

CÉO DA CAMARA:

O RELICÁRIO DE UMA ATRIZ DA 1ª METADE DO SÉCULO XX

Autor: Leonardo Amarante Simões

Orientadora: Tania Brandão

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, Álbum de recortes, Atriz.

Esta dissertação pretende olhar as décadas de 1920 e 1930 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 período do teatro brasileiro. Embora visto como rígido, convencional, precário e até ingênuo, pelos parâmetros de hoje, esse sistema do “teatro antigo” parecia, ao menos, ser eficaz quanto aos seus objetivos imediatos (BRANDÃO, 2002: 30).

Mais do que fazer uma radiografia da alma de Céu da Camara ou mesmo sua biografia, pretende-se aqui apenas estabelecer a relação entre a imagem dessa atriz e os seus álbuns de recortes.

Sempre surgem duas perguntas dos meus interlocutores quando colocados diante do tema dessa pesquisa e do título da minha dissertação: “Quem foi essa atriz Céu 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 meus alunos sobre o movimento teatral das primeiras décadas do século XX. Então, solicitei que trouxessem qualquer referência obtida por eles sobre essa fase do nosso teatro, 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 Céu 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 a 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 aquela 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. Pertencente às filhas de Céu da Camara, o acervo pesquisado é composto por três álbuns de recortes que são descritos de forma mais objetiva no primeiro capítulo da dissertação, no qual abordo o aspecto metodológico desenvolvido para classificar e analisar esse tipo de material privado quando ainda mantido em âmbito familiar. Registra-se, então, o principal objetivo deste trabalho: a perpetuação dessas “reliquias” transmutando-as, de elementos de um culto familiar que são, numa base de dados acessível para futuras pesquisas.

O álbum nº I possui 111 páginas preenchidas em frente e verso com 1.164 documentos que registram a trajetória da atriz de 1919 a 1927. O que chamamos de álbum nº II é um conjunto de oito pranchas soltas, remanescentes de um álbum que se perdeu; abrange 71 documentos que se referem ao período de 1927 a 1931. E o álbum nº III é composto por trinta e duas páginas, com 521 itens que documentam o período de 1931 a 1933, quando a atriz se afastou dos palcos. Portanto, trata-se de um volume total de 1.756 itens, que foram digitalizados, classificados e analisados na etapa final da pesquisa. Além desses itens, há 16 fotografias classificadas à parte: fotos de cena; fotos posadas com a atriz caracterizada; imagens de divulgação; e algumas fotos familiares com alta qualidade.

Tratado em sua confecção quase como um diário, esse acervo se torna um marcador de tempo, além de servir como veículo para uma outra época. Percebe-se, também, uma mitologia que perpassa a criação e a manutenção desses álbuns de recortes, e que constrói uma atmosfera em torno da atriz Céó da Camara. Isso está presente na própria intencionalidade que norteia a organização desse tipo de material, conforme ressalta Renato Janine Ribeiro: “O desejo de perpetuar-se, mas, mais do que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante, responde ao anseio de forjar uma glória. [...] anseio de ser, a posteriori, reconhecido por uma identidade digna de nota” (RIBEIRO, 1988: 35).

Tocar a memória familiar não é tarefa fácil. Assim como num álbum de retratos, 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 da família, 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 dos seus álbuns e da atmosfera que envolve (e encobre) as memórias que os mesmos evocam. Trata-se daquele algo inefável que não morre com a personalidade que lhe é referente; da matéria com que se constrói a imagem, própria ou de outrem.

A atriz atribui esse mesmo termo ao seu álbum de recortes, no texto manuscrito na folha de rosto do álbum nº III, no qual oferece o seu legado à filha caçula, por ocasião do casamento desta, como se pode ler na transcrição abaixo.

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. Céó da Camara. Niterói, aos 12 de junho de 1951 [**Item nº III-001 do álbum de recortes nº III da atriz Céó da Camara**]

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 Céó 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.

“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 da dissertação, mas não com um objetivo estritamente biográfico. O que se tenta registrar e pensar aqui, entretanto, é a trajetória da atriz que está construída pelos seus álbuns de recortes, o objeto da nossa pesquisa, poeticamente denominado de relicário.

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

Foram colhidos depoimentos de duas filhas da atriz, Cléo e Yara, como forma de contextualizar ou enquadrar as informações pesquisadas nos álbuns de recortes, além de perceber a relação da família com essa imagem documentada. Segundo Michael Pollak (1989: 12), o enquadramento da memória é melhor percebido quando se parte das memórias individuais, através da história oral; pois surge aí o trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais. De fato, através desses relatos foi possível perceber melhor a já citada mitologia que envolve esse acervo. Foi necessário grande cuidado nessa abordagem junto à família, não só para garantir a permissão de acesso ao material, como pelas questões emocionais associadas a esse tipo de documento.

Em paralelo à história oral, foram estudadas outras fontes: um álbum mais relacionado aos filhos, documentos oficiais e fotos avulsas em poder de seus descendentes; tudo isso compõe o que foi denominado como baú da atriz, que auxiliou na compreensão da trajetória de Céó da Camara. Alguns elementos desse chamado “baú” foram incluídos como ilustrações ou como anexos da dissertação. Segundo as filhas de Céó, havia outros documentos que acabaram se perdendo.

Na análise de todas as fontes foram consideradas as orientações quanto aos riscos de serem encaradas como “documentos-verdade” (PROCHASSON, 1998) e quanto aos encantos que os arquivos privados costumam provocar nos pesquisadores (GOMES, 1998). A atitude adotada, então, foi a de reordenar esses documentos não conforme a intenção de quem os produziu (RIBEIRO, *op. cit.*: 40), mas segundo o objetivo da pesquisa, explicitado acima.

No romance *A relíquia*, Eça de Queirós diz através de um de seus personagens: “As relíquias [...] não valem pela autenticidade que possuem, mas pela fé que inspiram” (QUEIRÓS, 2008: 183). Entretanto, por tratar-se de fonte primária e por ser o próprio objeto da pesquisa, procurou-se confirmar a origem dos recortes colados nesses álbuns, por amostragem, através de uma comparação com exemplares do setor de periódicos da Biblioteca Nacional. Não busquei uma análise comparativa com álbuns de outros artistas do mesmo período, inclusive pelo já significativo volume de dados que esse conjunto representava. Como referência inicial sobre a construção da imagem pública de uma atriz, foi utilizada a excelente pesquisa sobre a atriz Cinira Polônio (REIS, 1999), pertencente a uma geração anterior. As particularidades da história de Céu da Camara, entretanto, evidenciaram um caminho bastante distinto daquela atriz e, assim, as *relíquias* e histórias guardadas nesse acervo se tornaram o filtro através do qual olhamos esse teatro antigo. Apesar de único, esse filtro revela múltiplas visões, como se fosse um caleidoscópio, numa interessante fusão de imagens do que existe com o que se pensa existir.

Não restaram figurinos ou adereços da atriz. No citado “baú”, há um disco (tipo LP, de 78 RPM), com Céu da Camara cantando o hino *Heróis do Norte*, em homenagem ao interventor Juarez Távora, em 1930, acompanhada pela *Orquestra Colúmbia*. Infelizmente, numa das mudanças da filha mais nova, Yara, esse disco se quebrou ao meio. Essa filha 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 da dissertação, a citação da existência desses *vestígios atuantes* (BRANDÃO, 2008: 12) aponta perspectivas de desdobramento para a pesquisa.

Para entender o valor que esses recortes de vida possuem, foi preciso reconstruir a trajetória dessa atriz através de seus álbuns e dos demais documentos de seu “baú”. Assim, no segundo capítulo da dissertação, a imagem de Céu é refletida em três aspectos que se entrelaçam em sua existência, e que sobressaem dos álbuns como três relações intensamente amorosas: com a Família; com a Arte; e com a Pátria.

Segundo informação de Cléo, filha da atriz, aos treze anos Céó se apaixonou por um rapaz contra a vontade de sua mãe, a gaúcha Flora da Camara Paradedda Kemp. Por essa oposição, Céó fugiu de casa indo morar com o rapaz; a mãe, entretanto, obrigou-os a um casamento civil e, em seguida, providenciou o desquite, impedindo definitivamente aquele relacionamento. Aos dezesseis anos, a atriz passou a viver com um português cerca de vinte anos mais velho, Aníbal da Costa Alemão, que se tornou seu companheiro por toda a vida.

Aníbal atuou como seu empresário, e por vezes como ator, contracenando com Céó em seu “cavalo de batalha”, a peça curta de Marcelino Mesquita, *Uma anedota*. Foi o Aníbal quem organizou o minucioso registro de sua carreira nos álbuns de recortes. O casal teve cinco filhos, além do primogênito que morreu com apenas dois meses de nascido, em 1921. Os álbuns incluem notas de jornal que registram esses nascimentos, e fotos que evidenciam o cruzamento da vida familiar com a vida artística da atriz.

Segundo o registro de seus álbuns de recortes, Céó da Camara iniciou sua carreira artística em novembro de 1919, como soprano, num concerto da Sociedade Sinfônica Fluminense, no Teatro Municipal João Caetano, em Niterói. Teve uma formação musical orientada pela cantora italiana Anunziata Stinco Palermini, no canto lírico, pela professora Angelina Trajano, no piano. No início do ano seguinte, voltava ao mesmo teatro com sua própria “Tournée Lírica Coreográfica Céó da Camara”, ainda se apresentando como cantora lírica. Nesse mesmo ano de 1920, ocorreu a estréia como atriz, no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro, com Céó como protagonista da opereta do português Mário Monteiro, intitulada *Estrela d’Alva*, que abria o repertório da recém criada empresa Ruas Filho & Cia.

Algumas semanas após essa estréia, por conta de divergências quanto ao pagamento, houve um pequeno escândalo: duvidando da alegada moléstia que impedia a atriz de trabalhar, o empresário português Alfredo Ruas invadiu o quarto do hotel em que a atriz se hospedava, acompanhado por um médico que acabou confirmando a versão da atriz. O caso foi amplamente explorado pela imprensa, sobretudo por acirrar o debate que então se travava sobre a influência lusitana na cena teatral brasileira. A reboque dessa campanha, o nome e a imagem da jovem e bela atriz sobressaíam, especialmente nas páginas de *Teatro e Esporte* e da *Gazeta Teatral*. Aproveitando a popularidade, Céó e Aníbal organizaram uma “festa artística”, no Teatro Carlos Gomes; foi o primeiro dos muitos desses eventos ao longo de sua carreira.

Além de organizar sua própria companhia, a atriz participou de diversas outras elencos no período de 1920 a 1924, destacando-se: Cia. Leopoldo Fróes, durante a excursão às cidades de Santos e Campinas (SP) e, mais tarde, na ocasião em que Fróes que partia para a Europa, em espetáculos de despedida do consagrado ator, em Petrópolis, Niterói, e no Rio de Janeiro; Companhia Eduardo Pereira, na qual a atriz teve mais longa e expressiva participação; Comédia Brasileira, a companhia oficial criada para as comemorações do centenário da Independência; Cia. Medina de Souza; Cia. Macedo Soares; Empresa Oscar Ribeiro; e Cia. Lucília Peres, inclusive seguindo em nova excursão ao Estado de São Paulo.

Após residir nos municípios paulistas de São José do Rio Preto, Santos e São Paulo, entre 1925 e 1930, longe dos palcos em função da dedicação à família, a atriz retornou à cena, em 1931, ainda na capital paulistana, na Cia. Teatro Cômico, ao lado do palhaço Piolim. Um dos recortes que divulgam essa companhia, o de nº II-067 do álbum III, traz um interessante depoimento da atriz: “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.*’” Essa citação é comentada no recorte de um jornal carioca que repercute o retorno da atriz aos palcos. Apesar dos diversos elogios, o jornalista ironiza 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. [Recorte nº III-004 do álbum de recortes nº III de Céu da Camara]

A última e fatídica vez em que Sarah Bernhard esteve no Brasil foi, de fato, no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro; entretanto, segundo Magalhães Jr. (1966: 102), isso ocorreu em 1906, quando a atriz tinha, portanto, de dois para três anos de idade. Desse modo, parece pouco provável que tenha havido esse encontro com a velha atriz. Além disso, observa-se que esse comentário sobre a suposta indicação da divina Sarah em sua infância somente veio à tona em São Paulo, já na década de 1930, e nunca havia sido citado por Céu nas inúmeras entrevistas e matérias publicadas 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*, Céó 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 Céó certificando-lhe a aptidão para o palco, como se fosse um dom que ela estivesse lhe concedendo. Esse exemplo representa uma alegoria que confirma a função do *relicário* como elemento constitutivo da aura projetada pela atriz.

No segundo semestre de 1931, de volta ao Rio de Janeiro, Céó atuou em duas operetas no Teatro Trianon, com a Cia. de Comédias Musicadas, sob direção artística de Luiz Peixoto. Em 1932, a atriz colaborou com Renato Viana, na organização do Teatro de Arte, que ocupou o recém inaugurado Teatro João Caetano (o antigo São Pedro, que havia sido completamente reconstruído com instalações modernas). Foi a protagonista das peças de Viana: *O homem silencioso dos olhos de vidro* e *Senhora*, baseada no romance de José de Alencar. Na primeira, precisou ser substituída temporariamente pela atriz Dulcina de Moraes, por motivo de doença (na verdade, por indisposições do início de sua última gravidez). Curiosamente, embora só tenha atuado no Teatro de Arte durante cinco dias, é o nome de Dulcina que está registrado no livro *Moderno Teatro Brasileiro* como atriz participante desse movimento ao lado de Renato Viana (DÓRIA, 1975: 15).

Em 1933, a atriz organiza a última formação de sua companhia, que ocupa o Teatro Fenix, também no Rio de Janeiro, encenando as peças *O grande cirurgião*, escrita especialmente para a companhia por Claudio de Souza; e *O tenente sedutor*, de Gastão Tojeiro. No final de julho, quando estava preparando a terceira peça do repertório, *E a esfinge falou*, de José Wanderley, a companhia suspende suas atividades. Foi a última atividade profissional de Céó da Camara no teatro. O álbum de recortes nº III, que registra esse período, traz diversas notas que atribuem essa suspensão a problemas de saúde da atriz; entretanto, há um recorte que informa o falecimento de José Cruz, o “ponto” da companhia, ocorrido poucos dias antes.

Coincidência ou não, essa morte do ponto parece marcar simbolicamente o declínio daquele teatro antigo que o abrigava, e também o fim da trajetória artística de Céó da Camara. 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* do antigo cenário do nosso teatro (BRANDÃO, 2002: 44-51).

Na parte da dissertação dedicada à relação entre Céó e a pátria, comenta-se o exacerbado patriotismo que caracterizava a personalidade da atriz. Mais do que uma ação

política, esse nacionalismo consonante com o momento histórico brasileiro e mundial se traduzia no envolvimento da atriz em ações de cunho assistencialista, tanto no período em que residiu no interior paulista, quanto posteriormente, já na década de 1940, quando atuou na Defesa Passiva, organizando as mulheres no atendimento aos feridos da 2ª guerra, e na Legião Brasileira de Assistência (LBA), entre outras ações.

Ainda nos anos trinta, conforme registrado no álbum de recortes nº III, esse mesmo traço nacionalista levou Céó a ocupar um cargo de chefia do departamento feminino na Ação Integralista Brasileira (AIB), onde se dedicava sobretudo às crianças pobres. Segundo o depoimento de Yara, filha mais nova da atriz, Céó lhe pediria mais tarde que eliminasse os vestígios de sua passagem pelo integralismo.

Essa tentativa de interferência *a posteriori* na própria imagem remete aos já citados procedimentos de *enquadramento da memória*, em referência ao artigo de Michael Pollak (1989: 9-12): “[...] O enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela História, selecionando-o e adaptando-o às suas necessidades de justificação, mas trabalha nos limites da credibilidade e visando uma coerência”.

Seria incorreto atribuir a Céó da Camara o rótulo de “feminista”, especialmente em função de seu pensamento conservador quanto ao papel da mulher na sociedade. Há um recorte que traz a opinião da atriz sobre os direitos políticos da mulher, então sob intenso debate; segundo esse recorte, a atriz se opõe à idéia das mulheres ocupando cargos políticos e se envolvendo com questões masculinas em detrimento de sua atenção ao lar e à família. Segundo a mesma nota, para Céó, o único trabalho digno da mulher seria aquele ligado à arte. Anos depois, entretanto, ela publicava um artigo exortando as mulheres a exercerem seu direito de voto, às vésperas das primeiras eleições brasileiras que contaram com o voto feminino.

Embora com posicionamento ideológico à direita, é notável o protagonismo de Céó da Camara numa recorrente tentativa de participar do contexto geral através de sua ação, marcando, desse modo, uma destacada atuação feminina, caracterizada por seu temperamento patriótico e por uma postura pessoal, no mínimo, transgressora.

No terceiro e último capítulo da dissertação, esses álbuns de recortes são apresentados 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. Três textos enfocam alguns aspectos do funcionamento do teatro desse período a partir dos álbuns da atriz: *As festas artísticas: aspectos variados de um ato social*; *o vestuário*, visto como um elemento subordinado à atuação, isto é, de responsabilidade do artista; e *Memória impressa: a relação com a*

imprensa. Por fim, sob o ponto de vista dessa atriz que não atingiu uma notoriedade que brilhasse além do seu próprio instante em cena, observam-se os encontros e os *percursos mambembes* registrados em seu cotidiano.

Embora incluído como apêndice, talvez a parcela mais consistente desse trabalho seja representada pela sistemática digitalização do acervo (disponível em DVD incluído como apêndice da dissertação); esses arquivos permitem a visualização dos conteúdos e dos próprios recortes e pranchas dos três álbuns da atriz. Através da classificação e análise de todos os itens foram criados quatro tabelas que servem como índices de consulta com as seguintes opções:

- 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);
- Por assunto, referindo-se ao tema principal, também em ordem alfabética.

Como resultante do tratamento do material, essa base de dados representa uma ferramenta que poderá auxiliar futuras pesquisas sobre diversos assuntos e artistas encontrados nesse levantamento.

À primeira vista, no contexto do culto familiar, os álbuns de recortes de Céio da Camara parecem querer 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 acervo perde esse valor, e sua preservada história se modifica na perspectiva do mais amplo; mas nem por isso se torna menos interessante.

O afastamento da atriz dos palcos do Rio de Janeiro, em função de seus percursos mambembes e dos conflitos com os papéis femininos, impediu que ela sedimentasse sua carreira com continuidade, dificultando a construção efetiva de uma obra que fixasse seu nome junto ao público e à crítica. Especialmente o afastamento de seis anos, ao se fixar no Estado de São Paulo, representou uma grave ruptura na carreira de Céio, quando ela ainda estava praticamente num momento de ascensão. Talvez por isso, mesmo após seu retorno aos palcos cariocas, em 1931, persistam nos recortes de seus álbuns referências ao seu trabalho como uma “promessa do teatro brasileiro”. Sob a aparência de um elogioso título, pulsa a real crítica quanto à carreira da atriz estar mais calcada na intenção e no anseio futuro da arte do que na construção de bases efetivas para sua concretização.

As páginas 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. Nenhuma grande novidade, nenhum grande feito. Através desses recortes de realidade, e por trás deles, revelam-se pequenos pontos, cruzamentos. Mas são orifícios que, ao desvelar o *relicário*, permitiram entrever o cotidiano, relações, condicionamentos, contextos que determinavam algumas das opções que se apresentavam ao fazer teatral daquele tempo.

Assim como não se pode negar o fascínio exercido por esse tipo de material, nem os riscos que ele envolve pela identificação entre o pesquisador e seu objeto, devemos considerar também que esse teatro antigo não está ausente de nós, nem foi evaporado, como essência; tanto no aspecto da criação (ou produção), quanto no campo da recepção. A convivência com as circunstâncias evocadas nesse *relicário* secreto desvelou, para mim, não só a imagem de Céó 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, iluminando esse período, parece-me fundamental para que esses dois tempos e verbos se encontrem.

Referências bibliográficas

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.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

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.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. 3 vol. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

_____. “Coelho Neto, o centenário de um mestre”. In *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro: SBAT, nº 337, 1964.

NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

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.

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

REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

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.

SIMÕES, Leonardo Amarante. *Céo da Camara: o relicário de uma atriz da 1ª metade do século XX*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO – PPGAC, 2009.