara (famosa pianista e compositora, autora de músicas populares como Praias do Ceará e Casinha do Roseiral). Com Maria de Souza Câmara, a mãe de Carlos Câmara, também teve Sófocles Torres Câmara.

o dramaturgo cearense atuou cargos importantes e de influência. Estudou em colégios católicos, formou-se bacharel em Direito, exerceu cargo político, foi redator da *A República*, órgão oficial da oligarquia acciolina (1896 e 1912), dirigiu a Escola Aprendizes Artífices, publicou o Almanaque do Ceará, participou da Junta Comercial e teve ligações com agremiações literárias como, por exemplo, a Academia Cearense de Letras em sua segunda fase no ano de 1922. E, nos entremeios dessas atividades, participou de companhias dramáticas desde sua adolescência.

No *Clube de Diversões Artísticas*, Carlos Câmara conheceu um funcionamento de um grupo amador de teatro ainda adolescente e exerceu funções nos bastidores. Fundado pelo romancista e dramaturgo Antônio Papi Junior⁵ e sua sede foi no Club Iracema, um espaço de sociabilidade destinados às diversões da “aristocracia” cearense. Outro grupo que fez parte foi o *Grupo Admiradores de Talma* (1914-1918), onde o teatrólogo Carlos Severo podia encenar suas peças burlescas com seus “termos chãos, degradantes, só aceitos mesmo por virem junto com seu espírito elevado” e o “cômico” Eurico Pinto “estava no seu esplendor”. (CARNEIRO, apud COSTA, 1985, p. 53-54). Assim, Carlos Câmara foi vivenciando a prática teatral e construindo relações no meio, que ajudaria na sua atuação no Grêmio Dramático Familiar (1918-1939).

Foi na noite de 25 de janeiro de 1919, em um teatrinho⁶ improvisado no bairro próximo ao centro da cidade de Fortaleza, que o Grêmio Dramático Familiar (GDF) levou à cena a peça de gênero ligeiro *A bailarina*. Era a estreia do cearense Carlos Câmara como dramaturgo. Segundo Marcelo Costa, em *História do Teatro Cearense*, esse período de atuação do teatrólogo cearense (1919-1939) se fez “áureo” para o teatro cearense, tanto na sua produção como na sua audiência. Ora, Carlos Câmara e o GDF ganharam as

⁵ Antônio Pápi Júnior, que nasceu no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Ele foi um militar insubordinado, que veio transferido a Fortaleza, cidade onde construiu sua vida de intelectual. Por motivos de saúde, saiu do exército e tornou-se lente do Liceu do Ceará. Participou de movimentos abolicionistas e dos conflitos republicanos, também foi membro da Academia Cearense de Letras em seu segundo momento, em 1922. Destacou-se pelos seus romances, dentre eles, *O sismas*, de 1898, sob a influência do naturalismo, e *Sem crime*, de 1920. Para o teatro, escreve *O Corisco*; *A Maçã*; *O Último Pecado*; *La Garçonne* e *No País da Troça*. In. OLIVEIRA, Caterina Maria de Saboya. Antônio Papi Júnior. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2004. p.10-31.

⁶ Localizava-se no bairro Joaquim Távora, limítrofe ao centro da cidade de Fortaleza e seus moradores, em sua maioria, eram sujeitos com posses. A localidade era conhecida como “calçamento de Messejana” ou “estrada de Messejana”, já que levava ao então município homônimo que, em 1921, passaria a distrito de Fortaleza e hoje é um bairro. Segundo Marcelo Costa, o endereço do teatrinho atualmente é Visconde do Rio Branco, nº 2406, uma casa entre a moradia e um ponto de comércio.

páginas dos jornais como, por exemplo, *A Razão* e *Correio do Ceará*, órgãos noticiosos pautados nos costumes e conservadores, mas também em *A esquerda* e *A ordem*, que traziam as notícias e o trabalho com teor mais político. Eram divulgados os dias, horários, local e preços dos seus espetáculos semanas e meses seguidos. Tinha-se, de certa forma, uma temporada de apresentações, que duravam entre um a três meses. Distinguia-se das outras companhias dramáticas do período, que possuíam raros espaços nos periódicos, não pelo prestígio social dos envolvidos, mas pelo reduzido número de montagens dos espetáculos e sua duração efêmera. Além disso, a grande “audiência” e “concorrência” do GDF era evidenciada nos comentários e descrições regularmente pelos “críticos de teatro”, vulgo bacharéis de direito e letrados, que faziam sua parte analisando as atuações do seu corpo cênico do e as peças de Carlos Câmara e, deste modo, davam sentidos a esse teatro.

Fernando Peixoto argumenta que o sentido dado ao teatro está relacionado com sua função social, que não é única e imutável. Aliás, “o que mais tem sido modificado é o próprio significado da atividade teatral: sua função social”. (PEIXOTO, 1980 p. 11-12). Para o dramaturgo cearense, o teatro tinha um papel moralizador e educador. Para isso era necessário deixar as adaptações de peças estrangeiras de lado e trazer um “teatro falado em brasileiro”. (COSTA, 1994, p. 40). Neste sentido, Renato Viana comentava:

O Ceará pode orgulhar-se da parte que lhe está tocando na emancipação e moralização do teatro nacional. A obra que me foi dada conhecer em noites consecutivas, da autoria de Carlos Câmara, é de molde a impor o seu nome entre os mais afamados da cruzada. (...) todas as suas peças, enfim, interessam, num crescendo, e refletem aspectos e ambientes, dando à arte uma nobre função observadora e analítica. (...) É a feição regionalista das peças de Carlos Câmara eleva seu trabalho na graduação dos valores fundamentais e formadores do teatro brasileiro, que nunca teve uma feição característica, e, por isso mesmo, nunca se consolidou. (...)” (VIANA, 1922 apud COSTA, 1994, p. 40).

Tinha-se, portanto, um discurso e práticas para a consolidação do teatro nacional que, entre outras coisas, consistia na produção de uma literatura dramática que traria os costumes brasileiros que, por sua vez, não centrava apenas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo e sim em todo território do país. Daí uma dramaturgia de costumes foi sendo construída e legitimada por seus pares e críticos de teatro, embora, existisse a ressalva de questões estéticas e artísticas, já que para alguns era considerada inferior. E no Ceará, destacou-se o nome do Carlos Câmara e a fala de Renato Viana, um teatrólogo inserido

no movimento modernista e dos considerados grandes centros, eixo Rio de Janeiro-São Paulo, só corroborada com o que já estavam dizendo nos jornais locais. Para seus contemporâneos e posteriormente memorialistas e teatrólogos, as peças de Carlos Câmara representavam o “regionalismo”, ou melhor, os “costumes puramente cearenses”.⁷

Carlos Câmara escreveu dez peças: *A bailarina* (1919); *O Casamento de Peraldiana* (1919); *Zé Fidelis* (1920); *O Calu* (1920); *Alvorada* (1921); *Os piratas* (1923); *Pecados da Mocidade* (1926); *O paraíso* (1929); *Os coriscos* (1931) e *Alma de artista* (1939)⁸. Seus contemporâneos as descreviam como revistas e, portanto, tornou-se o “revistógrafo cearense”. Esse gênero caracterizava-se pelas suas sátiras sociais e políticas, utilizando a pilhéria para ridicularizar e criticar a sociedade. Mas, seus textos dramáticos também foram chamados de comédias de costumes, do teatro musicado e burletas, que são gêneros ligeiros e pautado no humor, pelos seus críticos. Embora, um componente do corpo cênico do GDF as definia de outra forma: “Não eram dramas, nem comédias, nem burletas, nem revista, nem nada. Eram uma espécie de salada de anedotas, entrechos passionais, bucólicos, amorosos”. (DOMINGOS, 1985 apud COSTA, 1985, p.110-111). Seja revista ou burleta ou nenhuma, as peças eram um gênero ligeiro caracterizado pelo o humor.

Em uma entrevista para o jornal *O Nordeste* em 11 de maio de 1923, ao ser perguntado pelas modalidades de criação de sua preferência, Carlos Câmara buscou justificar sua escolha pelo gênero que definiu de burlesco. Comentou que as condições do teatro cearense inviabilizavam as montagens de outros gêneros, ou seja, não haveria compensação financeira e afirmou não ter aptidões literárias para uma alta comédia, gênero de sua predileção, que era considerada uma comédia literária. Então, eximiu-se das “veleidades literárias” e voltou-se para o público que apreciava o “teatro regional”⁹ e humor caricato.

⁷ Jornal Pequeno, Fortaleza, 24 de janeiro de 1919.

⁸ *A bailarina* (1919): primeira peça e ambientada no sertão; *Casamento de Peraldiana* (1919): agora os personagens de *A bailarina* estavam na Fortaleza do início do século XX; *Zé Fidelis* (1920): aqui temos o “sertanejo” ingênuo versus o cidadão malicioso; *O Calu* (1920): entre o campo e a cidade; *Alvorada* (1921): a cidade vem ao campo perturbando sua ordem; *Os piratas* (1923): aqui vamos conhecer o porto; *Pecados da Mocidade* (1926): estamos na sala ensaiando uma peça; *O paraíso* (1929): no sítio, temos o choque entre campo e cidade; *Os coriscos* (1931): aqui temos a “hospitalidade cearense”; *Alma de artista* (1939): que está incompleta devido a sua morte.

⁹ Entende-se esse teatro regional como aquele inteligível ao público, onde este reconhecia as formas da linguagem teatral e se identificava.

A ridicularização e a chacota de tipos sociais e suas condutas era uma forma de atrair o público. E, deste modo, o teatrólogo cearense trouxe ao seu texto dramático o *Ceará Moleque* entrou:

PERALDIANA – Sim, sinhô. Esse Zé Povinho é um pivete medonho.
ELISÁRIO – É. É um diabrete. Por isso é que lhe chamam – Ceará moleque. Olhe, Cel. vem à nossa terra uma companhia de Circo de Cavalinhos, acaba quebrando porque entra mais gente de bochecha do que a dinheiro. E é o pessoal que mais reclama. Entram de barriga no chão, por baixo da empanada, e vão logo gritando: 8 e ½, 8 e ½, fora, fora, está pau, está pau, fora, fora. Se você por exemplo, manda pintar de novo a sua casa, a garotagem aproveita logo a parede para estudar trigonométricos e garatujas.

PUXAVANTE – Qui pessoázim bom!

ELISÁRIO – O Ceará moleque é assim. (...)

ELISÁRIO – Mas, como eu ia dizendo, a música pode tocar o mais bonito trecho de ópera, na Mororó ninguém se mexe; agora quando rompe um maxixe, ninguém fica sentado, sai tudo, assim, se penerando...parece que tudo ali é nervo... Está na massa do sangue; o Zé Povinho aqui é divertido, personifica a alegria... (CÂMARA, 1919, ato II, cena V).

A ideia de *Ceará moleque* apareceu nos romances *A Afilhada* de Manuel Oliveira Paiva e *A normalista* de Adolfo Caminha com o intuito de tipificar um “caráter cearense” e, deste modo, foi adquirindo o sentido de “povo alegre e irreverente” ao longo dos anos para singularizar, por assim dizer, uma forma de ser cearense. Criou-se um estereótipo apresentado na dramaturgia de Carlos Câmara com o *Zé Povinho*, que era considerado tipo social popular, diferentemente de boa parte do público do teatro do GDF, que estavam mais ligados à aristocracia e/ou eram funcionários públicos, trabalhadores do comércio e estudantes. Aliás, nas peças do dramaturgo, *Zé Povinho* não era o fidalgo, mas também ia ao teatro, já que era os cearenses que “tiveram um dinheirinho amarrado na ponta de um lenço, para comprarem um momento de diversão” (NOGUEIRA, 1981 apud COSTA, 1985), o que já excluía boa parte da população que lutava pelo pão de cada dia e, portanto, não havia dinheirinho para as diversões, incluindo o teatro. Só que para o *Ceará moleque* entrar na bochecha¹⁰ fazia parte. Era um povo malicioso, picante, sensual, cheios de duplo sentido, um “pessoázim bom!”, por outras palavras, de conduta moral

¹⁰ “Entrar na bochecha” significa entrar de graça sem permissão. Gracinha Padilha, atriz do GDF no ano de 1919, relatou que existiam aqueles que subiam o muro do teatrinho para não pagar e ver os espetáculos em uma entrevista em 1978, neste sentido, argumenta-se que Carlos Câmara questionava tal comportamento, ou seja, ao mesmo tempo em que usava o *Ceará moleque* para trazer um modo de ser cearense, também o criticava por suas condutas controversas.

controversa para uma pretensão moralista cristã católica. Foi desta forma que Carlos Câmara interpretou esse *Ceará moleque* e que, para alguns, se aventurou.

Para trazer esses tipos sociais e seus costumes, Carlos Câmara relacionou a cidade e o campo com suas contradições e consonâncias.

Cena II – Em cartaz: A bailarina e O casamento de Peraldiana!

A bailarina (1919) e *O casamento de Peraldiana* (1919) foram as primeiras burletas de Carlos Câmara e a segunda foi pensada como continuidade da primeira, embora, os entrecos sejam distintos.

Em *A bailarina*, a cidade vai ao sertão, onde a ação se desenvolve. Era o sertão dos Inhamuns¹¹, que vivia D. Peraldiana, viúva, e sua filha Florentina, mais conhecida como Flor, jovem instruída de apenas 15 anos de idade e apaixonada por Malaquias. Este, por sua vez, correspondia. No entanto, D. Peraldiana não aceitava de bom grato. E, nesse cenário, Elisário entrava em cena, originário da capital cearense, ou melhor, do Ceará (era assim que o dramaturgo denominava a cidade de Fortaleza). Ele chegou no sertão falando que veio convalescer da “bailarina” como era chamada a gripe espanhola e ser abastado. Seus modos ditos como educados e cidadãos encantaram a D. Peraldiana, que tinha suas posses. Elisário, então, pediu a mão de Flor em casamento. Apavorada, a moça buscou ajuda a seu padrinho, o Cel. Puxavante. Enquanto isso, Malaquias era sorteado como praça em Fortaleza, fazia carreira e na capital. Assim, Cel. Puxavante convenceu a viúva a esperar a realização do casamento aguardando notícias da capital acerca do noivo. E quando Malaquias retorna da capital ao Inhamuns foi para prender o Elisário que, na verdade, era um desertor do exército e casado, ou seja, um trambiqueiro. Por fim, D. Peraldiana muda de ideia e aceitou o casamento de Flor com Malaquias com a condição de irem morarem no Ceará.

Nesta primeira peça, Carlos Câmara propôs uma relação campo e cidade, que norteou toda sua obra dramática. Seria reduzido pensar apenas no sentido de oposição, no entanto, o dramaturgo assim o faça como recurso da ação dramática e do cômico. As

¹¹ Conforme a Secretária de planejamento e gestão do Estado do Ceará, atualmente, o sertão dos Inhamuns congrega os seguintes municípios cearenses: Aiuaba; Arneiroz; Parambu; Quiterianópolis; Tauá. Faz fronteira com o Piauí e está localizado mais ao sul do Estado. Disponível em: <https://www.seplag.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/14/2017/05/serto-dos-inhamuns.pdf>.

diferenças entre campo e cidade, muitas vezes, aparecem como obstáculos a serem superados e assim dando desenvolvimento a trama. Em relação à dramaturgia, Renata Pallottini destaca:

“a) Teatro é conflito; todo drama pressupõe conflito, confronto de vontades, ideias, pontos de vistas, ações. (...); b) A ação dramática, o movimento interior, o devir constituem a própria essência de uma peça de teatro e são consequência do conflito. (...); c) A variação qualitativa é o ponto de mudança para o qual caminha o conflito, em sua intensificação. Chegando a esse ponto de aquecimento máximo, a linha de conflito deve mudar, sofrer uma variação – ou salto – qualitativa; d) Tudo isso – conflito, ação dramática, variação quantitativa, salto qualitativo – deve estar submetido a uma unidade fundamental do todo, à interdependência de todos os componentes, à constância da ideia central, espinha dorsal da obra (...)”. (PALLOTTINI, 2005, p. 17).

Isto posto, em *A bailarina*, por exemplo, Elisário, o cidadão, veio com práticas desonestas em o meio de pessoas honestas do sertão. Ele era o obstáculo à felicidade de Flor e Malaquias. O cidadão não cumpria seu dever enquanto marido e patriota. Era um trambiqueiro. Era a imagem dos maus hábitos que assolavam a capital cearense que estava envolta de uma ideia de progresso, aumento populacional e da pobreza e das chegadas das inovações técnicas. Por outras palavras, era uma crítica de Carlos Câmara aos comportamentos da sociedade cearense, onde a cidade estava perdida nos vícios e paixões como, por exemplo, a jogatina. Em contrapartida, o dramaturgo cria um sertão virtuoso e, também, longe das secas para contrapor uma urbe corrompida. Os campos eram “verdes”, não apenas em *A bailarina*, mas em toda sua obra. Não era agitado como a cidade e o tempo seguia a badalada da Igreja e da lavoura. Era uma vida bucólica:

Elisário – Pois a senhora não gosta dessa vida bucólica?

Peraldiana – Vida o quê?

Elisário – Bucólica. Vida do campo.

Peraldiana – Não gosto inhô não. Não gosto nada dessa vida de cólica, cuma o senhor chama. Esta vida de cólica, seu moço, só pra cachorro e picho de pé. (CÂMARA, 1919, ato I, cena VIII).

Os recursos de linguagem foram bastante usados para colocar o efeito cômico tanto no texto como na cena como no trocadilho de “bucólica” e “cólica”, que trouxe a falta de instrução que era direcionada ao campo, mais especificamente os “matutos”, e às classes sociais desfavorecidas em sua obra completa. As ingenuidades e erros linguísticos

dos personagens não instruídos eram caricatos e, por vezes, ridicularizados. Era a comicidade que o dramaturgo procurava para seus textos dramáticos. D. Peraldiana¹², por exemplo, era a personagem cômica e uma viúva desbocada, sem instrução, com a ingenuidade do campo e a curiosidade pelo Ceará (Fortaleza).

Destarte, a oposição cidade e campo gerou suas contradições. A primeira não era só maculada, assim como o segundo não era apenas pureza. Como argumenta Raymond Williams (1990), essa dicotomia cidade e campo não é tão simplista na narrativa literária e estava relacionada com a “mudança das relações sociais e da moralidade essencial”. O uso da oposição feito por Carlos Câmara era intencional e estava relacionado com sua pretensão de teatro moralizador e educador. Não era apenas o campo virtuoso e a cidade viciada, mas que práticas eram condenadas e quais eram desejadas por uma sociedade fortemente influenciada pela moralidade cristã católica e pela ideia de progresso, provinciana, patriarcal e conservadora.

Em *O casamento de Peraldiana*, as contradições da capital cearense do início do século XX com seus espaços de sociabilidade, seu *Ceará moleque* e suas inovações técnicas foram confrontadas pela personagem do sertão dos Inhamuns, D. Peraldiana. O obstáculo a ser enfrentado pela personagem, portanto, era a própria cidade.

Para alguns memorialistas, a burleta *O casamento de Peraldiana* era um “roteiro turístico” de Fortaleza do início do século XX, ou melhor, “os personagens d’O Casamento da Peraldiana agem, às vezes, como verdadeiros guias de turismo, na descrição de Fortaleza” (COSTA, 2013, p.126) e, deste modo, surgiu a ideia de Carlos Câmara como “um cronista de uma cidade” (COSTA, 2013, p. 166), mas de uma urbe real. Deu-se a “ficção” um caráter de “real”. Todavia, o teatrólogo não estava transpondo a realidade para a literatura dramática, mas sua interpretação e imaginação da capital cearense.

Em breves palavras, o trecho dessa peça consiste na jornada de uma viúva sertaneja, D. Peraldiana, pela capital cearense da ideia de progresso que, por sua vez, tinha seus “perigos”. Com Cel. Puxavante como companhia e Elisário como guia, a viúva

¹² Essa comicidade estava no fato de ser encenada por um homem, ou melhor, foi escrita para ser representada por um, mais especificamente Eurico Pinto, que era o cômico do GDF. Na entrevista em *O Nordeste* em 11 de maio de 1923, Carlos Câmara afirmou que alinhava seus personagens aos atores e atrizes do corpo cênico do GDF: “Além disso, procuro, meu caro, na distribuição de papeis, aliar as personagens ao gênero e tendência de cada um”. (COSTA, 1994, p. 8).

conheceu as praças e horrorizada ficou com as estátuas de corpo nu e passou pelo passeio público com suas avenidas Caio Prado da “fina flor da alta sociedade fortalezense”, Carapinima “freqüentada pelo pessoal médio, sabe? O pessoal que embola, sem ver de que, e que luxa sem poder” e Mororó “assediada pelo pequenome vadio, pelas criadinhas de estimação, - de umas em cheio e outras em vão, pela rapaziada brejeira e pelo pessoal das areias, a arraia miúda.” (CÂMARA, 1919, Ato I, Cena III). Hierarquizava os espaços de sociabilidade, mas havia os trânsitos da “fina flor” e do “pessoal médio” nos locais da “arraia miúda”, muitas vezes, para namoricos e fornicção fora do casamento. Malaquias, marido de Flor, foi encontrado pela sua sogra, D. Peraldiana, flertando com outra. E continuando com as andanças pela cidade, a viúva, o coronel e o cidadão encontrados os tipos sociais como, por exemplo, os bilontras que eram conquistadores profissionais e iludiam as mocinhas com suas promessas de amor. À D. Peraldiana foi sugerido cuidado, o que deu efeito cômico já que era uma viúva desbocada, não as pequenas morenas que eram alvo desses galanteadores. Esbarraram também com os cambistas do jogo do bicho, mas os protagonistas não arriscaram uma fezinha. Ora, a jogatina era condenada e os jornais do período faziam extensos editoriais contra essa prática como, por exemplo, o *Correio do Ceará* de 1921. Entretanto, D. Peraldiana e Cel. Puxavante acabaram presos, já Elisário fingiu que nem conhecia. Na prisão, o casal decidiu se casar.

ELISÁRIO – Pois se vocês querem, podem casar até hoje mesmo. Um casamento elétrico. Eu arrumo tudo. Olhe, vamos casar em Porangaba. Tenho bons amigos lá. Tomamos o bonde até Benfica...

PERALDIANA – Eu perferia é no terém de ferro, o meno já tou bonde até o Benfica...

ELISÁRIO – Sabe, o melhor, D. Peraldiana, é tomamos um automóvel.

CASUZINHA – Eu quero i no atimove.

PUXAVANTE – Enum hai perigo não, seu Liziaro?

ELISÁRIO – Qual perigo?

PERALDIANA – Esse negócio de atimove...

ELISÁRIO – Não tenha receio. D. Peraldiana. Seja homem, homem. (CÂMARA, 1919, Ato III, Cena III).

D. Peraldiana conheceu as inovações técnicas dessa cidade, que transformavam as práticas cotidianas, as formas como os espaços eram usados e até mesmo a noção de tempo. O “atimove” diminuía as distâncias, mas também causava um reboição nas ruas da cidade. Havia os códigos de conduta para os usos do automóvel, mas isso não impedia os processos crimes. Carroças e o novo transporte disputavam as ruas de Fortaleza e acidentes ficaram recorrentes. Não à toa, a viúva ficou com medo dessa novidade, que

era perigosa. Contudo, essa atitude da personagem tinha efeito cômico. Afinal, o público do seu teatro era bem familiarizado com esse meio de locomoção, já que os relatos comentavam que “Via-se, nas noites de espetáculo, dezenas de automóveis nas portas do acanhado teatro.” (CARNEIRO, apud COSTA, 1985, p.59). Era a cidade do progresso com suas modernidades e, de certa forma, contrapunha o campo atrasado representado por D. Peraldiana. Essa oposição, aparentemente simplista, criava estereótipos como, por exemplo, do “matuto” ignorante e, conseqüentemente preconceitos. Enfim, o “atimove” que era um perigo, era o mesmo automóvel que simbolizava o progresso na cidade de Fortaleza. Mas, havia o meio de locomoção conhecido por D. Peraldiana: o bonde.

CANDOCA – Ou então, um passeiozinho a Bond. Sim?

PUXAVANTE – A cumade tem medo desses bonis eletro qui si pela.

PERALDIANA – A derradeira vez qu’eu vim o Ceará, andei a bonis, mais porém era puxado pro burro. No tempo do seu Solão.

ELISÁRIO – Ela prefere a tração animal.

CANDOCA – Pois, minha senhora, a tração animal é uma coisa abolida hoje me dia. A tração elétrica é que domina o mundo. Eu cá sou partidário da eletricidade em todas as suas manifestações.

PUXAVANTE – Tá paricendo mêmro um fie eléte.

ELISÁRIO – Os namorados são da opinião de D. Peraldiana.

PERALDIANA – Assim, seu Lizário?

ELISÁRIO – Sim, senhora. O bonde elétrico passa muito veloz não dá tempo nem a uma troca de olhares mais expressivo.

CANDOCA – Nesse ponto o senhor tem razão. Porque às vezes sucedia o bonde dá o prego mesmo em frente da casa da namorada. Era bom! Tinha tempo até de conversar por sinais.

PERALDIANA – Dá o prego?

ELISÁRIO – Sim. Parava ou porque os burros cansavam, ou por qualquer outra causa. Hoje não se dá isto. A eletricidade não protege os namorados, salvo...quando falta corrente ou queima o fusil.

Era uma cidade que acelerava à sua maneira, diferentemente do campo bucólico e verde de Carlos Câmara. O casamento era elétrico, assim como o bonde. Mudava as relações sociais como, por exemplo, os namoricos. Não havia mais tempo para trocas de olhares, a contemplação e as trocas de bilhete, que ocorriam com o bonde de tração animal. Era outra relação com o tempo. O badalo do sino da Igreja foi ficando cada vez mais distante e o horário do trabalho racional e comercial mais presente na vida do cidadão e cidadina. Por fim, ao perceber as diferenças da vida de “cólica”, ou melhor, sertaneja e da cidade, D. Peraldiana e Cel. Puxavante decidiram voltar para a tranquilidade dos sertões do Inhamuns após o casamento, que fora no ritmo da urbe.

Epílogo

Koselleck (2006) distingue experiências e expectativas, ou melhor, “espaços de experiências” (vivência do passado) e “horizontes de expectativa” (dever e desejo) para refletir acerca da noção de tempo histórico, voltado para as categorias de passado, presente e futuro. Em outras palavras, o tempo histórico é resultante da tensão das relações e do movimento na vida social e política concreta entre experiências e expectativas, entre passado e futuro. Para o autor, na sociedade do progresso esse espaço de experiências se distancia dos horizontes de expectativas, ou seja, com a sensação de aceleração, onde os espaços de experiências se tornam menos duradouros e os horizontes de expectativas são alargados.

A ideia de progresso trouxe outras formas de vivenciar a cidade de Fortaleza que, muitas vezes, entrava em conflito com “a moral e os bons costumes” de uma sociedade de experiência cristã católica, provinciana, conservadora e patriarcal. Distanciava-se os espaços de experiências dos horizontes de expectativas. Nesse cenário, Carlos Câmara buscou na dicotomia campo e cidade a crítica aos comportamentos dessa sociedade do progresso no Ceará.

Referências bibliográficas

CÂMARA, Carlos. *A bailarina*. In. CÂMARA, Carlos. Teatro – obra completa. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

CÂMARA, Carlos. *O Casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Teatro – obra completa. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

CÂMARA, Carlos. *O teatro no Ceará*, Gazeta de Notícias, 10/07/1935. In. COSTA, Marcelo. Teatro na terra da luz. Fortaleza, edições UFC, 1985.

CARNEIRO, Adolfo. *Fortaleza de ontem e de hoje*. In. COSTA, Marcelo. Teatro na terra da luz. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

COSTA, Marcelo. *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

_____. *Carlos Câmara, o mestre cearense da burlata*. Fortaleza: Secult, 1994.

- _____. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972.
- COSTA, Marcelo, (org.). *Teatro na Terra da Luz*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1985.
- DOMINGOS, José. *Fortaleza no início do século*. In. COSTA, Marcelo. *Teatro na terra da luz*. Fortaleza, edições UFC, 1985. p. 98-114.
- GUILHERME, Ricardo. *Uma atriz de 1919*. In. COSTA, Marcelo. *Teatro na terra da luz*. Fortaleza, edições UFC, 1985. p. 123 – 132.
- LIMA, Camila I. S. *Nos palcos da cidade: a representação da moralidade e dos costumes no teatro de fortaleza na primeira república (1889-1930)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de pós-graduação em História e Culturas, Fortaleza, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-RJ, 2006.
- NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a história: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- NOGUEIRA, João. *Teatro e Circos*. In. COSTA, Marcelo. *Teatro na terra da luz*. Fortaleza, edições UFC, 1985. P. 15-25.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SOUZA, Simone, e NEVES, Frederico de Castro Neves (Org.). *Secas*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Editora Schwartcz, 1990.