UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LEIDSON MALAN MONTEIRO DE CASTRO FERRAZ

LOUVORES E PEDRADAS À ACTP (ASSOCIAÇÃO DOS CRONISTAS TEATRAIS DE PERNAMBUCO): A PULVERIZAÇÃO DA CRÍTICA DE TEATRO NO RECIFE ENTRE 1955 E 1969

Rio de Janeiro/Recife
2023

LEIDSON MALAN MONTEIRO DE CASTRO FERRAZ

LOUVORES E PEDRADAS À ACTP (ASSOCIAÇÃO DOS CRONISTAS TEATRAIS DE PERNAMBUCO): A PULVERIZAÇÃO DA CRÍTICA DE TEATRO NO RECIFE ENTRE 1955 E 1969

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO),
como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes

Orientador: Henrique Buarque de Gusmão

Rio de Janeiro/Recife
2023

DADOS DA CATALOGAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

RÉSUMÉ

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO p. 11
Do teatro à escrita de sua história ..... p. 11
Sociabilidades e motivações ..... p. 14
Regras do enunciável ..... p. 20

PRÓLOGOS p. 25
Crônica ou crítica, um exercício nada fácil ..... p. 25
Prosopografando 27 *acetepianos* ..... p. 32

CAPÍTULO 1 p. 39
ACTP: as maiúsculas da junção-desavença ..... p. 39
Tentativas de união entre jornalistas ..... p. 47
Medeiros Cavalcanti, o oponente que chega das Alagoas ..... p. 55
Ítalo Cúrcio e a *chanchadice* de um artista-empresário itinerante ..... p. 60

CAPÍTULO 2 p. 69
Em torno de um projeto comum pela crítica ..... p. 69
A "famigerada" consideração dos outros em Nota Oficial ..... p. 81
Nada de afagos, pancadas "orientadoras" a quem faz teatro ..... p. 94
Olhares (benevolentes?) sobre os que vêm de fora ..... p. 109

CAPÍTULO 3 p. 123
O primeiríssimo festival de teatro no Recife ..... p. 123
Produção local efervescente e avaliada ..... p. 140
Terra Queimada pela arte de desbancar os outros ..... p. 155
Barreiras que se sobrepõem entre "confrades" ..... p. 165

CAPÍTULO 4 p. 176
Prêmios, reclamações, consagrações, acusações ..... p. 176
Mágoas justas do TAR ou a ironia de um dramaturgo ressentido ..... p. 182
"Os Amarelinhos", nem tão tímidos assim, aportam no Rio de Janeiro ..... p. 194
A Compadecida esquecida, mesmo com as láureas de fora ..... p. 200

CAPÍTULO 5 p. 211
TUP acusa desonestidade na escolha dos "Melhores" ..... p. 211
Conchavos existem, independente das concepções políticas ..... p. 216
ACTP bate o martelo: não aceita críticas aos críticos ..... p. 221
Premiação aconteceu, mesmo sem estatueta ao espetáculo local ..... p. 226

CAPÍTULO 6 p. 230
Escrever onde, se os jornais estão acabando? ..... p. 230
Últimos suspiros de uma guerrilha já esvaziada ..... p. 236
Em meio a festivais, anúncios publicitários e representatividade política, a visibilidade nacional ..... p. 242
Sem prêmios, críticas ou outras ações: qual a razão de continuar? ..... p. 247

CAPÍTULO 7 p. 251
Novo embate sobre "idoneidade crítica" ..... p. 251
Dissecando melhor o duelo Hermilo Borba Filho X Valdemar de Oliveira ..... p. 255
Entidade sem autoridade moral ..... p. 260
Pós-ACTP: a ausência da militância teatral ..... p. 268

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 273

FONTES CONSULTADAS p. 275

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p. 290

ÍNDICE ONOMÁSTICO p. 294

ANEXOS p. 310
Diretorias da entidade ..... p. 310
Premiações entregues ..... p. 314
Biografias dos 27 associados da ACTP ..... p. 324

APRESENTAÇÃO

Do teatro à escrita de sua história

Até hoje não conheço nenhuma publicação voltada à história do teatro brasileiro que não contenha, ainda que minimamente, um trecho de crítica publicada em jornal, mesmo diante da atual crise dos exemplares em papel. Afinal, imprensa, teatro e história estão intrinsicamente ligados, pois é através dos escritos jornalísticos que podemos conhecer certa parcela do mundo teatral e, assim, delinear algo de sua possível trajetória. E foi isso o que escolhi como percurso de vida, com aqueles três eixos de reflexão na minha formação acadêmica: uma graduação em Comunicação Social/Jornalismo, o Mestrado em História e o Doutorado em Artes Cênicas/Teatro. Sou esse híbrido de funções no meu dia-a-dia há muito tempo.

Encantei-me com a atuação desde criança, mas foi aos nove anos que decidi o que eu iria fazer quando crescesse. Após experiências amadoras e estudantis, abracei a profissão de ator em junho de 1993, aos 19 anos, quando já cursava Jornalismo, paixão que me surgiu ainda na adolescência. Sempre gostei de escrever e se o tema fosse o palco, o prazer seria completo. Em 1998, formado e trabalhando na assessoria de comunicação de vários projetos das artes cênicas, fui convidado pela Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape), através do agitador cultural José Manoel Sobrinho, para cuidar da divulgação de uma iniciativa que me inseriu definitivamente no universo da história do teatro no meu estado, o projeto *Memórias da Cena Pernambucana – O Teatro de Grupo*.

Eu, que conhecia tão pouco do assunto, passei a entrevistar artistas de várias gerações para produzir os *releases* que seriam enviados à imprensa no intuito de divulgar os encontros que aconteciam às terças-feiras, durante meses naquele ano, com debates públicos no Teatro Arraial para refletirmos sobre as atividades teatrais do nosso lugar. Totalizando a participação de mais de mil e duzentas pessoas, entre público em geral e artistas e técnicos convidados – de dramaturgos a maquiadores e produtores, de iluminadores a intérpretes – vindos de oito municípios distintos (Recife, Olinda, Cabo de Santo Agostinho, Jaboatão dos Guararapes, Camaragibe, Caruaru, Limoeiro e Arcoverde), quarenta e um grupos, cooperativas, produtoras, trupes, coletivos ou companhias puderam discutir sua própria história. Foi assim que adentrei nesse legado que me tomou por completo e não o abandonei mais.

Depois de muitos sacrifícios, finalmente consegui lançar, de 2005 a 2009, os quatro livros da coleção *Memórias da Cena Pernambucana*[1] e a partir daí pude estar em inúmeros debates, palestras e seminários, com lançamento das obras por quatorze cidades pernambucanas, participando de festivais e mostras artísticas, além da circulação de uma exposição de fotos que até integrou a programação de reabertura do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, em 2009, a convite da Funarte (Fundação Nacional de Artes), permanecendo um mês em cartaz por lá. Desde então mergulhei na composição de acervos específicos e comecei a empreender outras pesquisas, até enveredar-me pelo Mestrado em História na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Nele, defendi a dissertação *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*, que virou livro pelo SESC Pernambuco em 2021.

Ainda como autor, escrevi as pesquisas *Um Teatro Quase Esquecido: painel das décadas de 1930 e 1940 no Recife* e *O Teatro no Recife dos Anos 50: tentativas de reafirmação da modernidade*; e mais os livros *Panorama do Teatro Para Crianças em Pernambuco (2000-2010)* e *Teatro Para Crianças no Recife – 60 anos de história no século XX (Volume 01)*, isto sem contar vários artigos e reportagens publicadas sobre teatro. Sou também responsável pelos acervos *Teatro Tem Programa!* e *O Teatro em Preto e Branco nas Memórias da Cena Pernambucana*, respectivamente com programas de espetáculos e fotografias do teatro de Olinda e Recife no século XX. Por conta destes trabalhos, fui chamado a assumir a função de professor das disciplinas *História do Teatro Pernambucano* e *História do Teatro Brasileiro* nas unidades do SESC Piedade e SESC Santo Amaro, nas cidades do Jaboatão dos Guararapes e Recife, no Curso de Interpretação Para Teatro, algo que adoro fazer.

Com a finalização desta tese em suas mãos, concluo o Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ou seja, de ator e jornalista, minha trajetória mudou completamente no contato com a história do teatro. E nessa busca de fontes para tantas pesquisas, além da doação de muito material que me foi entregue por inúmeros artistas e técnicos, não foram poucas as vezes que li em jornais antigos sobre a ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco), entidade que reunia aqueles que se dedicavam a escrever sobre teatro na imprensa do

[1] O exemplar *Memórias da Cena Pernambucana – 01* foi feito em parceria com o jornalista Rodrigo Dourado e o professor de teatro Wellington Silva Júnior. Em todos os demais, continuei sozinho no projeto, contando sempre com o incentivo do Funcultura (Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco) e a parceria de profissionais para funções específicas, a exemplo do designer Claudio Lira e da elaboradora de projetos e administradora Laura Ferraz.

Recife nas décadas de 1950 e 1960, mas me chamava atenção a mínima referência que havia sobre ela nas publicações voltadas à história do teatro em Pernambuco, raras e poucas, até então.

As diminutas pistas disponíveis pareciam trazer apenas uma das versões possíveis sobre sua trajetória, dominantemente desprestigiada, como se esta organização não tivesse tido o impacto que se poderia esperar dela. Até que, numa visita à viúva do teatrólogo e jornalista Isaac Gondim Filho, Estephania Gondim, em busca de alguns programas de espetáculos, acabei me deparando com uma brochura organizada pelo próprio reunindo todos os textos que escreveu no período de 1950 a 1956 para o *Jornal do Commercio* e *Diario de Pernambuco*. Perfeccionista como era, ele recortou as 841 resenhas que concebeu, datando e paginando uma por uma, além de ter incluído mais uns cinquenta registros sobre a sua pessoa, de reportagens a citações nas colunas sociais. Ao mesmo tempo que descobri tamanha preciosidade, a pedido meu, recebi de Eliana Cavalcanti, filha de outro jornalista teatral da época, Medeiros Cavalcanti, uma pilha de papel, cópias dos recortes dos textos que ele produziu no *Diário da Noite* e *Jornal do Commercio*, entre 1955 e 1967, incluindo periódicos das Alagoas, sua terra natal.

No total, 155 crônicas/críticas dele – discorrerei sobre estas definições mais à frente –, além de outras referências à sua pessoa. Aqui, com folhas soltas e divididas apenas por ano, o material não estava nem um pouco organizado, com ausências de datas e páginas, principalmente, além de que alguns papéis maiores não foram desdobrados para a cópia sair completa. Uma pena, mas ainda assim era outro raro patrimônio documental. Confrontando os dois acervos em leitura dava para delinear grande parte do que floresceu no teatro pernambucano por duas décadas, alguns dos traços particulares do segmento no Recife e, mais especificamente, das atividades da ACTP, já que aqueles dois profissionais integraram a entidade, sendo o primeiro o seu fundador e presidente inicial em 1955, e o segundo chegou a assumir a presidência de 1966 a 1967, além de várias outras funções nas diretorias anualmente renovadas.

Foi daí que nasceu a vontade de registrar o que um aglomerado pernambucano de críticos/cronistas fez, que ações desenvolveram, quais eram seus participantes diretos e até mesmo aqueles que lhes mantinham distância como dissidentes ou não. Dava ainda para revelar as resenhas produzidas por membros daquele núcleo e, principalmente, esmiuçar a diversidade de debates provocados. Um amplo cenário, então, se abriu para mim. No entanto, como é impossível analisar milhares de críticas produzidas durante quatorze anos de existência da associação, pretendo aqui observar ciclos específicos da

atuação dos seus na imprensa, dando prioridade aos escritos publicados no *Diario de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*, veículos até hoje existentes[2], onde atuaram Isaac Gondim Filho e Medeiros Cavalcanti, lembrando que aquele último jornal, demandando esforço maior para a pesquisa, ainda não se encontra disponível no portal *Hemeroteca Digital Brasileira*[3]. Mas outros periódicos também estarão aqui presentes.

Sociabilidades e motivações

Diante de tamanho desafio e partindo de um trabalho quase insano que consistiu em mapear todos os espetáculos exibidos no Recife na temporada de 1955 a 1969 – período de existência da ACTP –, além dos acontecimentos ligados ao teatro pernambucano neste mesmo recorte temporal, com o olhar local na relação com o restante do país, pude elencar o que de mais interessante valeria trazer à tona em pesquisa tão vasta sobre a trajetória de uma entidade, suas principais premissas na experiência cotidiana, além de pôr à prova as clivagens que tentaram, por tantas vezes, desagregar sua existência de identidade coletiva, marcada inegavelmente por contradições e relações de pura concorrência. Afinal, se a crítica nasce para instituir o dissenso, começo por reforçar a instância polemista que sempre a acompanhou, entendendo que o termo refere-se a uma disputa em torno de questões que podem suscitar muita divergência, mas a partir de um debate de ideias, o que nem sempre aconteceu.

Sendo assim, a proposta desta tese é, ao mesmo tempo como tentativa de apreender hipóteses sobre a realidade de um conjunto – que não estava de acordo em tudo, muito longe disso –, fazer vir à tona a história da experiência corrente de seus integrantes no registro crítico ou cronístico do teatro em seu tempo presente; as maneiras que encontraram para trabalhar, apontando e avaliando o que lhes rondavam; que pensamentos formularam neste exercício e a exibição que fizeram de cultura teatral e da disciplina ou não com que a expunham. Seguindo as formulações do historiador francês

[2] O *Diario de Pernambuco* foi o primeiro jornal com periodicidade regular lançado em Pernambuco, cuja edição inicial saiu a 7 de novembro de 1825 e ainda hoje se encontra em atividade, reconhecido como o mais antigo da América Latina. Já o *Jornal do Commercio*, com primeira edição a 3 de abril de 1919 e proibido de ser impresso de outubro de 1930 até setembro de 1934, empastelado pelo Governo Getúlio Vargas, passou a ser 100% digital a partir de 31 de março de 2021, com conteúdo divulgado apenas no site (https://jc.ne10.uol.com.br) e no aplicativo da empresa.

[3] Verdadeiro oásis de preservação da memória do nosso país, este portal reúne periódicos e documentos raros coletados, tratados e digitalizados pela Fundação Biblioteca Nacional no intuito de conservar parte do patrimônio documental brasileiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

Jacques Revel (1998) na obra *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*, a intenção é aflorar o cotidiano, o vivido, enfrentando o jogo das estruturas para se exercer tais atividades junto ao fazer teatral de uma época, com traços característicos comuns e tão particulares como comportamento de grupo, mas também de indivíduos que, desde sempre, conviveram com o sentimento da crise que se insinuava nada lentamente. É a lógica da significação dessas experiências que me ajuda a compor o mosaico que se chama ACTP.

Importante recordar que esta Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco foi formada para ser uma identidade coletiva, de atuação em parceria, claro, evidenciou propriedades de um conjunto – que chegou a vinte e cinco homens e apenas duas mulheres – independentemente das trajetórias e da experiência social dos membros que a compunham, mas é preciso não se descuidar da maneira singular que cada figura a trilhou, tantas vezes afetando a própria ação daquele cerne de jornalistas profissionais voltados ao teatro. Por isso se faz necessária que essa abordagem histórica tenha um enfoque microanalítico, fazendo revezar-se do coletivo ao individual e vice-versa. Reconsiderar a experiência de pelo menos alguns daqueles atores sociais adquire toda a sua significação como formuladores de uma categoria:

> Não para ceder novamente à vertigem do individual, quando não do excepcional, mas com a convicção de que essas vidas minúsculas também participam, à sua maneira, da "grande" história, da qual elas dão uma versão diferente, distinta, complexa. O problema aqui não é tanto opor um alto e um baixo, os grandes e os pequenos, e sim reconhecer que uma realidade social não é a mesma dependendo do nível de análise [...], da escala de observação em que escolhemos nos situar. (REVEL, 1998, p. 12-13).

A trajetória da ACTP é, como a sua própria representação com tão poucos vestígios que tento descortiná-los, um objeto complexo à historiografia teatral pernambucana e brasileira, que nasceu, existiu e resistiu até onde pôde para deixar o desacordo em aberto. Longe de aqui estabelecer um perfil definitivo para tal entidade, espero que este trabalho possa clareá-la ao menos como uma imagem nada consensual, símbolo da elaboração e redefinição constantes do exercício crítico publicamente socializado, algo que impulsiona escolhas, conflitos e negociações provisórias, quer dizer, um espaço dos possíveis onde se pode agregar ou desagregar sem receio disso.

A escala de observação para tal trabalho, se até certo ponto é limitada pela dificuldade de outros registros (como estatutos, ofícios, livros de atas, regulamentos de

premiações, memorandos internos, relatórios de atividades financeiras, balancetes do Conselho Fiscal, agendas, comunicados, borderôs, cartas ou bilhetes), já que não temos um acervo documental próprio – perdido, para sempre – e até mesmo de praticamente todos os teatros que seus associados frequentavam, por outro nos permite reconhecer o quão importante foi o espaço ocupado por cada um deles na imprensa diária, aparentemente com total liberdade para expor, compor e até se contrapor ao que a ACTP vinha realizando ou deixando de fazer.

O armazenamento de tantas opiniões públicas sobre a entidade e o comportamento dos seus diante dessa vivência em comunidade me permitiu supor que a reunião de tais escritos, no tratamento analítico dos dados levantados, poderia me servir de horizonte de referência para compreendê-la nas suas diferentes facetas, chegando ao ponto de, como principal problema desta tese a ser perseguido, ampliar as visões que se têm até então sobre a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, o que ela representou na cena teatral pernambucana e nacional e quais as contribuições e impasses que criou para a continuidade do exercício crítico cotidiano no Recife. A intenção é acompanhar itinerários individuais que fazem aparecer a multiplicidade de experiências dos seus componentes, as contradições internas e externas que foram portadores e a pluralidade de seus contextos e possíveis visões de mundo.

A partir de tais posicionamentos, planejo construir o percurso e as dinâmicas de atuação desses vinte e sete profissionais da crítica/crônica teatral, suas estratégias relacionais e a diversidade de identidades afloradas para a constituição de um núcleo de natureza tão plural. A história aqui exposta estará atenta à constituição de uma categoria jornalística que se propôs a se irmanar, sua significação sociocultural, mas também dos indivíduos atrelados a ela, percebidos em suas relações com outras figuras, o choque ou a coadunação de suas opiniões e as respostas que tiveram a isso, a multiplicidade de espaços que estiveram envolvidos e, especialmente, as relações que lhes foram permitidas na convivência por quatorze anos seguidos, nos contextos mais diversos – que, inclusive, adentrou no terrível período da Ditadura Civil-Militar brasileira.

A intenção, como análise das condições de suas experiências sociais, é tentar restituí-las em sua máxima complexidade na rede de relações que operaram a partir de uma associação que ligava o jornalismo ao teatro, centrada numa coerência coletiva, de aliança, de solidariedade, mas também em aberta concorrência a incitar vaidades, desafetos, mágoas e, claro, combates. E como no tempo todo de sua existência a instituição foi marcada por disputas, veladas ou escancaradamente abertas, fui buscar em

algumas obras do sociólogo Pierre Bourdieu as chaves de compreensão para tantas lides empreendidas.

Embora ele as tenha escrito como possibilidades de análise do universo cultural do seu país, a França, não acho um despropósito tomarmos algumas de suas reflexões em referência ao teatro brasileiro e, mais particularmente, ao teatro no Recife. Por isso, tomando de empréstimo a ideia de campo artístico, esse mundo à parte que é um universo relativamente autônomo, mas também "relativamente dependente, sobretudo perante o campo econômico e o campo político" (BOURDIEU, 1996, p. 168), podemos pensar na natureza dos bens simbólicos que assentam sua lógica específica, marcada por disputas frequentes.

Os campos são espaços sociais, mais ou menos restritos, nos quais as ações individuais e coletivas seguem princípios norteadores de interesses, criados e transformados constantemente por estas mesmas ações. Estruturalmente trazem em seu bojo uma dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atuantes. Devendo ser entendidos numa fricção constante com o conjunto da sociedade, diferentes campos relacionam-se originando espaços sociais mais abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo. Os campos, segundo a teoria bourdieusiana, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias, são definidos a partir dos conflitos e das tensões que dizem respeito à sua delimitação e construídos por redes de aproximações ou distâncias entre seus membros.

Um conjunto de agentes e instituições permeia esses espaços sociais e os seus atos e discursos promovem, assim, um jogo de oposições e distinções. A dinâmica das inter-relações ali desenvolvidas e as reações resultantes desse processo fazem-no existir e resistir. Tudo isso constitui a realidade do mundo social, onde o campo artístico-cultural, por exemplo, se estrutura, tendo como uma de suas vertentes a crítica às artes. É preciso ainda entender que tanto no interior quanto na sua órbita gravitam elementos com objetivos diversos, todos no esforço para a manutenção de estruturas de poder e organização nos seus mais variados aspectos, lutando pela participação efetiva na consolidação dessa estrutura, ainda que seja para contrapor-se a ela e transformá-la, mas sempre se fazendo aparecer.

E o todo se resume a um jogo de forças, às vezes com objetivos similares, às vezes antagônicos, que se reflete na própria natureza do campo, conflitivo por essência. Pensando no segmento teatral, esse lugar da arte que também é um terreno de lutas

simbólicas da produção cultural, o exercício da crítica – que reitera um ponto de vista – é o exemplo mais singular dessa afirmação e defesa de um impulso de transformação. Ela pode instaurar uma inquietude cultural que, muitas vezes, reivindica mudanças, já que jornalistas são também agentes do mundo artístico com poder de avaliação do campo em que atuam. Óbvio que nessas posições discursivas vários jogos de interesse, coletivos ou bem particulares, poderão ser percebidos na sua função comunicativa, afinal,

> [...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2007, p. 11)

Se o lugar que o crítico ocupa é uma instância de poder, de legitimação a aclamar ou não seu objeto de observação, é o conceito de "capital simbólico"[4] que permeia toda a discussão entre críticos e criticados, sendo inegável que a ACTP, mesmo com tantos associados de cabeças e formações tão distintas, possibilitou, a partir deles, um conjunto de múltiplas intervenções que transfiguraram o contorno geral, especialmente pelo poder de voz e escrita que tinham como figuras influentes da imprensa a produzir opiniões e consagrações:

> Como lembra Pierre Bourdieu, existem modos de reconhecimento institucionalizados; podemos perceber isso na própria arte teatral. Isso é verificável no seio de uma cultura que engravida um sistema para consolidar certas obras e excluir outras, as quais, todavia, alimentam direta ou indiretamente o mercado de bens teatrais. Trata-se de formas de operar um sistema que acarretam a densidade do mercado teatral; formas distintas, mas que agem conjuntamente na atribuição de distinção ao trabalho teatral de determinado grupo de agentes criativos. (TORRES, 2016, p. 63)

A própria ideia de concretização da entidade já partiu dessa perspectiva de finalmente distinguir institucionalmente aqueles que se dedicavam ao mister de acompanhar diariamente a produção cênica local, com "voz autorizada" nas páginas de

[4] "Capital 'econômico' denegado, ou seja, em outro polo da lógica 'econômica' comercial de lucros financeiros, mas reconhecido e, portanto, legítimo, verdadeiro crédito capaz de garantir, em certas condições e a longo prazo, lucros também econômicos" (BOURDIEU, 1996, p. 169). No caso deste trabalho, como veremos, uma crítica de teatro pode representar um capital simbólico de enorme força e conquista. Ainda mais se considerarmos que, para além das resenhas opinativas que louvavam ou denegriam os produtos culturais que chegavam aos palcos, um prêmio aos "melhores" foi criado, distinção almejada por aqueles que se posicionavam em franca competição.

jornal. Ao assumir-se como sendo um concentrado possível de profissionais da área, a ACTP fez nascer para si um "signo de reconhecimento", de diferenciação necessária à sua existência e continuidade, com estratégias constantes nesse intuito, mesmo enfrentando atropelos regularmente para isso. Bourdieu explica bem a importância dessa perspectiva do que é distinto:

> A lógica do funcionamento dos campos de produção de bens culturais como campos de luta, favorecendo as estratégias de distinção, faz com que os produtos do seu funcionamento, sejam estes criações da moda ou obras de arte, tenham predisposição para agir diferencialmente como instrumentos de distinção. (BOURDIEU, 1996, p. 193)

A institucionalização de sua prática de autoridade, com preocupações e atividades difundidas, era a estratégia maior para afirmar-se no campo teatral, não só do Recife, mas nacionalmente – a entidade, a terceira de críticos teatrais a funcionar no país[5], chegou a ganhar até assento nas decisões junto ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), do Governo Federal, evidenciando sua força política e entrando num ciclo de consagração por lugares cada vez mais raros e cobiçados. Como veremos a seguir, a ACTP, com suas estratégias de visibilidade constantes, seja apostando na criação de prêmios, de festival de teatro ou numa série de notas oficiais assinadas em conjunto, se fez ver, existir e resistir assim, ainda que tenha deixado feridas abertas em alguns por tantas vezes.

---

[5] No livro *A Política dos Palcos: teatro no primeiro Governo Vargas (1930-1945)*, Angélica Ricci Camargo (2013, p. 27) nos informa sobre a organização de críticos teatrais no Brasil: "A primeira experiência foi a da Associação de Críticos Teatrais, formada em 1930, que reuniu nomes como Mário Nunes, Abadie Faria Rosa, Lafayette Silva e Paulo de Magalhães. Em 1937, outra associação de críticos foi criada, idealizada por Alberto de Queirós e Bandeira Duarte: a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), que contou com a participação de Mário Nunes, Aldo Calvet, Lopes Gonçalves, Paschoal Carlos Magno e Augusto Maurício. Seus objetivos eram pleitear leis e sugerir medidas destinadas ao crescimento do teatro brasileiro". No entanto, a iniciativa de 1930, mesmo tendo uma primeira reunião no dia 2 de outubro, na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em que compareceram vinte e cinco jornalistas e até foi nomeada uma comissão encarregada de elaborar os estatutos, nunca foi avante. Já a ABCT manteve ações até o início do ano de 1965. A segunda entidade realmente fundada no país foi a Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), de 1951, que nasceu como seção paulista da ABCT, desvinculando-se desta em 1956 e ganhando nova denominação a partir de 1972, Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), até hoje em atividade. A terceira entidade voltada à crítica teatral no país foi a ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco), que serviu de estímulo para três anos depois, em maio de 1958, fazer nascer, como sua congênere, a Associação dos Cronistas Teatrais de Alagoas (ACTA), que sobreviveu até 1967. Também em 1958, a cisão de alguns críticos cariocas resultou no CICT (Círculo Independente de Críticos Teatrais), que funcionou até dezembro de 1965 e ganhará mais detalhes a seguir. A partir dele, em 1974, presidida por Yan Michalski na intenção de moralizar as premiações, recomendar peças e lançar anuários de teatro, surgiu a Associação Carioca de Críticos Teatrais (ACCT), atuante até 1980. Ainda houve, em 1957, a fundação da Associação Paranaense de Cronistas Teatrais (APCT), que durou menos de um ano. Em 1961 o grupo Teatro dos Novos sugeriu a criação da Associação de Críticos da Bahia, nunca efetivada.

Regras do enunciável

Compreendendo ainda o estudo das práticas culturais como registro possível no campo historiográfico que transita na encruzilhada entre o social, o econômico e o político, é preciso investigar variados aspectos de tão ferrenhas lutas em todos estes campos até chegarmos a uma percepção histórica que descortine estereotipias de sua existência, atenta à invisibilidade atual não só da entidade, mas da própria crítica que se fez em Pernambuco no correr dos tempos. Para tanto, além de partir da concepção desta atividade, baseando-me em reflexões de críticos-teóricos numa avaliação da função que abraçaram, pontuando como tal exercício foi realizado no Recife – num momento em que pelo menos dez jornais ainda sobreviviam[6] –, escolhi abordar a trajetória da ACTP a partir do posicionamento discursivo de seus participantes, sempre imbrincados com suas figuras públicas, tentando fazer ver quem eram, quais os seus argumentos e o papel que exerceram no meio teatral e jornalístico.

Diante da ausência de acervo específico deles e da própria entidade e partindo do que a imprensa oferecia – foram milhares de jornais lidos nesse trabalho de campo nada fácil –, tive que levar a sério as migalhas de informações para tentar compreender de que maneira tal detalhe individual daqueles relatos de experiências divulgados publicamente poderiam me dar acesso a lógicas sociais e simbólicas do grupo em questão. Numa imersão no círculo cultural da época e executando uma operação de confrontação de opiniões que induz a percepções diferentes do observado, foi assim que reconstruí parte do que representou a ACTP e aqueles e aquelas que a fizeram. Afinal, como nos lembra Jacques Revel (1998, p. 13), os fenômenos podem ser lidos em termos completamente diferentes "se tentamos apreendê-los por intermédio das estratégias individuais, das trajetórias biográficas, [...], dos homens que foram postos diante deles. Eles não se tornam por isso menos importantes. Mas são construídos de maneira diferente".

Revel afirma ainda que o caráter intensivo desse método microanalítico tem como mérito principal ajudar-nos a perceber melhor o embaralhamento das lógicas sociais e a resistir, também, à tentação de uma solidificação das ações e das relações, assim como

[6] Além do *Diario de Pernambuco* e do *Jornal do Commercio*, existiram no recorte temporal desta pesquisa o *Jornal Pequeno* (que surgiu com o título *Pequeno Jornal* em 1898 e funcionou até 1899, reiniciando outra contagem a partir do seu novo nome e com tiragens até 1958 e de 1962 a 1964), *Diário da Manhã* (1927 a 1950 e de 1964 a 1985, em versão *online* a partir daí), *Folha da Manhã Matutina* (1937 a 1959), *Folha da Manhã Vespertina* (1938 a 1959), *Folha do Povo* (1945 a 1960), *Diário da Noite* (1946 a 1985), *Correio do Povo* (1954 a 1961) e *Última Hora* (1962 a 1964), todos com colunas dedicadas ao teatro.

das categorias que nos permitem pensá-las. E a história, num jogo de intenções circunstanciais, se faz atenta aos indivíduos percebidos em suas relações comportamentais – sempre renovadas – com outros indivíduos. Daí, longe de uma imagem consensual e estável, a ACTP transparece múltipla nesta pesquisa, até mesmo porque foi forjada por preocupações de parceiros que nunca significaram que fossem iguais ou de intenções apenas simétricas. Ela já nasceu como palco de conflitos, de negociações necessárias, de escolhas nas exposições eminentemente socializadas, porque, para ser um crítico teatral, é preciso coragem no que se tem a dizer e a contra-argumentar.

Dando espaço à historicidade das configurações estudadas, a dos agentes envolvidos, dos agregados e daqueles que aparentemente estavam à margem da mesma, tantas vezes contrários a ela, mas também das situações relacionais entre todos e, especialmente, dos enunciados de cada um – seus discursos públicos são minha principal fonte –, privilegio a experiência dos atores sociais que a constituíram como aglomerado de convivência, reconstruindo em torno da instituição por onde transitavam os contextos (sim, no plural) que lhe davam sentido e forma. A tese, então, se inicia com duas espécies de prólogos. O primeiro se debruça sobre o exercício nada fácil que é escrever crônica ou crítica, delineando particulares de cada uma, desde a origem etimológica até o conceito que carregam na imprensa. Procuro, assim, reafirmar ambas como frutos de um labor especializado que requer construção criativa e, na perspectiva de se poder apontar sentidos às realizações no meio teatral, ainda que pessoais, funcionam como certa extensão ao espetáculo visto, de valor histórico inegável.

Na sequência, já começando a observar aqueles e aquelas que se dedicaram a tais práticas de escrita e compuseram a ACTP, me aproprio de uma técnica de pesquisa da microhistória, ou método de análise sociológica imbricada na teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu, a chamada *prosopografia*, para perceber conjuntamente os vinte e sete sócios da entidade, na intenção de traçar um perfil que dê conta das experiências individuais como biografia coletiva de um núcleo dirigente (o que não me impediu de acrescentar nos anexos deste trabalho, além das diretorias da entidade e as premiações entregues ano após ano, breves biografias de todos os seus associados, agentes de um passado efervescente da crítica teatral pernambucana). Apesar de saber da impossibilidade de discursos plenos, é prioritariamente a partir das considerações desses envolvidos que construo minha estratégia historiográfica, abrindo espaço para manejar, seja como exemplo de oposições ou complementaridades, a massa documental que me

chegou às mãos: os inúmeros registros públicos feitos pelos próprios nas suas colunas de jornal, em consonância com motivações históricas e jogos de interesse.

Através de tais escritos, das suas ações e práticas, discursivas ou não, optei por reenquadrar camadas de sentido sobrepostas para acompanharmos, como vozes múltiplas, o panorama de uma instituição associativa de jornalistas da cena que sempre articulou dois temas fundamentais: a disputa e o enfrentamento em meio às complexas relações de poder. Minha operação teórica valoriza a ideia do campo em constante disputa e da minúcia argumentativa, na tentativa de revelar horizontes de contextos que podem abrir nuances à trajetória da ACTP, afinal, concordo com a historiadora Regina Horta Duarte (2013, p. 15) quando afirma: "Não obstante ser indispensável para a escrita da história, a teoria se exerce mal quando alheia ao acontecimento". Ciente dessa imersão histórica, partamos, então, aos fatos que, sempre articulados a ideias, concepções políticas, filosóficas, estéticas e posturas ideológicas daqueles que os viveram, fabricaram tão controvertida entidade, inevitavelmente impertinente, provocativa e, como veremos por enunciados tão detalhistas, necessária ao seu tempo, até quando pôde, na e pela história do teatro pernambucano, brasileiro.

Para começarmos, no capítulo 1, depois de apontar a existência de choques entre a velha e a nova crítica no Rio de Janeiro, onde surgiu a primeira associação brasileira a ligar tais profissionais da imprensa, historicio as tentativas de união anteriores ao aparecimento da ACTP no Recife, em 1955, valorizando, inclusive, dois momentos-chave que a antecederam e já deixaram claras as diretrizes a serem tomadas pelos seus participantes: o respeito à criação dramatúrgica como principal norte nas avaliações feitas e a luta pela higienização da cena, especialmente junto aos cômicos que viviam em itinerância pelo país. No primeiro caso, o duelo travado com um novo crítico a partir da encenação de uma obra de Eugene O'Neill pelo grupo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), *Ana Christie*, dissecada pelo então estreante Medeiros Cavalcanti; e no segundo, a peleja do artista-empresário mambembe Ítalo Cúrcio em defesa da sua peça comercial e existencialista, *Adão e Eva Sem Paraíso*. Em ambas as situações, é o crítico recifense Valdemar de Oliveira quem ganha destaque.

A partir do capítulo 2 destrincho detalhes das primeiras ações empreendidas pelo presidente da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, Isaac Gondim Filho, pormenorizando a criação da polêmica "Nota Oficial da ACTP", que funcionou como porta-voz para as atividades de início, na tentativa de se (re)criar uma consciência teatral para artistas e público. Os debates provocados ali já nos dão pistas do quão turbulenta

seria a trajetória da entidade, sinônimo de discussões intermináveis entre seus próprios sócios, a classe teatral e até outros jornalistas que nunca quiseram se associar – numa prova evidente da pulverização da crítica àqueles tempos –, mas sempre se sentiram instigados a se contrapor aos posicionamentos dos *acetepianos* até como forma de manter as relações entre teatro e imprensa aquecidas, independente das desavenças que poderiam surgir e das muitas mágoas sempre publicamente expostas.

Ainda na intenção de sabermos as interferências que tal sociedade promoveu no cotidiano dos fazedores teatrais da época, no capítulo 3 é a concretização do II Festival Nortista de Teatro Amador (FNTA), em 1956, o pioneiro evento a ser feito no Recife nesse formato de espetáculos e ações formativas, quem ganha maior visibilidade, não só como momento de glória, mas também de crescentes desafetos à entidade, com o meio crítico fervendo cada vez mais de desentendimentos. E a partir da institucionalização do prêmio "Melhores do Teatro", o primeiro voltado aos realizadores da cena local e visitante, distribuído anualmente de 1955 a 1968, na esteira do que já fazia a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), no Rio de Janeiro – e aqui relato brevemente os impasses que tal premiação enfrentava, muitos igualmente reproduzidos no meio teatral recifense –, delimito dois novos confrontos que envolveram a ACTP com o setor amador e universitário.

No capítulo 4, examino a briga com o Teatro Adolescente do Recife (TAR), após a estreia da aclamada obra de Ariano Suassuna, *A Compadecida* (posteriormente rebatizada de *Auto da Compadecida*), e, no capítulo 5, é a vez do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), com a primeira montagem no país de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, dois desgostosos grupos reclamando de posicionamentos éticos dos sócios da entidade na escolha para os seus "eleitos". Já no capítulo 6, chegando perto da derrocada final da associação, analiso a fase que coincide com ela já totalmente desacreditada e agonizante, representada quase que unicamente pelo veterano Valdemar de Oliveira, apenas na teimosia de ainda premiar os "melhores" do meio cênico, mesmo diante das denúncias de favorecimento a alguns. O embate com outro importante homem do teatro, Hermilo Borba Filho, líder do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN), serve como golpe fatal para apressar um fim já previsto há tempos, fruto dos conflitos que emergem no campo teatral quando a crítica e, principalmente, suas escolhas consagratórias podem ser questionadas.

Termino o trabalho por esmiuçar e refletir no capítulo 7 sobre as zangas que culminaram com o desaparecimento da ACTP e o silenciamento imposto à sua trajetória,

como se a mesma tivesse sido um exemplo de mais erros do que acertos, mesmo galgando glórias também (quase esmorecidas, é verdade). Sem prêmios, críticas ou outras ações a desenvolver, submetida a novo ritmo pela própria ausência de participantes, com grande maioria já afastada das lides jornalísticas pela extinção de muitos dos periódicos àquela época, entre outros fatores, a entidade, enterrada em desafios, não resistiu à falta de credibilidade e saiu de cena sem decretar sua morte, submergindo historicamente num silêncio que lhe foi imposto após discursos inflamados. Paralelamente, abordo a triste realidade que se impôs ao teatro nas páginas dos jornais recifenses desde então, cada vez menos lembrado, pelo menos nos primeiros anos que se seguiram após o desaparecimento da entidade, como se o papel da crítica figurasse como um incômodo a ser necessariamente apagado.

Todos esses indícios já explicitam que a tese aqui desenvolvida, sempre refletindo sobre a crítica no teatro, suas funções e, principalmente, a importância que tem como uma das fontes à historiografia, não será uma narrativa de vitórias, mas da incerteza constante entre muitas pedradas e alguns poucos louvores, e com as interrogações e inquietudes próprias que o exercício crítico emana. É assim que pretendo, para além de dar visibilidade e abrir outros olhares a uma entidade de críticos/cronistas atuantes entre 1955 e 1969 na capital pernambucana, nunca antes observada numa pesquisa de Graduação, Mestrado ou Doutoramento, contribuir para o registro de parte da história do jornalismo cultural pernambucano e brasileiro e da cena teatral do lugar onde moro, o Recife, que muitos afirmam ser uma das cidades do nosso país de maior teor de criticidade ao que se faz nos palcos. Pelo que veremos neste trabalho acadêmico, não é para menos.

PRÓLOGOS

Crônica ou crítica, um exercício nada fácil

Há quem pense que o papel da crítica é apenas criar polêmica. Olhando mais apuradamente o setor jornalístico, é certo que muitas delas foram iniciadas, que chamaram inegável atenção da opinião pública, mas tal prática deve ser, acima de tudo, um exercício reflexivo: procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos às obras de arte. A palavra crítica deriva do grego *kritike*, a arte de discernir, uma tentativa de compreender algo, de validar também. Crítica advém ainda do termo *kritikos*, a capacidade de fazer julgamentos – que por si só já pode gerar controvérsias –, ligado a *krinein*, ação de selecionar, separar, atrelada também a *krisis*, que quer dizer, literalmente, pôr em crise. E não há melhor palavra para definir o teatro de ontem, de hoje e de sempre do que "crise".

Tanto é que a escrita da crítica e sua maneira de dialogar com os processos de criação artística sempre foram problemáticas, pois muitos ainda entendem que este papel é o do chato que insiste em apontar defeitos, como um intruso que não foi chamado a opinar sobre um trabalho em que nem esteve envolvido de antemão. Esquecem, assim, que o crítico é parte integrante do processo artístico (mesmo que seja solitário o seu ato de ler, assistir e escrever sobre teatro) e faz a mediação entre o produto apresentado, os artistas e técnicos atuantes e o público consumidor, desde aquele que já apreciou a obra ou que, talvez instigado por aqueles apontamentos, ainda possa vir a fazê-lo. E aqui lembro o quão importante e necessária é a participação de interlocutores que acompanhem, problematizem e ampliem esse exercício de diálogo, afinal, se não há leitores, não precisa existir o crítico.

Toda recepção é uma forma de crítica, mas neste trabalho vou me ater à função que representa a atividade específica dentro do circuito de arte, no caso, o segmento teatral, exercida prioritariamente nos jornais ou revistas, espécie de resenha que produz um olhar sobre as obras cênicas, pondo-as em questão e adequando-as entre sentimentos e palavras. A crítica, como uma argumentação pública, tão evanescente e efêmera como a própria representação teatral (os maldosos até diriam que vira "embrulho de peixe" no dia seguinte à sua publicação, sem se atentarem para o valor menos perecível das palavras e ideias que descansam no papel e podem encontrar ecos na história, como me proponho aqui), é escrita para os leitores e fazedores artísticos, mas sempre a serviço da arte. Ou deveria ser.

O correto é que o crítico aponta um sentido para aquela realização, mas partindo necessariamente de um ponto de vista subjetivo, pessoal, único, singular. Independente de ser um exercício de outrora, claro que atrelado a uma sensibilidade da época, não posso desconsiderar que nessa possibilidade de diálogo humano que o teatro demandou e resulta em registros por páginas lidas, o que se verifica é também um ofício que carrega exigências e rigores, habilidade de escrita, conhecimento do meio, sensibilidade e inteligência, um ato de condição profissional e ética. Tudo isso na certeza de perceber a crítica também como labor de um espectador especializado, de presença assídua aos espetáculos, que se arrisca em apontamentos e nos faz ver para além das aparências da cena, compreendendo o teatro como situação de cultura, ainda que o entretenimento possa vir intrínseco.

É através de suas opiniões, comentários, sugestões, implicações, exigências, sinalizações e interpretações que outras leituras poéticas vão surgindo. Sendo assim, mesmo em outras circunstâncias temporais, reclamo que aqueles que escreveram críticas ou crônicas no passado não se descuidaram de certa construção criativa ao transmitirem para o papel a impressão intelectual e emotiva que lhes deixou cada espetáculo assistido, afinal, como nos lembra o crítico e pesquisador cubano Eberto García Abreu:

> Ele [o crítico] cria o espaço de suas próprias fabulações teatrais, assumindo assim não o papel passivo de um depositário de imagens que outros lhe sobrepõem, mas sim a atitude criativa, dinâmica e vital característica de todo e qualquer ato de invenção poética. Porque a crítica de teatro, assim como o teatro, também é, ou deveria ser, um ato de invenção poética. (ABREU, 2012, p. 116)

Para se tentar reconstituir parte do processo histórico da crítica teatral pernambucana, esta pesquisa vasculha os textos publicados pelos integrantes da ACTP por dez jornais do Recife. O sentido de avaliação das obras cênicas apresentadas ao público naquele momento, como os agentes criativos formulavam suas opiniões e possíveis análises do que viam nos palcos, as palavras utilizadas, que aspectos ressaltavam, que versões construíram, o que foi celebrado ou reprimido e, principalmente, como organizavam o seu pensamento sobre o teatro de então, são os contornos básicos levantados neste mergulho sobre a configuração daquelas quatro letras maiúsculas da junção-desavença de críticos/cronistas pernambucanos: ACTP.

Se formos pensar nas possibilidades atuais da crítica, a qualidade particular de todas as fontes primárias utilizadas nesta pesquisa, situadas num tempo histórico

considerável à praticada hoje (tão performática e exponencialmente individual, até mais a falar de si), dá sentido bem diferenciado às reflexões propostas naquele tempo, com outros interesses articulados, outros objetivos expressos, tendo como guia procedimentos completamente diferenciados. Mas é preciso entender que a escrita daqueles tempos estava em sintonia com o teatro ali exercido. E mesmo entre sentimentos partilhados de tão longa distância temporal, é imprescindível também reconhecer que algo nos liga aos dias atuais, e não só nas aspirações de se ver uma cena vigorosa, pulsante – porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, deseja isso –, mas, principalmente, no uso político da escrita em favor do teatro, para dar-lhe visibilidade, fazê-lo existir como sugestão cultural em destaque na imprensa, sempre presente.

Comecemos, então, por passar em revisa alguns conceitos que abarcam essa atividade partindo, primeiramente, do sentido inicial da palavra crônica. Derivada do latim *chronica* e ligada ao termo grego *Khrónos* (tempo), ela é sinônimo de um relato de acontecimentos e eventos em sua ordem temporal. Com o desenvolvimento da imprensa e ocupando o espaço que inicialmente era do folhetim-romanceado, no rodapé das páginas principais, a crônica surgiu como uma produção jornalística de fronteiras instáveis, sendo também uma estratégia de convergência de gêneros cuja palavra supõe o registro cotidiano. Inspirada nos moldes franceses do *feuilleton*, "artigo de literatura, ciências, crítica, que aparece com regularidade num jornal, geralmente no rodapé de uma página" (FARIA, 1992, p. 304), ou seja, uma publicação seriada que já parte da ideia de tempo cronológico a cobrir, vem daí sua perspectiva como registro do circunstancial.

Nos periódicos, deu o ar da graça, pela primeira vez, em 1799, no *Journal des Débats*, publicado em Paris. A finalidade era conquistar os leitores com seu diálogo íntimo, narrado em primeira pessoa, dentro de um espaço com a mesma localização no impresso, criando-se, no correr dos dias ou das semanas, uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o acompanhavam na leitura. De vida curta, porque seguida por outro texto em edição seguinte que podia complementar ou não a temática, a crônica, ainda que tivesse um perfil definido, a exemplo da abordagem no teatro ou na literatura, sempre apostou na variedade de temas, indo do informativo, como um repórter que cobre o dia-a-dia, ao criticismo, dando aos assuntos um toque próprio, uma visão bem particular.

Com verve crítica, o cronista procura expor a sua forma pessoal de compreender os acontecimentos que o cercam numa linguagem simples, direta, espontânea, mas também há aqueles que apostaram numa retórica enfadonha, abusando de estrangeirismos e de uma verborragia que supunham ser sinônimo de conhecimento. Pura chatice

prepotente e uma forma de se fazer erudito. Necessitando de um autor com observação aguda, esses relatos testemunhais, que hoje nos servem quase como documentos etnográficos, tão cheios de detalhes do cotidiano, trazem mais do que nunca uma alteridade inegável, colocando seus autores como partidários de situações e acontecimentos, transformando-os até numa espécie de porta-voz dos leitores, sempre lutando ferozmente por valores e reformas almejadas.

Em relação ao teatro, é claro que praticamente todos se imbuíram do papel de lente iluminadora sobre o que acontecia na cena e seus textos eram animados por uma finalidade bem prática: a de poder interferir diretamente nas realizações cênicas. Além de registrarem os fatos, também tentavam organizá-los, relacionando-os com os mais diversos temas, discutindo ainda formas e ideias veiculadas no palco, com maior ou menor embasamento teórico. Ao levarmos em conta que a escrita concebida após determinado espetáculo foi transformando-se dos folhetins iniciais para a crônica e a crítica, ela sempre ocupou um espaço intermediário, como gênero fronteiriço que é, entre a apreciação fugaz, quase publicitária ou de registro social, até a análise mais profunda, analítica e argumentativa, com a densidade perto do ensaístico.

E ainda que se possa fazer distinção entre o folhetinista, o cronista e o crítico teatral, percebo que todos trabalharam nesse limiar entre o registro do que foi apreciado e alguma reflexão sobre a arte, mesmo que superficial nos seus primórdios, até o estabelecimento de critérios com base numa formação intelectual e sensível mais do que necessária e que vemos, já há algum tempo, em atualizações de endereços eletrônicos específicos do meio[7]. Mas todas funcionam como uma extensão ao espetáculo, também retorno deste, com comentários que pretendem alargar nossa percepção sobre a obra em questão (é o mínimo que se espera), respondendo às demandas e possibilidades do seu momento presente.

Salientando que é no jornal que o hiato temporal entre o relato e a encenação se torna mais curto, com aquele "analista" procurando recuperar com palavras de descrição, julgamento e reflexão o presente já extinto, por que não valorizar o que foi escrito sobre determinada época? Para tanto, apoio-me numa definição que o crítico paulistano Décio de Almeida Prado esboçou no livro *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*, o último

[7] A publicação online *O papel da crítica de teatro no Brasil: do jornal impresso à plataforma digital*, lançada pelo Itaú Cultural, em abril de 2021, como parte do projeto "Crítica em Movimento", reuniu nas páginas 38 e 39 mais de cinquenta endereços na Internet de sites, blogs, revistas eletrônicas e portais voltados à prática da crítica nas artes cênicas, muitos deles com base acadêmica. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno1_criticemmovimento_af2/1?ff>.

que concebeu como registro de sua produção intelectual direcionada originalmente para jornal, isto sem contar as obras de perfil mais ensaístico que escreveu posteriormente, quando nos deu outra perspectiva àquelas situações:

> Mas talvez seja esta mesma precariedade, responsável por famosos erros históricos, que justifique a publicação de matéria tão insegura, por ser ela, afinal, o único testemunho prestado na ocasião, de forma imediata, sem possibilidades de retoques, sobre o que o teatro possui ao mesmo tempo de mais efêmero e de mais característico, quero dizer, o espetáculo vivo, o desempenho dos atores, a fusão do texto e dos elementos da montagem, tudo que no momento nos comove e nos exalta para logo começar a se desvanecer e a se desfigurar através da memória. (PRADO, 1987, p. 12)

É por isso que resenhas críticas, conduzidas por folhetinistas, cronistas ou críticos tão distantes dos ensaístas atuais, sem nenhuma perspectiva de escola para isso, como até hoje no Recife e em quase todo o Brasil, vêm há muito tempo ganhando status de fonte imprescindível para a historiografia da cena, com traços e pistas para uma futura história do teatro, de valor inegável. Sobre isso, o pesquisador Walter Lima Torres, ao abordar "O dever da crítica", chegou a afirmar no livro *Ensaios de Cultura Teatral*:

> A crítica teatral desempenha também funções que ultrapassam seu impacto sobre as produções em cartaz. Como um discurso paratextual ou parateatral, muitas vezes a crítica teatral brasileira é abordada, na atualidade, como fonte histórica [...] ganhando foros de fonte primária para estudos de cunho historiográfico, tanto em relação à dramaturgia, quanto em relação à encenação e recepção. Exercida, majoritariamente, desde o século XIX, a crítica teatral brasileira foi sendo tratada como um vestígio do espetáculo, registro ocasional de uma opinião específica, ganhando estatuto de uma fonte para o conhecimento de uma recepção particularizada de uma realidade teatral. (TORRES, 2016, p. 84)

Concordando ou discordando delas, achando-as rasas ou profundas de detalhes da época, o que não se pode fazer é desprezá-las porque, efetivamente, as críticas contribuem para a construção de um capítulo da história do nosso teatro, sendo, muitas vezes, o único documento de registro da recepção de um espetáculo que foi deixado à posteridade. No entanto, é preciso acessá-las com cautela e rigor de análise, encarando-as sempre como um testemunho da cena a partir de uma observação pessoal (ainda que muitas vezes o crítico tente captar a apreensão e receptividade do público comum), quase sempre concebidas numa redação apressada e cheia de imposições.

Já que a historiografia se faz com muitas vozes, um profissional preocupado com o seu ofício vai tentar obter as mais diversas fontes para confrontá-las e, assim, delinear uma possível história do teatro, que não é dona da verdade e também se apresenta como uma construção, com escolhas e apontamentos do próprio pesquisador. Se tudo que fazemos traz o nosso olhar, o nosso ponto de vista, não dá para desprezarmos as críticas que foram escritas porque elas também revelam posições, valores expostos de uma recepção particular de quem a criou a partir do seu próprio horizonte de expectativas, e nos dão pistas dos acontecimentos daquele presente que hoje já é passado.

> A crítica de teatro no Brasil ainda não mereceu dos historiadores uma obra que abarcasse a produção dos últimos cem anos. A história que existe é virtual, habitante fugaz na memória dos que militaram na crítica. O que há impresso está fragmentado em artigos acadêmicos ou em esporádicas investidas dos jornais de grande circulação. [...] A principal referência para qualquer tentativa de recuperar criticamente este passado ainda se encontra na própria história do teatro brasileiro. Apesar do espetáculo e a sua crítica serem momentos distintos no processo teatral, são simultâneos a um mesmo fluxo histórico, e não podem ser dissociados um do outro. (RAMOS, 1994, p. 48)

Esta reivindicação do crítico paulistano Luiz Fernando Ramos é bem pertinente, pois a crítica de teatro integra o sistema teatral como par indissociável da memória dos espetáculos e é muito a partir dela que pesquisadores têm construído parte da história do teatro brasileiro. Como nos provoca a pesquisadora carioca Maria de Fátima da Silva Assunção, o desafio para uma nova historiografia teatral, que seja descolada da história da literatura e não mais parta apenas das obras dramáticas publicadas, está em "buscar uma metodologia que dê conta de sua efemeridade e que saiba lidar com as fontes 'extradramatúrgicas', como fotos, depoimentos, programas, entrevistas, crônicas, ensaios e críticas sobre o espetáculo" (ASSUNÇÃO, 2012, p. 51). Por isso a principal fonte da história a ser aqui delineada serão as resenhas que consegui achar folheando jornais acessados virtualmente ou presencialmente, milhares deles.

Defendo, assim como faz a pesquisadora catarinense radicada no Paraná, Marta Morais da Costa, que é preciso localizar, citar, esmiuçar e explicar os componentes dos escritos daqueles tempos, de inegável valor documental, pois "Este elo mantido com o passado propõe um significado de continuidade e de preservação da memória de uma arte que, paradoxalmente, faz do espetáculo efêmero seu esteio" (COSTA, 2009, p. 9). E de uma produção que se encontra desprezada, desde que se possa observar as condições

possíveis de sua época, surge um grande arsenal de escritos na imprensa atentos àquela cena, todos observadores do que se podia ver no palco e ao redor do universo teatral, na busca de encurtar a distância entre criadores e espectadores, afinal, o crítico quer travar um diálogo e, em seu esforço criativo e também legitimador, com justiça ou não, ver reverberar sua opinião sobre tal montagem.

Pensa-se assim a crítica teatral enquanto lugar de memórias, de saberes e da representação de um registro de acontecimento artístico na história do teatro pernambucano, brasileiro. Volto a lembrar que uma resenha crítica é um olhar apenas, parcial, subjetivo (por mais objetividade que tenha o seu autor ao escrevê-la) e pode, sim, trazer equívocos tremendos, para além das possíveis injustiças. Até mesmo porque, na grande maioria, elas foram redigidas em tão pouco espaço de tempo e linhas disponíveis, quase sempre ao calor ainda do espetáculo visto, como a maior parte dos textos que aqui serão observados, seja na hora seguinte ao findar da representação ou na curta maturação do dia seguinte. Mas, para quem se dedica à historiografia da arte dos nossos palcos, faz parte enfrentar tamanho desafio.

Ainda que no passado longíquo, inicialmente como folhetim ou crônica, já tenha sido uma instância legisladora e mesmo hoje, em raros e sobreviventes jornais impressos, atue muitas vezes num gênero híbrido entre o serviço de informação e a crítica teatral de comportamento mais opinativo do que crítico-reflexivo, é possível a partir delas configurar "um complexo mosaico que contribui para o entendimento das dinâmicas internas e relações externas do movimento teatral como um todo", lembra Walter Lima Torres (2016, p. 85). Pois a crítica, ainda mais do período que trato nesta pesquisa, quando era exercida em cobertura diária pelas colunas nos jornais, acompanha necessariamente o exercício cotidiano da criação teatral e suas possíveis reverberações.

E, também como nos instiga Eberto García Abreu mais uma vez, seus sinais apresentados aos leitores são apenas "registros que foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram, descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais" (ABREU, 2012, p. 115). De uma maneira ou outra nos servem no futuro, seja como registro histórico do que se passou ou pela tentativa do crítico de sugerir e até antever o que poderia ser feito dali por diante, já que sua missão era muitas vezes apontar caminhos a seguir, pretensamente ou não, como vários que encontraremos neste trabalho:

> Ao desenvolver a crítica no teatro, o que fazemos nada mais é que simplesmente ler através dos espetáculos, dos espectadores, dos textos dramáticos, da história do teatro, das poéticas e dos livros, e até mesmo de muitas outras fontes, do imaginário subjacente a todo o momento e nas dimensões da teatralidade que a cada um lhe são contemporâneas, e, a partir dessa perspectiva, interpretar, reinterpretar e inventar várias noções do teatro no futuro. (ABREU, 2012, p. 114-115)

Se as inúmeras resenhas que aqui serão expostas ainda tinham reduzido espaço para a reflexão crítica e eram encaradas quase como um colunismo teatral, uma crônica destinada a formar a opinião pública através da aliança entre informação e julgamento superficial, com o passar dos anos foram se adensando – mesmo num confronto com a imposição mercadológica para outros assuntos mais "atrativos" na imprensa –, muitas vezes levando em conta para a sua análise as condições de produção possíveis, característica que irá perdurar na crítica pernambucana por décadas, talvez pela quantidade de verdadeiros homens e mulheres do teatro que a experimentaram. A maior parte com o exercício da prática de palco também, como veremos no perfil de muitos que compuseram a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco.

Por isso, antes de partirmos às principais situações que compuseram a turbulenta trajetória da ACTP, a primeira e até hoje única entidade do Recife que procurou aglutinar aqueles e aquelas que se dedicavam ao jornalismo teatral diário, é preciso conhecermos melhor o perfil dos membros que a fizeram existir, afinal, a observação de suas biografias nos dá pistas de como os entendermos em conjunto. E aqui opto por uma técnica de pesquisa da microhistória ou método de análise sociológica que sistematiza dados sobre um grupo historicamente situado enquanto biografia coletiva, específica a núcleos dirigentes numa distinta esfera de atuação: a *prosopografia*, cada vez mais utilizada por historiadores dos tempos atuais, atentos a "procedimentos de pesquisa que fazem aparecer objetos históricos inéditos e o papel de sanção final que eles conferem à experiência individual dos atores do passado" (LEPETIT, 1998, p. 88).

Prosopografando 27 *acetepianos*

Pela análise das carreiras dos vinte e sete sócios que compuseram a ACTP, reconhecendo-os como sujeitos ativos nos campos da imprensa diária e do teatro, mas não só – devido a outros papéis sociais que desempenhavam e lhes garantiam status diferenciados –, dá para investigarmos a composição da associação que é tema desta tese

enquanto elite intelectual dirigente com implicações sociais, políticas, culturais, econômicas e ideológicas. A intenção é, com detalhes dessas trajetórias particulares compiladas numa proporção mais coletiva, apreender o mundo social em que estavam inseridos e marcar as dinâmicas, os sentidos e os significados da ação política que defenderam, muito a partir dos discursos por eles socializados ou até mesmo de suas ações concretas, como veremos nos capítulos adiante.

Portanto, é partindo dessa primeira etapa, a análise de uma biografia coletiva ou *prosopografia* (abordagem imbricada ainda na teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu), que se pretende desvendar o fenômeno ACTP e sua atuação histórica de maneira mais geral, afinal,

> A premissa implícita é que uma compreensão de quem os atores foram levará mais longe a explicação do funcionamento da instituição a que eles pertenceram, revelará os verdadeiros objetivos atrás do fluxo de retórica política e tornar-nos-á mais capazes para entender suas realizações, assim como para interpretar mais corretamente os documentos que produziram. (STONE, 2011, p. 120)

Sendo assim, após extensa vasculha dos dados biográficos de todos os associados da ACTP e na perspectiva de um construto teórico de apreensão do mundo social que também pode ser definido como método histórico-sociológico nas técnicas de pesquisa, a chamada *prosopografia* ou análise de biografias coletivas a partir de membros de grupos dirigentes, podemos dividir os vinte e sete *acetepianos* em dois grupos específicos: o primeiro composto por sócios fundadores (quatorze deles) ou efetivos (treze que entraram após a fundação, aprovados por assembleia); e, em paralelo, um segundo reunindo aqueles que tiveram intensa participação junto à entidade (elenquei onze nomes assíduos, contando até com um deles em exceção, totalmente desgostoso com os rumos tomados) ou os de presença bem abafada (dezesseis nomes restantes).

Partamos, então, a estes dois núcleos imbricados, com breves dados sobre cada um de seus componentes, lembrando que apesar da vasculha por anos seguidos nesse meu Doutorado – entrando em contato com familiares, amigos, companheiros de trabalho, instituições de ensino, cartórios, grupos teatrais, empresas de notícias, sindicatos, institutos históricos, associações médicas, jornalísticas e dezenas de periódicos na *Hemeroteca Digital Brasileira* – nem sempre as informações completas puderam ser encontradas e o vazio documental inevitavelmente se fez presente:

Sócios Fundadores (com ano de nascimento e morte, idade aproximada em que se associou à ACTP, papel social-profissional que exercia àquela época e motivo do seu desligamento):

Alfredo de Oliveira – PE (1914-1979)	Ator, diretor, produtor teatral, advogado (sem exercer a profissão), jornalista e gestor público à frente do Teatro de Santa Isabel, espaço que virou sede da entidade	Sócio fundador da ACTP aos 40 anos. Manteve **presença assídua** até 1965. Abandonou o jornalismo para dedicar-se ao teatro, à produção e direção em TV e à administração pública.
Ângelo Rafael de Agostini – PE (1933-?)	Jornalista	Sócio fundador aos 22 anos. Manteve **presença assídua** até 1966. Formado em Medicina durante a existência da entidade, abandonou o jornalismo.
Aristóteles Soares da Silva – PE (1910-1989)	Dramaturgo, funcionário público e jornalista	Sócio fundador aos 45 anos. Manteve **presença assídua** até 1963. Abandonou o jornalismo por problemas de saúde.
Augusto Costa Boudoux – PE (1937-2003)	Jornalista	Sócio fundador aos 18 anos. De **presença abafada**, manteve-se vinculado até 1964, assumindo outras atividades profissionais desde então.
Bóris Marques da Trindade – RN (1936-2021)	Jornalista	Sócio fundador aos 19 anos. Manteve **presença assídua** até 1965. Formado em Direito durante a existência da entidade, abandonou o jornalismo.
Carlos Augusto Pereira da Costa – PE (1891-1965)	Advogado, professor, historiador, dramaturgo, jornalista e membro da Justiça Militar	Sócio fundador aos 64 anos. De **presença abafada**, manteve-se minimamente vinculado até 1957. Faleceu durante a existência da entidade.
Daniel Francelino Barbosa – ? (?-?)	Jornalista, ator e dramaturgo	Sócio fundador com idade ignorada. De **presença abafada**, manteve-se vinculado até 1957. Tudo indica que deixou de morar no Recife.
Isaac Magalhães de Albuquerque Gondim Filho – PE (1925-2003)	Dramaturgo, diretor, produtor teatral, jornalista e cirurgião dentista	Idealizador, sócio fundador e primeiro presidente da ACTP aos 30 anos. Manteve **presença assídua** somente até 1956. Abandonou o jornalismo para dedicar-se ao teatro.
José Maria Marques Soares – PE (1927-2010)	Ator, relações públicas e jornalista	Sócio fundador aos 28 anos. Manteve **presença assídua** até 1966, quando passou a dedicar-se com maior afinco ao universo televisivo como apresentador e produtor de importantes programas.
José de Medeiros Cavalcanti – AL (1922-1990)	Dramaturgo, advogado (sem exercer), jornalista e produtor de programas de rádio	Sócio fundador aos 33 anos. Manteve **presença assídua** até 1967.

Justo Julião de Carvalho – MA (1934-?)	Ator, jornalista e relações públicas, único negro de pele retinta a compor a associação	Sócio fundador aos 21 anos. De **presença abafada**, manteve-se vinculado até 1966. Abandonou o jornalismo para dedicar-se às relações públicas e atividades militantes negras.
Otávio Cavalcanti de Albuquerque – PE (1902-1975)	Jornalista e poeta	Sócio fundador aos 53 anos. De **presença abafada**, manteve-se vinculado até 1964. Abandonou o jornalismo por falta de emprego.
Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti – PE (1919-1988)	Advogado, historiador, dramaturgo, diretor, produtor teatral e jornalista	Sócio fundador aos 36 anos. Foi quem mais presidiu a ACTP (quatro gestões) e manteve **presença assídua** até 1968.
Valdemar de Oliveira – PE (1900-1977)	Médico, músico, professor, escritor, ator, diretor, dramaturgo, tradutor, cenógrafo e jornalista	Sócio fundador aos 55 anos. De **presença assídua** desde 1955, esteve à frente da entidade nos seus últimos anos.

Sócios Efetivos (com ano de nascimento e morte – um deles está vivo! –, idade aproximada em que se associou à ACTP, papel social-profissional que exercia àquela época e motivo do seu desligamento):

Adeth Leite do Nascimento – PE (1918-1975)	Jornalista e poeta	Aceito como sócio efetivo da ACTP em 1956, aos 38 anos. De **presença ativa**, foi quem mais divulgou a entidade na imprensa até seus momentos finais.
Ariano Vilar Suassuna – PB (1927-2014)	Dramaturgo, tradutor, diretor teatral, professor e advogado	Aceito como sócio efetivo em 1957, aos 29 anos. De **presença ativa** pelas polêmicas que criou junto à entidade, mas afastou-se dela ainda em 1958.
Clóvis Ribeiro do Rêgo Melo – PE (1925-2002)	Jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1956, aos 31 anos. Formado em Direito durante a existência da entidade, sempre manteve **presença abafada**, minimamente vinculado até 1959.
Expedito da Costa Pinto – PB (1930-2013)	Produtor cultural e jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1957, aos 27 anos. De **presença abafada**, formou-se em Filosofia e Direito durante a existência da entidade, mas só se afastou em 1968, após sofrer um acidente automobilístico.
Hermilo Borba de Carvalho Filho – PE (1917-1976)	Dramaturgo, tradutor, ator, diretor, produtor teatral, advogado (sem exercer), professor e jornalista	Aceito inicialmente como sócio correspondente da ACTP em São Paulo, no ano de 1957, aos 40 anos, passou a ser sócio efetivo em 1958 quando voltou a morar no Recife. De **presença abafada**, afastou-se da entidade em 1961, sendo responsável pela sua descredibilização final.

Hiran de Lima Pereira – RN (1913-1975)	Ator, poeta, jornalista e um dos dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB)	Aceito como sócio efetivo em 1957, aos 42 anos. De **presença abafada**, afastou-se da entidade em 1964, quando teve que viver na clandestinidade devido ao Golpe-Civil Militar brasileiro.
José Sotero de Souza – SE (1894-1965)	Médico, farmacêutico, professor, dramaturgo e jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1955, aos 61 anos. De **presença abafada**, afastou-se da entidade em 1958 e faleceu ainda durante a existência da mesma.
Lêda Clementina Jácome Sodré – PE (1936-1992)	Jornalista (formada no Curso Preparatório da Escola de Jornalismo da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco)	Aceita como sócia efetiva em 1957, aos 20 anos. Formou-se em Geografia durante a existência da entidade, e mesmo de **presença abafada** permaneceu nela até o fim.
Luiz Gonzaga Lucena de Mendonça – PE (1931-1995)	Ator, dramaturgo, diretor, produtor teatral e jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1956, aos 24 anos. De **presença abafada**, afastou-se em 1964 quando teve que fugir de Pernambuco devido ao Golpe Civil-Militar.
Luiz Plácido Tojal – PE (1937-1995)	Ator e jornalista (formado no Curso Preparatório da Escola de Jornalismo da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco)	Aceito como sócio efetivo em 1957, aos 19 anos. De **presença abafada**, afastou-se da entidade em 1960, quando foi morar em Maceió, nas Alagoas.
Maria José Campos Lima – PE (1926-1986)	Atriz, professora e jornalista	Aceita como sócia efetiva em 1956, aos 29 anos, já quando cursava a Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo. De **presença abafada**, afastou-se da entidade em 1960.
Maviael de Albuquerque Pontes – PE (1935)	Ator e jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1958, aos 23 anos. Formado em Direito durante a existência da entidade, permaneceu nela até o fim, mesmo de **presença abafada**. É o único remanescente vivo, mas com a saúde debilitada pelo Parkinson.
Wilton Andrade de Souza – PE (1933-2020)	Artista plástico e jornalista	Aceito como sócio efetivo em 1956, aos 22 anos. Mesmo de **presença abafada**, permaneceu na entidade até o fim.

Pelo exposto, reunindo vinte e cinco homens e duas mulheres, a ACTP congregou jornalistas com idades entre 18 e 61 anos, a maioria perto dos 30. Quase todos eram pernambucanos, mas alguns nasceram no Maranhão, no Rio Grande do Norte, nas Alagoas, em Sergipe e na Paraíba, portanto, uma turma de nordestinos, moradores do Recife ou Olinda. Em termos de condição social, pode-se dizer que quase todos pertenciam à classe média, sendo Ariano Suassuna e Valdemar de Oliveira os únicos

verdadeiramente da elite econômica. No quesito formação intelectual, uma maioria esmagadora era de jornalistas do batente – num tempo ainda de inexistência do curso superior dessa área na capital pernambucana –, mas havia também odontólogo, geógrafa, artista dramática oriunda de instituição específica de ensino, historiadores, advogados e médicos, alguns ainda pleiteando formatura nestas áreas.

Como traço característico, quase todos eram verdadeiros homens do teatro, e as duas mulheres também tiveram franco envolvimento com a cena (Maria José Campos Lima bem mais que Lêda Jácome Sodré). Em termos de escolhas políticas, podemos apontar três alas distintas: a dos direitistas, claramente tradicionalistas; a dos esquerdistas, aparentemente com posicionamentos mais avançados (especialmente a turma ligada ao Teatro Adolescente do Recife e que, mais à frente, se envolveu com o Movimento de Cultura Popular[8]); e aqueles que se posicionavam no centro, nem tão vanguardistas nem tão antiquados. É importante registrar que três deles, já afastados da ACTP, tiveram problemas sérios durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Um deles, Hiran de Lima Pereira, até se tornou desaparecido político em São Paulo, pois foi assassinado e seu corpo nunca encontrado.

Dos onze membros mais assíduos da entidade, todos mantiveram colunas específicas de teatro. Dos de presença abafada, nove também escreviam como setoristas teatrais. Os sete restantes fizeram apontamentos críticos sobre o teatro, mas não tinham foco principal nesta atividade, pois escreviam sobre os mais diversos assuntos, alguns apenas como colaboradores de jornais com certa frequência. Ou seja, dos vinte e sete sócios, apesar dos comentários que tentavam descredibilizar a associação a todo momento, apenas sete não mantiveram coluna específica de teatro na imprensa, mas todos escreveram artigos voltados à área cênica. Claro que, paulatinamente, de 1955 a 1969, os espaços para isso foram diminuindo até restar um nicho bem restrito de jornalistas atuantes no setor, três para ser mais exato, Adeth Leite, Valdemar de Oliveira e Ângelo de Agostini (com este já desvinculado da ACTP por frustração mesmo).

[8] O MCP (Movimento de Cultura Popular) foi um projeto de caráter ideológico na arte-educação que rompeu com os paradigmas tradicionais vigentes e tentou construir um novo manancial de políticas, pedagogias e estéticas, atuante entre os anos 1960 a 1964, liderado por Paulo Freire, Germano Coelho, Anita Paes Barreto e o então prefeito do Recife, Miguel Arraes (na sequência Governador do Estado de Pernambuco), junto a inúmeros intelectuais e o povo menos favorecido. Entre outras manifestações artísticas, através do seu grupo Teatro Experimental de Cultura, depois rebatizado de Teatro de Cultura Popular (TCP), desenvolveu um fazer teatral de caráter ideológico e de legitimação política tendo como foco a formação do homem brasileiro. Mais detalhes podem ser adquiridos nas obras *Teatro de Cultura Popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)*, de Rudimar Constâncio (2017), e *Atos Cênicos, Atos Revolucionários: o Teatro de Cultura Popular do Recife (1960-1964)*, de Felipe Genú (2019).

Com grande maioria trabalhando como jornalistas pelo exercício da prática e não pela formação universitária (apenas Luiz Plácido Tojal e Lêda Jácome Sodré tiveram breve estudo acadêmico na área), pouco mais da metade se interessou por filiar-se à Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) e uma parcela ainda menor ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Pernambuco. Os motivos, portanto, que levaram a grande maioria a se afastar da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco antes do seu esfacelamento – dois deles morreram em período anterior, ambos em 1965 – foram os mais distintos: desinteresse com a área da crítica teatral; a dificuldade em publicar resenhas para o segmento; o fim dos jornais em que trabalhavam; desgosto com o andamento da própria instituição; viagens para morar em outros lugares; adversidades pelas perseguições políticas no início da Ditadura Civil-Militar brasileira; ou o assumir de novos afazeres mais rentáveis às suas sobrevivências.

Como num exercício de minúcias, conheçamos agora a atividade intelectual desses homens e mulheres que estiveram atentos aos ofícios do teatro no Recife e que tentaram, nem sempre conseguindo (é verdade), trazer luzes de compreensão ao que foi feito àqueles tempos. Independente dos gostos, dos afetos, dos posicionamentos políticos e éticos à vida, como num palimpsesto idiossincrático, suas produções enfeixam a resistência da ACTP, esta única entidade pernambucana de críticos e cronistas teatrais até hoje, e que nasceu assumidamente múltipla, inquieta nos seus primeiros anos a tentar eleger o que seria o “bom teatro”, no entanto progressivamente indolente, até quase sem vitalidade na sua fase final, mas sempre cheia de contendas, muito brigona, a incitar discursos inevitavelmente inflamados.

CAPÍTULO 1

ACTP: as maiúsculas da junção-desavença

> Não existe, portanto, essa figura mítica: o crítico modelo. O que pode e deveria haver em cada centro teatral é um elenco crítico bem distribuído, bem equilibrado, comportando várias tendências estéticas e vários tipos de personalidade, do retardatário ao vanguardista, do impulsivo ao moderado, do reverente ao iconoclasta, do benevolente ao implacável. Nessa república platônica dos nossos sonhos só estariam excluídos da profissão os ignorantes, os de má fé, os insensíveis à arte, os tolos, os invejosos de êxitos alheios. (PRADO, 1987, p. 14)

A historiografia teatral brasileira sobre o século XX nos diz que a crítica teatral no país chegou a ser dividida em dois eixos de atuação: a velha e a nova. A primeira, concentrada nas mãos de jornalistas ligados à ABCT (Associação Brasileira de Críticos Teatrais), entidade fundada em 1937, no Rio de Janeiro, mas que ganhou, a partir de 1951, uma seção paulista; e a segunda, atrelada a uma turma jovem insatisfeita com o que se fazia até então e que, na capital carioca, no ano de 1958, criou o CICT (Círculo Independente de Críticos Teatrais). De acordo com a crítica Barbara Heliodora, os dois grupos tinham propostas bem díspares:

> Os críticos do CICT contestavam a antiga Associação Brasileira de Críticos Teatrais, composta, em sua maioria, por ditos críticos que eram na verdade quase divulgadores que favoreciam esta ou aquela companhia, este ou aquele ator, apenas por simpatia pessoal. (HELIODORA, 2013, p. 129)

Diferente da ABCT, a nova entidade, segundo ela, só aceitava sócios que estivessem efetivamente assinando uma coluna em jornal regularmente publicado[9] e, além de serem todos de uma geração mais moça que seus antecessores, "eram objetivos e exigentes em suas críticas, preocupados que estavam com a renovação do teatro brasileiro" (*Ibidem*, *idem*). Por suas escritas severas, chegaram a ser acusados de

[9] No ano de 1950, por exemplo, a ABCT era composta por sessenta e quatro associados e, de acordo com o então presidente da entidade, o manauara Lopes Gonçalves, apenas dezenove não exerciam, naquele momento, atividade na imprensa ligada ao teatro ou à música. Os demais, quarenta e três deles, ou eram críticos atuantes – segundo o mesmo, vinte e dois escreviam diariamente como redatores de um daqueles setores artísticos – ou haviam comprovado funções jornalísticas anteriores em crônicas ou reportagens. "Como se vê, ao contrário que alguns supõem, só pequena parte do quadro social da Associação é formada de colegas sem atividade jornalística no momento concernente ao teatro ou à música. Constituem eles 30%, numericamente sem influência predominante nas votações" (*Apud* P. C. M. [Paschoal Carlos Magno], *Correio da Manhã*, 31 jan. 1950. Teatro. p. 17), justificava assim Lopes Gonçalves o direito de voto a críticos "não-militantes" na premiação aos melhores de cada ano, que correspondia a uma homenagem da ABCT àqueles que, pelo fato de já terem sido críticos, não perderam essa condição, figurando como "conselheiros" da entidade. A questão, claro, era polêmica.

agressivos, presunçosos e até de atores fracassados e invejosos em confronto com aqueles que relutavam em aceitar as inovações do moderno teatro. “Que o grupo tinha uma nova visão do teatro é sem dúvida verdade, e por isso mesmo estavam todos empenhados em ver as mudanças que estavam tendo lugar; e [...] apoiaram o teatro promovendo cursos de formação de plateia” (HELIODORA, 2013, p. 130), afirmou a conhecida crítica carioca que faleceu em 2015 com fama de temida pelos artistas.

Três anos antes do aparecimento do CICT, o Recife viu nascer, em junho de 1955, a ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco), numa época em que florescia enormemente a cobertura teatral nos jornais da cidade após período de entresafra. Se a presença dos textos de análise crítica nas sessões teatrais dos periódicos da capital pernambucana era bem mais frequente no início da década de 1930[10], muito pela novidade do Grupo Gente Nossa – o primeiro de vida profissional “mais estável” no Recife, que sobreviveu de 1931 a 1942 – e de companhias visitantes em turnê, como as de Procópio Ferreira, Palmeirim Silva, Lyson Gaster, Alda Garrido e Jayme Costa, houve uma terrível diminuição com o passar dos anos, agora com os jornais ocupados por outras formas de diversão, como o cinema falado e os programas de rádio. Tudo isso para além do noticiário do segmento.

Só voltou a crescer em meados da década de 1940, por conta da atuação dos grupos Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), liderado por Valdemar de Oliveira; Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), tendo à frente Hermilo Borba Filho; e o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), com um grupo de estudantes na sua coordenação. Como sempre, o florescimento de uma nova cena teatral favorecia o aumento de atenção da imprensa ao teatro[11]. A partir daí começaram a surgir avaliações críticas distribuídas por duas ou até três longas resenhas. É verdade que os espaços nos jornais ainda eram mais vantajosos para se destrinchar as montagens.

---

[10] Mais detalhes podem ser lidos no meu trabalho de dissertação no Departamento de Pós-Graduação em História da UFPE que concluí em 2018: *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/32007>. Ou no meu mais recente livro de mesmo título, editado pelo SESC Pernambuco em 2021.

[11] Na década de 1940 e início dos anos 1950, vários intelectuais, ligados ou não ao teatro, puderam abordar, sempre pontualmente, espetáculos em cartaz no Recife. L. A. R. (Leduar de Assis Rocha), Coelho de Almeida, Augusto de Almeida, Juanita Machado, Sanelva de Vasconcelos, P. C. M. (Paulo do Couto Malta), Maria Elisa Viegas de Medeiros, Rafael Fernandes, S. (Sibila Odenheimer), Austro-Costa, Humberto Vianna, Hermilo Borba Filho, Luiz Beltrão, A. L. F. (Andrade Lima Filho), Mário Sette, Edson Nery da Fonseca, Carlos Luiz de Andrade, Lucilo Varejão, Berguedof Elliot, Isnar de Moura, Guerra de Holanda, Jorge Abrantes e Edmar Lins foram alguns deles, além da presença sempre constante de W. (Valdemar de Oliveira).

J. B. (Júlio Barbosa), L. M. F. (Luiz Maranhão Filho), Hermilo Borba Filho[12] e, principalmente, W. (Valdemar de Oliveira) costumavam destinar mais linhas de seus artigos (em novembro de 1949, por exemplo, este último escreveu quatro colunas *A propósito...* para avaliar detidamente *Fim de Jornada*, de Robert Sheriff, que o TUP havia montado no Teatro do Derby, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski). Mas é na década de 1950, mais especificamente a partir de 1954 e 1955, que vamos ver uma constância maior de textos em sequência detendo-se sobre elementos variados das peças mais provocantes levadas à cena, muitas vezes dividindo os artigos com foco inicial na dramaturgia, seguido pela direção, elementos visuais e, por fim – sendo o mais aguardado de todos –, o julgamento do elenco.

A presença de programação diversional e sua possível avaliação nos jornais passou a ser tão forte que, a 5 de agosto de 1954, quando foi comercializado o primeiro exemplar do *Correio do Povo* no Recife, mesmo sendo de perfil assumidamente popular, voltado ao trabalhador comum, não faltavam espaços dedicados à crítica de cinema e teatro, a primeira entregue ao jovem jornalista potiguar Bóris Trindade, de apenas 18 anos, também fazendo reportagens e entrevistas na área teatral, e a segunda sob a responsabilidade do desconhecido crítico Armando Garnyer, provavelmente um codinome, ambos com coluna fixa e quase diária na seção *Onde a Cidade se Diverte*. Havia ainda uma curiosa coluna esporádica batizada de *Crônica das Torrinhas*, assinada pelo implacável R., costumeiramente escalpelando desempenhos e espetáculos.

Pouco mais de um mês após o seu lançamento, o *Correio do Povo* perdeu Bóris Trindade, Armando Garnyer e R. da sua equipe de Cultura (seriam eles a mesma pessoa?), mas os substituiu por outros nomes também ocultos, com especial destaque ao chamado Icê, quase sem se aventurar às críticas e de escrita maior no noticiário teatral e cinematográfico. Somente em 1955, já com o jovem jornalista Daniel Barbosa à frente da coluna *Teatro* – ele que seria um dos sócios fundadores da ACTP –, é que vamos ter assiduamente comentários críticos sobre as peças em cartaz. Ao final daquele ano, com o seu afastamento, outros companheiros assumiram o posto, Justo Carvalho, também fundador da entidade, e os incógnitos Zé de Kalú e Aboux (pseudônimo de Augusto

[12] Durante mais de quatro anos, desde setembro de 1947, quando iniciou, com pouco mais de 30 anos, sua coluna teatral *Fora de Cena* na *Folha da Manhã Vespertina*, Hermilo Borba Filho foi um dos que, no Recife, compreendeu e cobrou sinais de modernização do teatro nacional. Como leitura imprescindível, recomendo a obra *Fora de Cena, no Palco da Modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho* (2009), do pesquisador, jornalista e professor Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis.

Boudoux, também fundador da ACTP). Isso somente num único periódico daqueles tempos, cuja seção cultural nem ganhava tanto destaque editorial.

Com a existência da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, não só a imprensa se sentiu compelida a abrir mais espaço para a crítica/crônica teatral e a agenda do que vinha acontecendo local, nacional e internacionalmente, mas também muitos escritores, alguns usando nomes fantasiosos ou apenas letras iniciais para ainda permanecerem às escondidas, se sentiram motivados a escrever sobre os espetáculos, gerando enorme fortuna crítica que até hoje, em grande parte, permanece soterrada nas páginas dos jornais da época. Por isso a defesa de "pulverização da crítica de teatro" no título deste trabalho, para além de um possível "cartel" entrincheirado apenas na ACTP (outros nomes que surgiram e nunca quiseram se vincular a ela aparecerão no correr das próximas páginas). E não foram poucos os escritos produzidos àquela época, às vezes em profícua continuidade diante dos assuntos a abordar numa única montagem.

O maior recordista do período foi Medeiros Cavalcanti, que concebeu para o *Jornal do Commercio*, entre outubro e novembro de 1955, dez textos sobre *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na versão do TAP dirigida pelo italiano Flaminio Bollini Cerri. Talvez nenhuma outra peça tenha ganho tanto destaque na crítica pernambucana como nesta sequência avaliativa[13]. É óbvio que, aparecendo por dias seguidos num mesmo jornal – geralmente com o título da peça em destaque –, muito mais publicidade se gerava ao espetáculo, ainda que nem fosse tão favorável o que estava ali escrito. O importante era ganhar visibilidade na imprensa. E certamente muitos espectadores foram atraídos ao teatro para conferir *in loco* se tamanha polêmica fazia sentido.

Nesses entreveros, que só rendiam frutos à cena local, um jornalista e teatrólogo era o maior destaque: Valdemar de Oliveira, já com 55 anos, o mais experiente de todos eles, a compor a ACTP desde o início e sendo um de seus mais destacados e controversos integrantes. Sem dúvida alguma foi ele quem abriu nova perspectiva à crítica de artes no Recife porque, além de ter assinatura pública nas suas opiniões, observada

[13] Vale acompanhar as inúmeras discussões que a peça levantou no Recife, em 1955, em mais de quarenta críticas escritas que foram bem registradas por Antonio Edson Cadengue no livro em dois volumes *TAP: Sua Cena & Sua Sombra – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*, editados em 2011 pelo SESC Pernambuco e Companhia Editora de Pernambuco. A encenação de Flaminio Bollini Cerri apostou num espetáculo em que os três planos da peça – *realidade*, *memória* e *alucinação* – se intercambiavam, "criando cenas de impacto visual sofisticado, gerando também, por sua vez, uma maior dificuldade na compreensão do enredo" (CADENGUE, 2011, p. 192). Se parte da crítica recifense defendeu a montagem, indo de encontro ao "gosto mediano" do público, a maioria se mostrou desconcertada frente àquelas inovações, consideradas abstratas, incoerentes e confusas, especialmente no uso do *flashback*. Houve até quem a enquadrasse no "teatro espírita" ou no "teatro de doidos".

continuadamente nas páginas de jornal por mais de quarenta anos, desde a década de 1920, é alguém que o meio reconheceu numa relação intrínseca com aquilo que escrevia, primeiramente como literato e compositor musical e, mais à frente, como verdadeiro homem do teatro (assim como fora anteriormente Samuel Campello[14]).

Intelectual de família abastada que desde criança pôde usufruir do convívio com as artes, Valdemar de Oliveira foi médico, músico, professor, pesquisador, escritor (autor de livros didáticos, científicos, literários e históricos), jornalista, crítico de música e teatro, dramaturgo, ator, diretor, tradutor, cenógrafo e pai de família com mulher e dois filhos que também abraçaram a cena teatral. Tratado por muitos como um "homem de sete instrumentos", dividiu a direção artística do Grupo Gente Nossa com Samuel Campello de 1931 a 1939, assumindo tudo a partir da morte do amigo. Em 1941 fundou o Teatro de Amadores (que só a partir de 1944 assumiria o "de Pernambuco" em seu nome), inicialmente como departamento autônomo da equipe antecessora.

Daí se consagrou no meio cênico nacional pela trajetória vitoriosa que trilhou, sendo o conjunto responsável pela inserção da modernidade na cena pernambucana a exercer inegável influência em estados vizinhos. Também pôde assumir as funções de representante regional da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)[15], que tantos desafetos lhe trouxe por conta da cobrança pelos direitos autorais, e diretor do Teatro de Santa Isabel no período de 1939 a 1950, outra fonte de dor de cabeça, principalmente para conciliar as demandas de pauta, uma de suas mais terríveis reclamações na imprensa. De 1971 a 1977 foi ainda diretor do Nosso Teatro, casa de espetáculos inaugurada por ele e rebatizada com seu nome após sua morte em 1977[16].

---

[14] Samuel Campello (1890-1939) exerceu a função de jornalista em muitas publicações antes de Valdemar de Oliveira, a exemplo de *A Província*, assinando com o pseudônimo Musael do Campo, e no *Jornal do Recife*. No *Diario de Pernambuco* atuou de 1922 até o fim da vida. Para o segmento teatral, sendo bem mais cronista publicista do que crítico, suas palavras dizem muito sobre uma compreensão específica da cena onde ainda não havia surgido o encenador, nem a noção de unidade do espetáculo. No entanto, pela experiência neste *metier*, Samuel Campello conseguiu produzir avaliações mais embasadas dos percalços que o meio enfrentava, revelando já um pensamento sistêmico da situação local e nacional, inclusive na cobrança por um necessário (e ainda distante) apoio federal à continuidade dos trabalhos.

[15] Com sede no Rio de Janeiro, a SBAT surgiu em setembro de 1917 por conta da defesa dos direitos nacionais e internacionais dos escritores ou libretistas, frente à manipulação indevida dos textos dramáticos e o descontrole sobre os direitos autorais, vide a quantidade de obras que não tinham seus criadores divulgados, além das manipulações sofridas pelos textos dramáticos e montagens levadas sem o conhecimento dos autores.

[16] Fechado desde 2020 e sofrendo com invasões, furtos, arrombamentos, depredações e até o desabamento do teto, o Teatro Valdemar de Oliveira – palco de tão importantes espetáculos e shows musicais – não mais resiste com programação sob o comando da família Oliveira, que ainda aguarda o posicionamento do Governo do Estado de Pernambuco para adquirir o imóvel como doação, na intenção de transformá-lo em uma escola de teatro após necessária e custosa reforma.

No jornalismo, Valdemar de Oliveira começou ainda nos tempos de estudante de Medicina, na Bahia, em 1918. No Recife, estreou na área assinando com as iniciais W. O. (escolha que fez com que, até hoje, muitos erroneamente ainda escrevam o seu nome como sendo Waldemar), inicialmente no *Jornal do Recife* e n'*A Notícia*. A 1 de maio de 1926 foi admitido no *Jornal do Commercio* como redator especializado da página dominical *Vida Artística*, responsável pelas *Notas de Arte* e passando, depois, às colunas diárias *A propósito...*, já com a simples inicial W., a qual veremos tantas referências neste trabalho, *Crônica da Cidade* e *Ver, Ouvir e Não Calar*. Ali escreveu até às vésperas da morte e, por várias vezes, reforçou a liberdade de opinião que sempre buscou e tinha.

Severo de fama e detestado por alguns devido aos privilégios que possuía, sempre dando enorme visibilidade aos seus grupos e às ideias que defendia, Valdemar de Oliveira tinha defeitos e virtudes como qualquer outro intelectual, tornando-se retrógrado ou avançado de acordo com as condições que viveu. Entre o final dos anos 1940 e início da década de 1950 editou a importante revista de artes *Contraponto*, mas praticamente todos os jornais do Recife o tiveram como figura ilustre nas suas folhas. Tanto que não se remexe na história do Recife no Século XX sem se deparar com as contribuições e impasses criados por ele, um homem de coragem nas suas afirmações, às vezes rebelde e soberbo, com espinhos de ironia, mas sempre inquieto e, tantas vezes, generoso em compartilhar informações. Sobre sua prática diária na crítica artística respondeu certa vez:

> Às muitas igrejinhas que havia, não pertenci nunca. Fui, inalteravelmente, livre-atirador. Infenso a paróquias intelectuais, a ninguém proclamei gênio na expectativa de retribuição. O máximo a que cheguei, na crítica, foi calar, se podia eximir-me de pronunciamento. Até isso, o meu silêncio, tinha a sua eloquência. Fazia-o por piedade, não por medo, porque, naqueles tempos, era um prazer para mim acutilar de rijo quem se mostrasse disposto a terçar armas comigo. (OLIVEIRA, 1985, p. 91-92)

Não faltou quem não quisesse duelar, às claras ou veladamente, pois na imprensa Valdemar sempre foi um crítico com opinião bem embasada, sem meias palavras, muitas vezes polêmica. Seu jornalismo é marcado por inquietações o tempo inteiro. Manteve, assim, discussões que se tornaram célebres, principalmente com colegas do batente jornalístico, como Mário Melo, Gilberto Osório e Silvino Lopes, este último também dramaturgo; e com os maestros Vicente Fittipaldi e Ernani Braga, só para citar alguns de seus desafetos públicos. "Crítico feroz dos críticos, ele se dizia, com exagero", nos lembra a jornalista Lêda Rivas (1983, p. 34) em uma de suas biografias.

Entendendo que a crítica realmente construtiva é aquela que mais "aponta defeitos do que a que exalta virtudes" (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 28 jun. 1950, p. 12), não era da sua índole elogiar a torto e a direito. Por semelhante conduta, exercida com seriedade, ele sabia que não podia agradar aos alvejados por suas frases. Mas a opinião de um homem desses, tão influente, tinha um peso considerável, dizem até que na maior ou menor afluência de público aos espetáculos apresentados no Recife. Tanto que o bilheteiro Vanildo Lisbôa Filho, que atuava há vinte e cinco anos no Teatro de Santa Isabel, conhecido por ser de uma geração de bilheteiros daquela casa de espetáculos, afirmou quem era o melhor crítico da arte teatral em Pernambuco: "Valdemar de Oliveira. *Sua crítica vale por uma bilheteria*. Ele entende, verdadeiramente, da questão" (*Apud* UMA PALESTRA..., *Jornal Pequeno*, 30 ago. 1955. p. 3) (grifos meus).

Mas não foi ele quem sugeriu a criação de uma associação de críticos teatrais no Recife – inclusive sua participação inicial é bem tímida, mesmo com opinião orientadora pesando bem mais que a dos outros –, no entanto, com o correr do tempo, foi assumindo funções importantes na entidade, a exemplo de 1956, quando esteve à frente de um dos eventos promovidos pela mesma, o II Festival Nortista de Teatro Amador (como analisaremos adiante). É também quem termina por presidi-la na sua fase derradeira, entre 1968 e 1969, praticamente sozinho ao final, transfigurado em sua expressão máxima, amalgamados por completo. No seu livro biográfico *Mundo Submerso (Memórias)*, estranhamente, há apenas uma única frase sobre a ACTP, com Valdemar de Oliveira lembrando que ela morrera em suas mãos, sim, mas "por falta de... cronistas" (OLIVEIRA, 1985, p. 139). E nada mais.

Na realidade, mesmo intitulando-se cronistas da cena e dos bastidores, quase todos os vinte e sete associados da entidade pernambucana exerciam um misto de funções: por estarem intimamente atrelados ao universo teatral nas suas mais diferentes atividades, foram não só "homens e mulheres do teatro" na maior acepção do termo, mas também divulgadores, cronistas e críticos, dos complacentes aos exigentes, numa maioria contestadoramente polêmica (Valdemar de Oliveira, um dos maiores). E nesse acompanhar assíduo do que acontecia nos palcos – produzindo resenhas sobre os espetáculos e ações vinculadas –, se deram ainda ao direito de serem agentes propositivos junto ao poder público, engajados e militantes. Assim, as cobranças e confrontos se tornaram constantes e inevitáveis.

Por um lado, se estavam entregues a certa reflexão teórica, mesmo não sendo nada acadêmicos, também se ligaram à práxis cotidiana, funcionando como observadores

atentos que publicavam de notas a comentários, de fofocas até piadas maldosas, da análise crítica detalhista e comprometida à reprodução quase publicista do material de divulgação enviado pelos grupos, companhias e empresários teatrais, não deixando escapar nada do que rondava as casas de espetáculos naquele momento. Deste convívio pessoal intenso nos espaços de sociabilidade atrelados à cena inteira, puderam expor opiniões, questionamentos e juízos – por que não? – sem esconder contradições sobre si e sobre o fenômeno teatral como um todo, sempre nas relações entre arte e sociedade. Como a crítica deve ser.

Se é de notório saber que para se tornar um crítico teatral são necessários conhecimentos e preparação específicos, diferente da geração iniciada por um Décio de Almeida Prado, que está na epígrafe deste capítulo e virou expoente de uma geração de críticos acadêmicos, os associados da ACTP vinham de formações outras, como o Direito, a Medicina, a Odontologia e o empírico jornalismo diário. Mas quase todos já tinham interesse profícuo no segmento teatral e suas práticas e teorias, pois eram também dramaturgos, diretores, atores, maquiadores, cenógrafos, produtores, tradutores, entre muitas outras funções. Poucos foram apenas jornalistas da área – a exemplo do veterano Otávio Cavalcanti ou do polemista Adeth Leite –, e aquela situação de múltiplas funções, e também aprendizados, não é demérito nenhum, pelo contrário, pois havia uma intimidade longeva com o que escreviam diariamente.

Mas antes de tratarmos do início da atuação da ACTP, é preciso nos reportarmos a dois momentos-chaves que antecederam a formação deste conglomerado de críticos teatrais no Recife e que deixam transparecer parte das diretrizes que iriam nortear muitos dos seus participantes: por um lado, o apego ao texto em si, marcado por um respeito excessivo às falas e às rubricas, especialmente pela descrição dos tipos e da ambiência indicadas pelo dramaturgo; do outro, a ideia de insalubridade que vinha tomando conta do teatro no Brasil, principalmente no meio profissional, e a intenção de saneamento moral e técnico do que viria a ser apresentado na capital pernambucana, rejeitando-se veementemente qualquer possibilidade do que eles chamavam de "chanchada" na cena, palavra que deriva de chancho, sujeira, porco.

No primeiro caso, as críticas sobre a peça *Ana Christie*, de Eugene O'Neill, lançada pelo TAP em maio de 1955, escritas por um jornalista alagoano há três anos morando no Recife e que somente naquele momento se aproximava do teatro local, Medeiros Cavalcanti, o primeiro a verdadeiramente lançar duras ressalvas, cheias de ironia, a uma realização do mais aclamado grupo teatral da capital pernambucana,

reivindicando para si certa independência na escrita crítica, sem receio de causar melindres ou ferir "orgulhos da terra". No segundo caso, a polêmica que envolveu, um mês depois, Valdemar de Oliveira e o empresário, ator, diretor e dramaturgo Ítalo Cúrcio, gaúcho radicado carioca, com sua primeira peça escrita, o *vaudeville Adão e Eva Sem Paraíso*, levada à cena numa visita de itinerância ao Recife com "Muita Malícia! Muita moral! Pouquíssima roupa!" (ADÃO... [Anúncio], *Jornal do Commercio*, 17 mai. 1955, p. 18), segundo sua publicidade. São dois momentos em que podem-se ver delineados alguns dos conceitos que iriam marcar fortemente a escrita de muitos dos associados da ACTP, pelo menos nos seus períodos iniciais de atuação.

Tentativas de união entre jornalistas

A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco foi fundada em 21 de junho de 1955 e sobreviveu por quase quatorze anos de existência e dura resistência, mas, pelo que pude averiguar, seis anos antes do seu lançamento já havia o desejo de concretizá-la. Júlio Barbosa, quando ainda era cronista e crítico teatral do *Diario de Pernambuco*, assinando com as temidas iniciais J. B., esclareceu que a ideia de fundação da então "Sociedade Recifense de Críticos Teatrais" nasceu na redação do *Jornal Pequeno*, numa manhã de 1949, durante conversa com o dramaturgo e cronista Silvino Lopes:

> Batíamos um "papo" sobre o movimento cênico no Recife quando surgiu a ideia de uma entidade semelhante à existente no Rio de Janeiro. Silvino tomou a iniciativa de levar à letra de forma a conversa que mantivéramos em torno da questão. E um belo dia surge nas colunas do [*Jornal*] *Pequeno* a notícia da fundação da Sociedade Recifense de Críticos Teatrais, como tendo partido deste colunista. (J. B. [Júlio Barbosa], *Diario de Pernambuco*, 15 dez. 1949, p. 6)

A nota a que ele se referia, de ironia cortante a começar pelo maior desprezo que assumia em relação à crítica, não se mostrava tão eufórica com a possibilidade de profissionais dessa área teatral atuando conjuntamente no Recife para um "necessário" policiamento à cena. Basta prestarmos atenção na forma jocosa como Silvino Lopes fez menção à questão, aliás, este era o modo frequente dele lidar com os mais diversos assuntos na coluna diária *Bota de 7 Léguas*, do *Jornal Pequeno*, que assinava sob o pseudônimo O Grande Polegar:

> Vamos botar para a frente a Associação dos Críticos Teatrais. Júlio Barbosa estará de frente. Salvemos a crítica! Como poderá o Recife viver sem a crítica? Sem transporte, vá lá. Sem pescado, também. Sem o carnaval contínuo, é duro, porém, se suporta. Mas sem o seu pelotão de críticos de teatro?... Que Deus nos proteja! Que dirão de nós as capitais adiantadas? Nosso descaso está sendo criminoso. Até agora não se sabe quem é o rei da crítica. Nunca em cabeça humana luziu ideia mais avançada. Para começar, a Assembleia poderia aprovar um projeto mandando o Governo subvencionar a ACT [Associação dos Críticos Teatrais] para que esta pudesse construir a sua sede, uma boa sede, um palácio flutuante, o que ainda nos falta. Com os diabos! O Recife cheio de teatros [...] e não ter ainda a milícia controladora! Como poderá passar o povo sem a orientação dos críticos? Decididamente estou com o Júlio. [...] e que ninguém combata a disciplina que os críticos pretendem incutir na vasta inteligência popular. (POLEGAR, O GRANDE [Silvino Lopes], *Jornal Pequeno*, 28 out. 1949, p. 3)

Pelo exposto, Silvino Lopes rasgou de antemão qualquer possibilidade concreta de fazer emergir a malfadada Sociedade Recifense de Críticos Teatrais ou ACT (Associação dos Críticos Teatrais). E depois desse "banho de água fria", com pedrinhas de gelo bastante corrosivas, não se falou mais no assunto. Somente ao final daquele ano de 1949 o próprio Júlio Barbosa retomou a questão, sem muitas esperanças, mas aproveitou para dar uma ideia que seria, seis anos depois, com o surgimento do ACTP, um carro-chefe de polêmicas, a entrega de prêmios aos "melhores" do teatro local e visitante a cada ano[17]:

> Em verdade, dado o grande movimento dramático que se processa aqui, não podemos prescindir de uma entidade como essa. Temos tido bonitos espetáculos, tão bons e significativos quanto os melhores levados no Sul do país e em outros centros. Ora, uma agremiação de críticos teatrais no Recife serviria, acima de tudo, para tornar maior o estímulo que vimos dando à arte de representar nesta cidade. Além desse estímulo escrito de todos os dias, teríamos – no fim do ano – a instituição de prêmios para o melhor ator, melhor autor da terra e de fora, melhor atriz, melhor cenógrafo, melhor diretor, etc. Não irei adiante deste comentário, mas espero que os mais velhos e mais experimentados tomem o pião na unha e levem para a frente a ideia de nossa entidade de classe para que possamos trabalhar mais eficientemente pela causa. (J. B., *Diario de Pernambuco*, 15 dez. 1949, p. 6)

[17] "O primeiro prêmio de 'Melhor do Ano' foi dado no Rio, em Teatro, ao velho cômico Vasques, pelo seu Tio Gaspar em *Os Sinos de Corneville*, em 1848, e pelos 'amadores de Teatro' que frequentavam espetáculos. O segundo foi ao ator Brandão, chamado 'O Popularíssimo', prêmio que deu pela 1ª vez a crítica teatral pelo sucesso da peça *Rio Nu*. Desde então, [...], não mais se falou em 'prêmios' a atores, autores ou peças, até que foi fundada a SBAT que, em vez de prêmios, prestava homenagens à atuação do ano de um ator e um autor, como o fez em 1923, sob a direção de Pinto da Rocha" (SOBRE..., *O Jornal*, 12 abr. 1969, p. 3).

Mas nenhuma premiação foi entregue naquele ano – aliás, excetuando raros concursos dramatúrgicos, ainda não existia nenhum prêmio voltado ao teatro pernambucano, por categorias, até aquela época –, nem os críticos se juntaram. Em julho de 1950 foi a vez do cronista, crítico teatral, dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho, na sua coluna *Fora de Cena*, do jornal *Folha da Manhã Vespertina*, retomar essa questão do surgimento de um possível núcleo de críticos atuando no Recife. Com a chegada de mais um deles aos jornais, o cirurgião dentista e recém-lançado dramaturgo e diretor teatral Isaac Gondim Filho, contratado pelo *Jornal do Commercio*, aquele seu colega de profissão aproveitou não só para saldá-lo, mas também para fazer nova referência a uma associação que os congregasse:

> O aparecimento de mais um crítico teatral é índice de vitalidade do teatro em Pernambuco. Agora eles já são muitos e todos trabalham com um entusiasmo digno de nota: desde o veterano Valdemar de Oliveira a Isaac Gondim Filho. Que todos somente têm em vista a maior difusão possível do teatro e o aprimoramento cada vez maior de nossas representações. Agora já se pode falar naquela ideia abandonada de Júlio Barbosa: a criação de uma sociedade de críticos teatrais onde as funções tivessem uma diretriz segura e se pudesse pensar em muitas coisas úteis ao teatro. (BORBA FILHO, *Folha da Manhã Vespertina*, 25 jul. 1950, p. 3)

Júlio Ferreira Barbosa era um homem negro gay enorme ("mulato" na época) que, dizem alguns, metia medo quando chegava nos teatros. Duro nas tantas ressalvas à cena, soube também ser gentil com aprendizes que demonstravam talento, como Jaime Souto, Isaac Gondim Filho, Sotero de Souza, Gilvan Barbosa, Antônio Luiz de Barros e Luiz Maranhão Filho, este último com apenas 17 anos criticando teatro e rádio e que viria substituí-lo no *Diario de Pernambuco*. O que se revela dessa sua prática, além de entendermos que a carreira de crítico podia nascer das mais diferentes estratégias e que muitos no Recife a experimentaram, ainda que por tempo curto, é constatarmos que havia o interesse de alguns dos veteranos em receber novatos, como uma necessária reciclagem de olhares para tal atividade.

No entanto, as promessas para concretizar uma associação pernambucana de críticos no ano de 1950 ficaram apenas no ar. Somente quatro anos depois, diante da efervescência cada vez maior de escritos sobre o teatro na imprensa recifense, a ideia eclodiu de novo. Tanto que houve uma reunião de críticos e cronistas interessados e, como ação concreta, até foi deliberado telegrafar para Lopes Gonçalves e Djalma Bittencourt,

da ABCT, pedindo informes "acerca de congêneres com experiência" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 11 jan. 1955, p. 5). Os dois críticos atuantes no Rio de Janeiro responderam prometendo a remessa dos estatutos com certa urgência, mas até o final de 1954 nada havia chegado.

Isaac Gondim Filho deu a notícia lembrando também que o pernambucano José César Borba era o novo diretor do SNT, deixando transparecer a esperança de que, talvez por ser conterrâneo, ele pudesse dar uma atenção oficial à sonhada instituição[18]. Em termos financeiros, a entidade sobreviveria mantida com parcos recursos públicos, às vezes municipais, às vezes federais, e pela contribuição mensal dos associados (aqui, diferente do que acontecia no Rio de Janeiro), mas com valores bem diminutos e por curto prazo. Um único Livro Caixa foi encontrado no acervo do Teatro de Santa Isabel e confirma as mensalidades pagas pelos sócios no período de 4 de agosto de 1955 até 31 de dezembro de 1957, ao valor mensal de dez cruzeiros. A questão é que vários tornavam-se inadimplentes e alguns, aparentemente, deixaram esse compromisso.

Portanto, a cada nova atividade era preciso correr atrás de apoiadores, uma luta constante e, por vezes, bem infrutífera, como a dos próprios espetáculos no Recife daquela época, em sua grande maioria realizados sem incentivo algum. Mas antes de vermos como se deram as primeiras reuniões de fundação da ACTP, vamos voltar aos dois imbróglios que nos dão pistas do perfil de grande parte dos seus participantes nos anos iniciais, primeiramente tratando de uma estreia teatral que aconteceu na data 18 de maio de 1955, como parte da festa do 14º aniversário do Teatro de Amadores de Pernambuco e, pelo programa oficial da Prefeitura do Recife, do 105º aniversário do Teatro de Santa Isabel: *Ana Christie*, peça do norte-americano Eugene O'Neill, autor ainda não incluído no repertório daquele grupo.

O resultado cênico deu o que falar, principalmente pela tradução do paraense radicado no Rio de Janeiro, Benjamin Lima, e as adaptações que fez o diretor Valdemar de Oliveira, também cenógrafo da montagem. No elenco estelar local, Geninha Sá da

[18] Fundar uma associação também era a possibilidade de concorrer às verbas distribuídas pelo SNT. A ABCT, por exemplo, de 1946 a 1962, só não foi contemplada nos anos de 1946 e 1949, mas conquistou as seguintes subvenções em ordem financeira crescente: 18 mil cruzeiros (1950); 25 mil (1951 e 1952); 30 mil (1953); 50 mil (1954), 70 mil (1947 e de 1955 a 1958); 90 mil (1948); 100 mil (1961), 120 mil (1960), 183 mil (1959) e 300 mil (1962), segundo dados da tese *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*, de Angélica Ricci Camargo (2017, p. 297, 304, 332 e 347). A ACTP, no ano de seu lançamento, recebeu a quantia de dez mil cruzeiros de auxílio da Câmara Municipal, além de 600 cruzeiros do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife para viagem de três representantes da entidade ao I Festival Nortista de Teatro Amador, no Rio Grande do Norte.

Rosa Borges, Margarida Cardoso, Walter de Oliveira, Otávio da Rosa Borges, José Maria Marques e Sebastião Vasconcelos. Meio que prevendo a enxurrada de restrições que poderia nascer devido à escolha de mais um original estrangeiro para o TAP, algo que vinha ocorrendo assiduamente desde o lançamento do conjunto em 1941, Valdemar de Oliveira antecipou-se e, bem antes dessa nova estreia, tentou esclarecer as razões que os mantinham distantes da dramaturgia nacional[19].

Segundo ele, o intuito não era impor à sua equipe a escolha de uma criação necessariamente de autor brasileiro, mas que a obra fosse, em primeiro lugar, de alta categoria artística. Outras condições se faziam necessárias: ineditismo no Recife e nas capitais pensadas para futuras excursões e que a peça se encontrasse livre de contratos de exclusividade, já que muitos textos, dos melhores e alguns até inéditos, estavam presos a outras companhias do Brasil: "O repertório nacional se torna, desse modo, extremamente restrito [...]. Enquanto isso, o repertório estrangeiro é de uma vastidão inesgotável, numerosos sendo os originais de caráter cultural universal" (W., *Jornal do Commercio*, 19 abr. 1955, p. 6), justificou Valdemar de Oliveira.

Na data da estreia de *Ana Christie*, no salão nobre do Teatro de Santa Isabel, com presenças do governador do Estado e do prefeito do Recife, foi aberta uma exposição comemorativa das temporadas vitoriosas do TAP em Porto Alegre e São Paulo, promovidas, respectivamente, em 1954 e 1955. O novo diretor do SNT, o pernambucano José César Borba, estava para vir como hóspede oficial da municipalidade, convidado a assistir a estreia e participar de uma mesa-redonda sobre "Problemas do Teatro em Pernambuco", mas acabou cancelando a viagem de última hora por motivo de doença na família. Naquele dia, Valdemar de Oliveira, em sua coluna *A propósito...*, no *Jornal do Commercio*, para maior surpresa dos textocêntricos, anunciou que o 3° e o 4° atos do texto original haviam sido fundidos num só, tendo, entre eles, apenas uma cena muda. Foi o bastante para dar munição aos detratores do grupo.

Avaliada pelo implacável R., a versão tapiana de *Ana Christie* ganhou longa apreciação crítica no próprio *Jornal do Commercio*, repleta de ressalvas principalmente aos intérpretes e até a outras montagens recentes da equipe. Segundo aquele pseudônimo, o teatro de Eugene O'Neill, menos que de ideias, era sobretudo de ambiente, com

[19] Dos quarenta e um textos montados pelo TAP até aquele momento, apenas cinco foram de dramaturgos brasileiros: *Por Causa de Você*, de Silvano Serra, em 1941; *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Vianna, em 1942; *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves, em 1944; *Um Século de Glória*, de Valdemar de Oliveira, em 1950; e *Sangue Velho*, de Aristóteles Soares, com colaboração de Valdemar de Oliveira, em 1952. Todos os outros trinta e seis textos foram de autores estrangeiros.

prodigiosa capacidade de arrastar o espectador para o clima dos dramas. Tanto que, se em duas outras obras do autor, *Desejo* e *Além do Horizonte*, os personagens pareciam feitos de barro, com o elemento terra em destaque, em *Ana Christie* era o mar como juiz supremo que dispunha do destino das criaturas humanas, "curvadas ao peso dos seus caprichos, absolutos e inapeláveis" (R., *Jornal do Commercio*, 27 mai. 1955, p. 6).

No entanto, o ainda desconhecido articulista – como já disse, os espetáculos impulsionavam o retorno ou o aparecimento de novatos críticos nas empresas jornalísticas – reconhecia que a peça, a despeito de se apoiar em valores teatrais de autenticidade indiscutível, fora construída com recursos cênicos superados, estática no seu desenvolvimento, excessivamente dialogada e, às vezes mesmo, quase monótona. Findou por fazer um alerta poético ao núcleo dirigido por Valdemar de Oliveira:

> Eis porque andou muito bem avisada a direção artística do TAP no empenho de, a cada instante, [...] ressaltar a presença do "mar" que, em verdade, é tudo neste original pobre de texto, cuja "história", em si mesma, seria banal e desinteressante não houvesse a profunda marca humana na luta desesperada do velho Chris, o pai de Ana [Christie], contra o "velho demônio" que já lhe tragara os pais, os irmãos, os filhos pequeninos e que termina por lhe conquistar a própria filha e subjugar-lhe a velhice, caindo o pano do último ato justamente quando o seu poder se afirmava mais vitorioso sobre aquela gente, em cujas veias parecia correr misturado ao sangue o sal das suas águas. (R., *Jornal do Commercio*, 27 mai. 1955, p. 6)

Na visão dele, o velho Chris era a maior figura da obra, mas não caiu bem na interpretação de Walter de Oliveira, pois, mesmo tendo este ator grandes qualidades artísticas, não conseguira dar a dignidade necessária àquele experiente marinheiro, não só pela impossibilidade de não ajustar o seu tipo físico à personagem, mas porque o havia reduzido a um pobre velhinho e, nas cenas de maior altura, "não teve 'força' para impor à plateia a distinção entre o patético e o ridículo [...]. Também a sua embriaguez jamais foi convincente e nunca compreenderia que chorasse com tamanha fraqueza e de forma tão desmoralizante após ouvir a confissão da filha" (*Ibidem*, *idem*), emendou. Já a atriz Geninha Sá da Rosa Borges havia defendido bem sua Ana Christie, obtendo bons resultados especialmente nas modulações vocais:

> Em cena, esteve sempre em plano nitidamente superior aos demais, apesar de haver aparecido um tanto "forçada" no 1º ato, talvez por procurar, sem qualquer necessidade, mudar o timbre natural da sua voz, recurso antiquado, de efeito supérfluo para a caracterização da "prostituta", já definida no traje, nos gestos e nas palavras, e de pouco

> rendimento na hipótese de haver pretendido fazer ressaltar o contraste com a "voz" nos outros atos. (R., *Jornal do Commercio*, 27 mai. 1955, p. 6)

O incógnito crítico é detalhista ao extremo nas observações das personagens, tanto que, ao se ver, o ator Otávio da Rosa Borges fez um Mat Burke apenas sofrível, com poucos momentos bons, faltando-lhe comedimento na voz, cujo diapasão fugia ao seu controle, pois havia gritado em demasia, deformando constantemente a expressão facial e cambaleando o tempo todo sem motivo. Teve, contudo, a seu favor, a natural dificuldade de fazer um papel complexo, um "menino-grande, cuspindo gabolices, cheio de músculos e de ternura, esta quase infantil no seu misticismo religioso, atribuindo tudo à vontade de Deus" (*Ibidem*, *idem*), ponderou o avaliador.

Quanto à atriz Margarida Cardoso, satisfatoriamente no pequeno papel de Marta, seu único senão, com o crítico mais uma vez seguindo a orientação da dramaturgia, tinha sido a falha da caracterização que teria de lhe fazer quarenta anos mais velha que Ana Christie. Em desempenhos menores atuavam ainda Sebastião Vasconcelos e José Maria Marques, ambos sem qualquer comentário positivo ou negativo. Em referência ao cenário do diretor, ele achou bom e sugestivo, mas fez questão de apontar um deslize da ambientação do 1º ato pelo tamanho ínfimo do bar, "que poderia ocupar pelo menos três quartos da extensão do palco sem prejudicar a solução da parede móvel e facilitando maior visão e maior realismo ao quadro" (*Ibidem*, *idem*), assegurou.

Mas, de modo geral, *Ana Christie* resultara num bom espetáculo do TAP. O anônimo R., que atuara antes, rapidamente, no *Correio do Povo*, como já citado, preferiu concluir sua resenha lançando fina ironia ao grupo por outras recentes montagens: "Depois dos tropeços de *O Que Leva as Bofetadas*, *Alto Mar* e *Uma Morte Sem Importância*, retorna à orientação que lhe compete ter: fazer teatro como o de Priestley, Pirandello e tantos outros do seu repertório – não apenas limpo, mas, sobretudo, bom" (*Ibidem*, *idem*), deixando reaparecer a cobrança do sentido de higienização e qualidade da cena. A seguir, outro jornalista não teria receio de se expor também.

Começando por destacar uma série de referências internacionais e negativas a essa obra de Eugene O'Neill e de revelar figuras não presentes na tradução brasileira, algumas de valor "para uma mais exata ambientação e [...] indispensável preparação, não só psicológica da atmosfera da peça, como para a construção mais precisa e perfeita dos caracteres, sobretudo do estranho personagem que é Chris Christopherson" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 25 mai. 1955, p. 5), Isaac Gondim Filho foi um dos que

continuou a desbancar a versão apresentada pelo TAP, não creditando ao tradutor de uma peça estrangeira o direito de corte de personagens. Afinal, o dramaturgo, para ele, continuava a ser o grande referencial para se chegar a um espetáculo correto. Além disso, na tradução adotada, todo o sabor oferecido do linguajar típico dos homens do mar perdera-se por completo. Como resultado, o toque poético da peça original não mais existia.

Publicando, no total, quatro crônicas dedicadas a *Ana Christie* no *Diario de Pernambuco*, na terceira delas Isaac Gondim Filho deu sua opinião sobre os cenários idealizados por Valdemar de Oliveira, que havia conseguido, até com certa habilidade, resolver o problema da multiplicidade de ambientes e os movimentando o menos possível. Suas restrições voltaram-se, entretanto, às mutações diante do público, a exemplo da "ascensão" da fachada do bar, no 1º ato, ou a desintegração para o alto de parte do barco no 2º. "Isto porque, em se tratando de uma peça realista, encenada dentro de uma linha coerente, não se lhe permitem 'passes de mágica' à vista da plateia" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 26 mai. 1955, p. 5), explicou.

Com elogios e restrições, especialmente por fugirem do que o autor pretendia, o elenco foi analisado numa crônica derradeira. Para Isaac, o ator Walter de Oliveira, devido à importância de sua atuação ao viver Chris Christopherson, tinha dado uma bonita caracterização plástica da figura do velho lobo do mar, revestindo de verdade a sua personagem, mesmo que, de vez em quando, fizesse lembrar anteriores interpretações. Otávio da Rosa Borges também havia emprestado idealmente o seu tipo psicológico e físico ao Mat Burke, faltando-lhe apenas pequena dose poética. Elegendo Geninha Sá da Rosa Borges como uma das mais talentosas atrizes amadoras dos palcos pernambucanos, desta vez, infelizmente, de acordo com a sua apreciação, ela não esteve como se poderia esperar:

> A conduta realizada no 1º ato não foi suficientemente vincada a ponto de se sentir a transformação que Ana Christie sofre em contato com o mar, faltou-lhe o necessário contraste entre o 1º ato e os demais. Nestes, reconhecemos outra vez a mesma atriz de categoria, onde transpira a sua força dramática, apesar de notarmos, pelo menos na estreia, certa tendência de "anasalar" as falas. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 27 mai. 1955, p. 12)

Margarida Cardoso e José Maria Marques, responsáveis por papéis menores, foram de grande evidência no 1º ato, mas também deram interpretação diversa ao espírito

verdadeiro da peça. Isso porque, de acordo com a leitura "ao pé da letra" de Isaac, Marta Owen era uma mulher de 50 anos, gorda pela idade, que gosta de beber e há anos mora em companhia do velho Chris. Por isso ele julgou que fisicamente Margarida não era a atriz indicada para o papel e que sua linha "sofisticada" prejudicou ao tipo pretendido pelo autor norte-americano. Já Larry, o botequineiro, tal como O'Neill pede, "é um homem moço e sem tiques, no qual José Maria Marques tentou reviver um tipo convencional, com bases retrospectivas, ao dar-lhe o cacoete da boca torcida e a maneira de pentear os cabelos" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 27 mai. 1955, p. 12), queixou-se.

Da atuação de Sebastião Vasconcelos, este manteve-se bem, mas Isaac Gondim Filho, em seu arraigado textocentrismo perguntou: "Como fazermos-lhe uma análise do tipo se o seu Johnny é uma mistura de quatro ou cinco personagens?" (*Ibidem*, *idem*). Até aqui, essas ressalvas realmente não incomodaram ao TAP, pelo contrário, davam ainda mais publicidade à peça em cartaz, mas de repente uma verdadeira bomba crítica explodiu no cenário teatral pernambucano, com verve bastante irônica.

Medeiros Cavalcanti, o oponente que chega das Alagoas

Vindo de Maceió e há cerca de três anos morando no Recife, somente dedicado ao mundo radiofônico e com pouca produção textual sobre o teatro na colaboração com jornais alagoanos, o jornalista e então produtor de rádio Medeiros Cavalcanti resolveu mexer num "calo" para o diretor do TAP: a comparação de uma das suas criações à "chanchada", termo que era um verdadeiro pesadelo para Valdemar de Oliveira. Tanto que, há décadas, ele vinha reclamando daqueles que percebia proliferando no teatro brasileiro e não se norteavam por uma severa moral, espalhando apresentações de má qualidade e indo de encontro ao sonhado engrandecimento artístico nos palcos do país.

Na sua opinião combativa, era preciso ir contra aquela arte inferior de comércio vil, verdadeiras "patacoadas" (W., *Jornal do Commercio*, 24 set. 1950, p. 14) rotuladas de teatro ligeiro e outras imoralidades que companhias do "Sul" ofereciam, de vez em quando, nas suas turnês. Ao fundar o Teatro de Amadores em 1941, um dos objetivos era reabilitar o teatro local contra a tal "chanchada", segundo o *Dicionário de Teatro* editado por Luiz Paulo Vasconcellos (1987), gíria portenha que literalmente significa "porcaria", sendo que no teatro e no cinema brasileiros designa também um tipo de comédia em que predominam os recursos fáceis, o riso sem sutileza, o efeito de comicidade na base do

esforço físico e da confusão generalizada. Pode-se dizer ainda que se trata de "um tipo de farsa grosseira, que se afastou da humanidade dos personagens e situações, em virtude do excesso de exagero na caricatura" (VASCONCELLOS, 1987, p. 41).

Foi também por causa do termo chanchada que houve uma briga icônica na cena teatral pernambucana, no ano de 1950, entre Valdemar de Oliveira, na época diretor do Teatro de Santa Isabel, e o grande artista carioca Procópio Ferreira, com sua companhia fundada originalmente em São Paulo e convidada por aquele para integrar-se às comemorações do centenário da mais importante casa de espetáculos do Recife. Desde 1930, ou seja, há vinte anos, que o ator-empresário Procópio Ferreira não visitava o Nordeste brasileiro. Trouxe consigo os intérpretes Iracema de Alencar, Carlos Duval, Ada de Camargo, Fernando Vilar, Maria Lúcia, Aquilino Barreiros, Wanda Pinheiro, Hamilta Rodrigues, sua esposa, e Ítalo Cúrcio, que nem imaginava também travar briga com Valdemar de Oliveira anos à frente.

Na programação oferecida, entre outras montagens, *O Avarento*, *Escola de Maridos* e *Médico à Força*, três obras de Molière; *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo; e *O Demônio Familiar*, de José de Alencar. O público abarrotou o Teatro de Santa Isabel para aplaudir e rir a valer com Procópio e sua equipe. Até que foi programada uma peça não esperada, *Precisa-se de um Pai*, de Pedro Muñoz Seca, considerada uma chanchada, estilo tão condenado por Valdemar de Oliveira. Surpreso com o que viu e até então optando por não escrever críticas sobre os espetáculos das companhias convidadas por ele naquela celebração, dirigiu a Procópio uma espécie de apelo para respeitar o centenário da casa e escolher no repertório peças de maior valor artístico. Sua reclamação foi assim publicada:

> E é preciso dizer a Procópio que ele está enganado se pensa que o nosso público aprecia esse gênero de espetáculos. Pode rir, sem dúvida, o riso que é puramente reflexo, mas torce o nariz ao sopesar, depois, o real valor do espetáculo. A chanchada está morta no Recife para o público que frequenta o Santa Isabel. E é precisamente em favor do Santa Isabel, no ano do seu centenário, que eu me permito dirigir este apelo a Procópio, em quem todos reconhecemos um grande ator. Representa uma profunda pena para os que amam o Santa Isabel vê-lo, no fastígio de sua glória, teatro de chanchadas. […] Desde maio, só temos ali visto e ouvido o que não deslustra a arte teatral, antes a enobrece. (W., *Jornal do Commercio*, 28 out. 1950, p. 14)

Pela recepção nada favorável de Procópio Ferreira, num outro artigo Valdemar tratou do "teatro vil que não é a farsa, a comédia baixa ou a sátira, mas a contrafação e

abastardamento de tudo isso – numa palavra: a chanchada, que vem de chancho, em espanhol significando porco, sujo, desasseado" (W., *Jornal do Commercio*, 14 nov. 1950, p. 8), dando esta contraresposta. O ator-empresário carioca, como vingança, o denunciou ao Conselho Administrativo da SBAT, taxando-o de prejudicial aos artistas, e o resultado de toda essa confusão, que ganhou repercussão nacional, fez o teatrólogo pernambucano entregar, após quase doze anos de dedicação, o seu cargo de diretor do Teatro de Santa Isabel, mas alegou para sua decisão a incompatibilidade com uma função federal que ocupava na Faculdade de Medicina da Universidade do Recife.

A direção da casa de espetáculos, então, foi assumida por seu irmão, Alfredo de Oliveira, a convite da Prefeitura. O fato gerou diversos comentários na imprensa, e Valdemar nunca mais retornou àquela função. Ou seja, um crítico novato igualar uma obra do TAP a uma chanchada era o mesmo que jogá-la numa bacia sanitária e dar descarga. E foi isso o que fez Medeiros Cavalcanti ao começar a escrever sobre teatro para o *Diário da Noite*, periódico que pertencia à empresa Jornal do Commercio, proferindo críticas duras e bastante irônicas à peça *Ana Christie*, entre maio e junho de 1955. Até então, ainda que existissem restrições anteriores a alguns espetáculos do grupo (Júlio Barbosa era, talvez, o mais incisivo de todos), nunca antes um cronista teatral ousou tanto ao referir-se a uma montagem da equipe liderada pelo influente Valdemar de Oliveira, causando polêmica ao diferenciar-se daqueles que só escreviam "o elogio mútuo", como muitos acusavam.

Foi assim que Medeiros Cavalcanti surgiu no campo teatral crítico do Recife, rompendo certa tradição de comedimento ao se escrever sobre determinados conjuntos, ou por medo do poder que tinham, especialmente nos espaços da imprensa, ou com receio de ferir susceptibilidades e fazer nascer inimizades desnecessárias. O curioso é que, menos de um mês após seus primeiros escritos, a partir de agosto de 1955 ele assumiu a coluna *Teatro* do *Jornal do Commercio*, na mesma página *Artes e Artistas*, na qual, entre variados setoristas culturais, havia a famosa coluna *A propósito...*, de Valdemar de Oliveira, também com foco no mundo teatral e artístico.

Pouco depois, já integrado à ACTP como sócio fundador, Medeiros Cavalcanti ganhava também projeção na *Gazeta de Alagoas*, com a devida chancela de ser membro da recém-criada Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. Mas vamos conferir suas duras ponderações à montagem de *Ana Christie* (que ele fazia questão de registrar com dois "enes" no título, como no original), começando por ressaltar os vários problemas na tradução da peça. No *Diário da Noite*, sem receio de também revelar seu

apego à criação do autor – marca de todos que escreviam àquela época no Recife –, o quase desconhecido jornalista para a área teatral, mas não para o setor radiofônico, chegou a afirmar que não podia considerar a "*Anna Christie* pernambucana" uma obra perfeita, nem como tradução nem como adaptação:

> A peça de um autor ou é ela completa ou então é um *pastiche*. Ou uma *chanchada*. Vimos, inclusive, que os tipos aqui vividos na versão pernambucana não guardam relação somática com os da peça de O'Neill. [...] Somente Mat [Burke] permaneceu esplendidamente fiel. Notamos o rebatismo, a meu ver desnecessário, do navio que aparece nos últimos atos. (CAVALCANTI, *Diário da Noite*, 31 mai. 1955, p. 4) (grifos meus)

Sem querer entrar nas razões por que preferiu o TAP mais uma vez encenar uma peça estrangeira – mesmo sendo "a única instituição brasileira, no gênero, a apresentar um acervo de representações e êxitos positivos de tamanho vulto" (*Ibidem*, *idem*), elogiou o jornalista –, o fato significativo para ele era que "*Anna Christie*" – com dois "enes" – impôs ao público pernambucano um texto infiel ao original, com desarmonia até na composição do ambiente norte-americano. E numa outra escrita ainda mais irônica para o *Diário da Noite*, Medeiros, mesmo destacando que o ambiente teatral recifense melhorava pela chegada de novas peças tratadas com mais esmero, sem identificar quais seriam elas e por quem, voltou a bater insistentemente na produção tapiana:

> Acabaram com "*Anna Christie*", enfim!... Resta agora rezarmos missa de sétimo dia pela finada e pedir ao céus e ao TAP que a próxima representação seja tão boa quanto algumas das quais me lembro com vero prazer. [...] O cadáver de Anna, porém, ainda está fresco. Discutamo-lo ainda um pouco. (CAVALCANTI, *Diário da Noite*, 7 jun. 1955, p. 1 e 4)

E retomou o assunto começando por elogiar a concepção esplêndida de Valdemar de Oliveira para o cenário dos dois últimos atos, executada com excelência por Carlos Amorim. "Não me recordo de haver visto muitas vezes no teatro um cenário tão bonito, ajustado e sólido" (*Ibidem*, p. 4), lembrando ainda que o material fornecido pela Escola de Aprendizes Marinheiros teve parte relevante para criar maior realismo à cena, além da bruma que aparecia junto às tintas sombrias daquele cais e do perfil do negro navio *Virgínia*, apesar deste rebatismo da embarcação.

Mas voltou a derramar veneno ao garantir que, se pelo viés cenográfico "*Anna Christie*" até tinha sido um belo espetáculo, no mais, tudo era só deformação. As graves

modificações eram tantas, que, ao seu notar, nem levava o Teatro de Amadores de Pernambuco um teatro brasileiro, nem estrangeiro, pois o grupo, querendo ou não, fugia dos originais nacionais e ao se apropriar do texto de um autor internacional, o mutilava. Encerrou destilando ácida restrição à equipe pernambucana, comparada a um encoberto monstro destruidor de obras alheias:

> Ninguém de bom senso pode dizer que conhece um pouco de O'Neill através da "*Anna Christie*" de uns dias atrás. Não. Aquela Anna é muito nossa. Tem, assim, um cheiro de Iracema e de Acaiéme. Passaram a perna em O'Neill bonito! E agora, com a história do "tradutor-adaptador", a coisa ficou oficial e ninguém mais pode reclamar. Eu estou com o coração na mão pelo TAP que tanto quero, desde a *Primerose* que vi em 1944, por esse *Tapizinho* querido que pode de uma hora para outra se transformar, como Dr. Jekyll[20], noutro TAP singular: o Teatro de Amadores de Paródias. (CAVALCANTI, *Diário da Noite*, 7 jun. 1955, p. 4)

Se essa estreia de Medeiros Cavalcanti como crítico de teatro tinha sido antipática para alguns – três anos depois ele afirmou que Valdemar de Oliveira ainda não lhe dirigia a palavra –, tornara-se uma revanche a muitos outros: "Eu fugia à norma, que era elogiar de olhos fechados e palmas encomendadas" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 22 jun. 1958, p. 10). Valdemar de Oliveira, diante de todo aquele atrito, como era do seu perfil em momentos de maior tensão, não respondeu a nada. Somente pouco antes da derradeira apresentação de *Ana Christie*, resolveu avaliar retrospectivamente toda a situação, preferindo destacar o lado positivo e salientando até que o crítico tinha como papel, por vezes, uma bem-vinda atuação como pedagogo:

> Críticas surgiram, de todos os quadrantes, umas construtivas, outras destrutivas, aquelas servindo à cultura dos próprios intérpretes, estas passando despercebidas por eles. Houve de tudo, opinando sujeitos vesgos, estrábicos, cegos de um olho, cegos dos dois, muitos, felizmente, emétropes [de visão normal]. De olhos claros, límpidos, abertos, discordando, mas aconselhando e ensinando. (W., *Jornal do Commercio*, 6 jul. 1955, p. 6)

[20] Do romance *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, escrito pelo escocês Robert Louis Stevenson, no século XIX, e que ganhou versões cinematográficas como o drama de horror *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (*O Médico e o Monstro*), sendo a mais conhecida a de 1941, dirigida pelo norte-americano Victor Fleming.

Anos depois, Medeiros Cavalcanti, nem exemplo de memória divertida, lembrou como começou a envolver-se com o teatro recifense e voltou a tocar nessa polêmica inicial que manteve com o Teatro de Amadores de Pernambuco:

> Estou no Recife desde 1952. Vim pelo rádio e para o rádio de Pernambuco. Não pensava em teatro. O pouco que tinha escrito estava soterrado e jamais foi representado. [...] Fui a teatro poucas vezes. Mandava algumas crônicas furtivas para Maceió. Foi quando veio "*Anna Christie*". Há quem diga por aí que eu não gosto do TAP. É uma perfeita imbecilidade. Não vou repetir aqui os meus amores pelo TAP nem o conceito elevado que dele faço, tirante a sua tola vaidade e a fria distância em que, às vezes, se mantém ante os cronistas e ante mesmo o seu público fiel. "*Anna Christie*" foi um desastre. Eu fiz um *complot* contra "*Anna Christie*". Planejei a série de artigos [...]. Era preciso ser honesto e não seguir no cordão dos que queriam adular o TAP levando-o a crer que havia feito uma grande montagem. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 1 jan. 1956, p. 6)

Tanto alarido só fez render mais espectadores ao grupo, tamanho o interesse das pessoas em traçarem sua própria avaliação à obra de Eugene O'Neill e ao desempenho que lhe dava o TAP. O resultado foi uma bilheteria estrondosa, com renda próxima dos 20 mil cruzeiros numa só das sessões! Naquela rememoração, Valdemar de Oliveira disse que poucas peças no Recife despertaram tantos debates e que, diante dos frutos colhidos, as crônicas malevolentes também podiam ter sua utilidade. *Ana Christi*e concluiu sua existência com doze pulverizadas apresentações – devido à pauta sempre atribulada do Teatro de Santa Isabel – e ficou como exemplo de que a crítica teatral recifense, diferente do que alguns a consideravam sempre do "elogio mútuo", estava se dando ao direito de discordar e muito.

Ítalo Cúrcio e a *chanchadice* de um artista-empresário itinerante

Tratemos agora do segundo acontecimento pouco antes da fundação da ACTP e que dá mais subsídios para refletirmos sobre o pensamento que norteava muitos dos seus associados. O episódio tem a ver com a ida ao Recife do artista Ítalo Cúrcio, gaúcho radicado no Rio de Janeiro, após três anos sem visitar a cidade. Sua primeira estadia na capital pernambucana aconteceu porque ele integrava, como ator, a Companhia Brasileira de Comédias, quando aconteceu a briga de Procópio Ferreira com Valdemar de Oliveira em 1950, na celebração do centenário do Teatro de Santa Isabel. Em 1951, o artista voltou

ao Recife integrando a Companhia de Comédias Iracema de Alencar, também como empresário da equipe, numa temporada que atraiu reduzido público ali.

Em janeiro de 1954, depois de uma rápida passagem pela cidade de Palmares, no interior de Pernambuco, e já no mês de julho daquele ano, sozinho, em programa especial para a Rádio Tamandaré, Ítalo Cúrcio reapareceu na capital pernambucana interpretando o "monovox" (como eram chamados os monólogos) *A Mulher de Preto*, do potiguar Meira Pires, repetindo grande turnê no ano seguinte, desta vez liderando sua própria companhia em parceria com Nair Ferreira. Foram ocupar a programação popular do Teatro Marrocos, administrado por Barreto Júnior, um "Teatro para rir, para divertir, sem mais nenhuma preocupação" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 10 mai. 1955, p. 5). Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias Com Nair Ferreira, como se denominava a equipe, entrou em cartaz a partir de 6 de maio de 1955.

No elenco, além dos dois atores-empresários, a presença de Leila Diniz (não a atriz que ganharia destaque no cinema dos anos 1960, mas uma homônima), Lélia Verbena, pernambucana que atuou no Grupo Gente Nossa e há anos não voltava à cidade; Adail Viana, Roberto Piragine, Lênio Carvalho, Caetano Garcia e Raul Levy. O repertório começou com a comédia adulta *Filho de Sapateiro*, de João Batista de Almeida, trabalho já conhecido dos recifenses pela interpretação do cômico Totó anos antes. Na avaliação feita por Isaac Gondim Filho dá para percebermos que essa temporada popular não tinha outro objetivo senão fazer rir, mas o cronista e crítico deixou claro, também, certo descuido antiquado da cena:

> A Companhia que ora nos apresenta não tem um diretor de cena. Se o tem, o seu nome não consta no programa e temos a impressão de que o espetáculo ainda é levado ao velho padrão do "salve-se quem puder", isto é, esboçada uma marcação primária, cada um dos intérpretes fica entregue a si mesmo e às suas qualidades teatrais. [...] Texto razoavelmente sabido e fazendo o espetáculo correr em bom ritmo. Cenário realizado com um arranjo. Guarda-roupa de acordo com os personagens e com as situações. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 10 mai. 1955, p. 5)

A seguir, veio *Adão e Eva Sem Paraíso*, de Ítalo Cúrcio – divulgada como "Rigorosamente proibida até 18 anos" e prometendo "Muita malícia! Muita moral! Pouquíssima roupa!" (ADÃO... [Anúncio], *Jornal do Commercio*, 17 mai. 1955, p. 18). Foi aí que a coisa ferveu! Ao deparar-se com esse tipo de propaganda, a divulgar peça rotulada de "sátira existencialista", em referência à doutrina filosófica europeia vista

como desbragada perversão pelos mais conservadores[21], Valdemar de Oliveira refutou por completo a montagem antes mesmo de vê-la, justificando que nada o atraía aos espetáculos que a Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias Com Nair Ferreira estava realizando no já combatido Teatro Marrocos.

Bem pelo contrário, afastava-se deles pela falsidade da propaganda que denunciava intenções com as quais nenhum jornalista devia compactuar, citando como exemplo não só a grossa mentira aplicada a uma plateia confiante das trezentas representações que a equipe teria feito com a peça *Filho de Sapateiro* no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro, escolhida para a estreia no Recife, mas principalmente a publicidade em torno de *Adão e Eva Sem Paraíso*, "com todos os temperos que um cozinheiro esperto pode utilizar para mascarar um pedaço de *carne podre*" (W., *Jornal do Commercio*, 3 jun. 1955, p. 6) (grifo meu). E solapou mais ainda:

> É, para começo de conversa, uma "sátira existencialista" e, para fim, contraditoriamente, "muita moral, muita malícia, pouquíssima roupa, pimenta a granel!". De permeio, intencionalmente adverbiada, a advertência "rigorosamente proibida para menores até 18 anos", quando a verdade é que deveria ser, pelo que tenho sabido quanto ao valor do texto, à montagem e ao desempenho, igualmente proibida aos maiores de 18 anos! Ao lado do anúncio, como quebra, a figura de uma mulher seminua que não é, talvez, a que se apresenta ao público (metida à força no texto como chamariz obsceno), visto parecer a de alguma Rita Hayworth retirada a uma revista qualquer de cinema. Tudo isso revela uma gritante desonestidade artística e um fator da perversão da verdadeira essência do Teatro. E como se não bastasse, a solércia da declaração – como lá está nos anúncios – "sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação"! É uma vergonha o admitir-se que o Ministério da Educação e Cultura prestigie tamanha inescrupulosidade profissional que rebaixa o Recife à condição de um vilarejo qualquer do Amapá. (W., *Jornal do Commercio*, 3 jun. 1955, p. 6)

Antes desse desfraldar de bandeiras do respeitado W. contra a permanência de Ítalo Cúrcio e sua equipe na capital pernambucana, Isaac Gondim Filho já tinha escrito sobre *Adão e Eva Sem Paraíso* e, como era do seu perfil, sem ressalvas tão duras quanto aquelas de Valdemar de Oliveira. Começou ele por dizer que como bom conhecedor de muitos segredos teatrais, sobretudo no que se refere às preferências das plateias mais populares e para as quais o teatro é apenas diversão, Ítalo Cúrcio havia construído a sua

[21] Com amplo desenvolvimento na França, o Existencialismo prega que o ser humano tem toda a responsabilidade da liberdade de escolha por meio de suas ações e que a vida não possui um sentido para além da própria existência.

peça ao inteiro sabor desse público, mas, apesar de rotulá-la como sátira, não a tinha definido com eficácia no gênero. Para piorar, no desenrolar estavam ideias pretensiosamente dogmáticas acerca de pontos de vista filosóficos ou moralistas levados a sério, algo que, em parte, desvirtuava a linha satírica levemente esboçada:

> A peça combate normas e atitudes, como personalidades hipócritas de uma falsa moral. Como, porém, há um desnivelamento em relação à linha psicológica dos personagens, sentimos que a quebra é sensível e em parte prejudicial à boa continuidade da peça. Apesar dos senões, *Adão e Eva Sem Paraíso* tem um ritmo bastante ágil, próprio de piadas de duplo sentido a um espetáculo de diversão, desenvolvendo-se num clima [que] [...] tem a malícia em alta dosagem. Isto talvez seja o que mais agrada ao grande público, ansioso por sensação escandalosa e que lá acorre movido, sobretudo, pela advertência de que se trata de uma peça "existencialista e rigorosamente imprópria para menores". (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 21 mai. 1955, p. 5)

Seguindo o pensamento de Isaac Gondim Filho, entremeando tudo aquilo estava uma tentativa de "lição de moral" em desfecho pouco convincente, "se é que ao final fica alguma coisa para o público pensar" (*Ibidem*, *idem*), deduzia ele. Mas na sua opinião o espetáculo estava cuidado, pelo menos no cenário e guarda-roupa, com o texto razoavelmente sabido pelos intérpretes (!) e a representação correndo bem, sem vacilações, apesar de vez por outra o "ponto", profissional ainda presente, salientar sua voz de ajuda aos atores[22]. No entanto, foi mesmo a dura opinião de Valdemar de Oliveira que mexeu com os brios do artista Ítalo Cúrcio, tanto que ele não se conteve e, em franca disputa de argumentos, mandou carta-resposta ao *Jornal do Commercio*, exigindo sua publicação, sendo atendido também pelo *Correio do Povo*.

Intitulada como "Resposta a Valdemar de Oliveira", o documento começava por lembrar ao seu detrator que ele não pretendia repetir o caso ocorrido com Procópio Ferreira, mas recordava que os efeitos daquele ataque em 1950 não foram nada agradáveis, principalmente quanto à reação da SBAT. No mais, teceu uma longa defesa da sua própria companhia teatral, que, como qualquer outra, usava e abusava de propaganda, dando como exemplo a de Milton Carneiro (outro cômico carioca que Valdemar rejeitava veementemente) com a peça *Amor a Prazo Fixo*, *vaudeville* de André

[22] O "ponto" era a função que, de uma caixa embutida no proscênio do palco, numa espécie de cúpula, lia em voz baixa a peça, sem que a plateia percebesse (tentava-se, pelo menos), para suprir possíveis lapsos de memória dos atores e atrizes, indicando ainda o movimento das luzes, dos efeitos e da cortina. Assim, resolvendo impasses, garantia a continuidade do espetáculo.

Roussignol (pseudônimo de sua esposa e atriz principal, Maria Luiza), no Teatro de Santa Isabel, em 1954.

Quanto às trezentas representações de *Filho de Sapateiro* no Teatro João Caetano, que Ítalo garantia terem sido feitas, embora parecesse exagero, não era, tanto que ele citou Totó e Nino Nello como exemplos que chegavam a número superior nas suas temporadas de riso. A questão é que, se a peça fez aquela quantidade de sessões, elas não aconteceram com a equipe liderada por Cúrcio e sim com Totó, o Cômico das Multidões e Sua Companhia de Comédias. Já sobre a obra de sua autoria *Adão e Eva Sem Paraíso*, o dramaturgo, ator e empresário teatral itinerante agradeceu o grande "elogio" recebido pelo indefectível W., principalmente porque este o reconhecia ao menos como um "cozinheiro esperto", e atestou com certa sagacidade argumentativa:

> Fiz realmente um bom prato, bem ao sabor do público, os *borderoux* estão à sua disposição para provar a cooperação e aceitação da plateia do Recife apoiando durante 15 dias consecutivos o meu trabalho autoral. Se fosse "carne podre", como V. S. cita, teria afastado o público pelo "mau cheiro" e não o atraído. V. S. crê que o existencialismo é imoral? É uma questão de opinião. (CÚRCIO, *Correio do Povo*, 4 jun. 1955, p. 6)

Ítalo Cúrcio lembrou ainda que os maiores de dezoito anos tinham inteligência suficientemente esclarecida para reconhecerem o valor de um texto e de um desempenho que lhes interessasse, sem a necessidade de mentores, e que a figura de uma mulher seminua na sua publicidade era mais natural que "os abusos imorais que se veem fora anúncios" (*Ibidem*, *idem*). Em referência à nota que usava nos cartazes, citando os auspícios do SNT e do Ministério da Educação e Cultura, era, de fato, verdade, "prêmio de vários anos de lutas árduas por todo o Brasil" (*Ibidem*, *idem*), garantiu sem modéstia. Culminou por reclamar do crítico pernambucano o exagero ao dizer que era uma vergonha que um órgão federal prestigiasse "tamanha inescrupulosidade":

> [...] como pode V. S. afirmar isso tão categoricamente? Apenas por ter "sabido"? Ter ouvido dizer? Assistiu V. S. aos meus espetáculos? Naturalmente que não, pois não sentiu-se "atraído", porque os profissionais do teatro causam-lhe "urticária". Desde Procópio até eu, V. S. não suporta os profissionais [...], insistindo em querer sonegar maioridade artística à sua plateia. (*Ibidem*, *idem*)

Sobre uma pergunta de Daniel Barbosa naquela mesma edição do *Correio do Povo*, querendo o jornalista saber a que o empresário atribuía tal ataque, ele respondeu:

"Falta de assunto. Aliás, as companhias quando partem do Rio de Janeiro para o Recife incluem previamente em seu roteiro os ataques do dr. Valdemar de Oliveira" (CÚRCIO, *Correio do Povo*, 4 jun. 1955, p. 6). Não por acaso, o teatrólogo recifense chegou a afirmar, certa vez, que o público carioca era muito indulgente com a cena de lá. Três dias depois, a peleja voltou a ser pauta na imprensa com espaço cedido pela *Folha da Manhã Matutina* (7 jun. 1955, p. 11) em matéria cujo título era: "Defende-se o ator Ítalo Cúrcio. 'Sou sincero, advertindo nos cartazes a impropriedade das peças censuradas'".

Desta vez como esclarecimento ao público, o artista começou por afirmar que não era um desconhecido e sempre viajava custeado pelo SNT[23]. Para provar que já atuava há quinze anos no mercado teatral, também citou ser sócio, há tempos, da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (ABET) e dos Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos no Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro (Casa dos Artistas). Quanto às restrições que lhe foram feitas, Ítalo Cúrcio complementou sem receio de lançar louros a si:

> Os srs. Valdemar de Oliveira e José César Borba[24] deveriam lembrar-se de que a minha Companhia, com Iracema de Alencar, já viajou durante um ano e meio por todo o Brasil e já funcionou no Teatro de Santa Isabel, sempre sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro. E até hoje, somente por intermédio do sr. Valdemar de Oliveira sou taxado de "chantagista"... por informação. (DEFENDE-SE..., *Folha da Manhã Matutina*, 7 jun. 1955, p. 11)

Terminou por agradecer as atenções recebidas da plateia recifense e, em defesa sarcástica, pediu desculpas ao "senhor" Valdemar de Oliveira pelo grande êxito que a sua peça existencialista tinha alcançado no Teatro Marrocos, independente daquela opinião contrária. O grande público parecia mesmo indiferente aos comentários mais abalizados? Para termos noção melhor da dimensão das disputas que ocorrem nos bastidores do campo artístico e que se entrelaçam com os campos político e econômico, é importante sabermos

[23] Mambembe porque não encontrava espaço nas casas de espetáculos do Rio de Janeiro ou de São Paulo, a Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias recebeu auxílio federal pelo SNT em 1952 (40 mil), 1954 (16 mil, apesar dos protestos que fez pela diminuta verba, pois neste mesmo ano excursionou por vários lugares, chegando até o Território Federal do Guaporé, como era a denominação antiga do Estado de Rondônia, indo à cidade de Guarajá-Mirim, na fronteira com a Bolívia); 1955 (24 mil), 1957 (15 mil), 1958 (110 mil) e 1959 (40 mil), quer dizer, de 1951 – já que empresariava a Companhia Iracema de Alencar e conquistou a subvenção de 35 mil cruzeiros – até 1959, apenas nos anos de 1953 e 1956 ele não foi contemplado com auxílio financeiro nenhum. Cf. CAMARGO, 2017, p. 308 e 318.

[24] Por motivos pessoais, o diretor do SNT recentemente nomeado, José César Borba, se demitiu naquele mês de junho de 1955.

que Valdemar de Oliveira, afora as divergências estéticas ao trabalho cênico de Ítalo Cúrcio, talvez tenha guardado mágoa dele sem um motivo justo.

Isso devido a uma matéria do crítico Ney Machado para o jornal carioca *A Noite*, publicada sob o título "Um S.O.S. de Ítalo Cúrcio", na qual há uma longa carta do ator-empresário pedindo revisão da tabela de subvenções do Conselho Consultivo do SNT, reclamando atenção às companhias de teatro que, como a dele, viajavam pelo país em permanentes excursões por falta de casas de espetáculos no Rio de Janeiro. O seu pedido de socorro nesta carta-apelo não traz qualquer menção ao grupo liderado por Valdemar no Recife, mas o jornalista, na abertura da matéria, o fez de forma incisiva:

> Seria mais útil para o nosso teatro restringir a ajuda que se dá todos os anos a centenas de agremiações amadorísticas (*a maioria das quais não precisa de subvenções em dinheiro, como o Teatro de Amadores de Pernambuco*) e aumentar a quota das pequenas (às vezes grandes) companhias itinerantes. Esta será a nossa proposta na primeira assembléia da Associação Brasileira de Empresários Teatrais [ABET]. (MACHADO, *A Noite*, 10 ago. 1954, p. 12). (grifos meus)

Na época, Ney Machado era secretário da ABET. Quer dizer, por uma má compreensão, é possível que Valdemar de Oliveira já tivesse Ítalo Cúrcio como inimigo do TAP antes dele chegar em turnê ao Recife naquele ano de 1955 e por isso não poupou duras palavras à sua temporada. Vale ainda registrar como esclarecimento àquela matéria que, em 1953, após dois anos sem receber qualquer subvenção do SNT, o Teatro de Amadores de Pernambuco foi contemplado realmente com o auxílio de 100 mil cruzeiros, verba que o ajudou a excursionar com glórias a Porto Alegre, em março de 1954, levando enorme equipe distribuída por cinco peças diferentes.

Após aquele seu primeiro comentário a Ítalo Cúrcio, Valdemar de Oliveira não deu mais nenhuma contrarresposta. No entanto, por várias vezes, tratou do tema que mais o interessava naquele semestre: o movimento de reação que se processava no teatro brasileiro em favor de certo saneamento moral que vinha partindo de alguns grupos amadores e profissionais, do mesmo modo que de entidades oficiais e da crítica esclarecida. Um pouco por toda a parte, ele vinha sentido a reação que desnorteava os velhos profissionais da comicidade baixa, do mambembe e da chanchada, segundo ele, tão desnecessários ao novo teatro brasileiro. Como espécie de libelo contra aquele "atraso", reproduzo outra crônica que Valdemar escreveu, conclamando os companheiros

da imprensa na batalha a favor do decoro, da ética e da cena com pretensões a ser um "teatro de arte":

> É mais sério do que se pensa o movimento de renovação teatral do Brasil. Iludem-se os cegos e os ignorantes: a chanchada morreu. Não se pergunte quem a matou. Ela morreu de morte natural. Todo o nível do teatro brasileiro subiu nestes últimos quinze anos. A reação partiu, não tenham a menor dúvida, e isso se há de escrever um dia na história do Teatro no Brasil, dos grupos amadoristas: de Os Comediantes, no Rio; do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo; do Teatro de Amadores de Pernambuco, no Recife; do Teatro do Estudante do Brasil, projetado sobre o país inteiro. Grandes atores da velha escola – ou dos velhos estilos, ainda vivos e capazes –, tiveram de desarmar suas tendas. A lei biológica se aplicou sem remissão: adaptação ou morte. O repertório se elevou aos planos superiores da cultura. [...] Os mambembes modificaram os seus itinerários: de roedores domésticos, passaram a roedores silvestres (alguns julgando ainda o Recife uma zona afundada no mato). Repare-se no que se representa hoje no Brasil, em Porto Alegre, em São Paulo, no Rio, em Salvador, em Pernambuco. O que fazem o TBC, o Duse, o TAP, os grandes conjuntos amadoristas e profissionais. Remanescentes das passadas "escolas" estrebucham, clamam, procuram resistir e vão sendo neutralizados [...]. O espetáculo é idêntico por todo o Brasil teatral de hoje e a luta continua. Nós, província, nos devemos empenhar nela, oxigenando o nosso ambiente teatral de modo a torná-lo irrespirável para os anaeróbios do Teatro – que, como as bactérias do mesmo tipo, só podem respirar decompondo o meio. (W., *Jornal do Commercio*, 7 jun. 1955, p. 6)

Com a criação da ACTP, Valdemar de Oliveira deu gás a esse seu projeto de salubrização da cena teatral brasileira, destruindo repertórios de qualidade duvidosa ou de cultura inferior, isto na acepção dele. Mas independente de toda a polêmica, Ítalo Cúrcio continuou com sua temporada no Teatro Marrocos apresentando *Mulheres Proibidas*, mais um de seus originais publicizado como "O mais intenso drama sexual do Século XX! Humano! Sensual! Excitante!" (MULHERES... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 12 jun. 1955, p. 25). Segundo Valdemar, voltando a tocar no assunto, aquela era uma falsa e corrosiva publicidade com "expressões de antigo *cinema só para homens* que constituem, no Recife de hoje, um escárnio à sua própria consciência cristã" (W., *Jornal do Commercio*, 5 jun. 1955, p. 6).

Vieram ainda *O Terceiro Homem*, de Adail Viana; *Nossa Gente é Assim*, de Olegário Azevedo; *A Camisola do Anjo*, de Pedro Bloch e Darcy Evangelista; *Deu Freud Contra*, de Silveira Sampaio; *A Vida Tem Dessas Coisas*, de Lúcio Fiúza; e *Meu Filho, Minha Vida*, de Armando Mook, em tradução de Raul Roulien; em meio a dois infantis em revezamento nas matinais de domingo, *A Bonequinha do Rei* e *A Princesinha e a*

Bruxa Maldita, textos de Ítalo Cúrcio. Com sessões acontecendo de terça a domingo, sendo que até quatro récitas dominicais eram oferecidas, às 10 horas para crianças e às 16, 19 e 21 horas para adultos, a companhia profissional carioca e mambembe costumava divulgar na imprensa: "Se o público prefere Ítalo Cúrcio, para que contrariar o público?" (MULHERES... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 14 jun. 1955, p. 15).

A equipe permaneceu no Recife por quase dois meses, até 3 de julho de 1955. E a prova de que a capital pernambucana era realmente uma ótima praça teatral para o ator, autor, diretor e empresário sempre em viagens, com público quase certo, se traduz nas inúmeras turnês que ele fez à cidade, de 1955 a 1964, excetuando-se o ano de 1960. Voltou em temporada em 1966, 1967 e 1969, completamente menosprezado não só por Valdemar de Oliveira, mas por quase todos os outros integrantes da ACTP. Sua última aparição aconteceu em 1972, após três anos ausente. E, ao que tudo indica, nunca mais o público recifense teve contato com suas realizações (infelizmente não achei prova de sua morte ou fim de carreira)[25].

Nas duas pugnas relatadas, a da peça *Ana Christie*, que recebeu restrições de uma imprensa sugestivamente mais livre e, principalmente, de um jornalista novato na área teatral; e a de Valdemar de Oliveira contra a publicidade e o tipo de espetáculo sensual-cômico promovido por Ítalo Cúrcio e seus companheiros cariocas, há indícios do perfil que a ACTP assumiria nos seus primeiros anos de existência, procurando colaborar no progresso artístico do Recife por todos os modos possíveis, a começar da valorização dramatúrgica e da higienização do que chegava à cena. O curioso é notar que, excetuando Isaac Gondim Filho, o mentor prático da sua institucionalização, apenas Valdemar de Oliveira e Medeiros Cavalcanti, feitos inimigos a partir da demonização da *Ana Christie* tapiana, traçaram publicamente o caminho a seguir dali por diante. O primeiro, delineando diretrizes claras, e o segundo apenas ratificando-as, como veremos mais a pouco. E o consenso entre os dois se fez, por enquanto.

---

[25] Em 1959, quando os críticos pernambucanos já não davam mais atenção às suas constantes visitas, saiu a seguinte reclamação anônima: "A crônica especializada do Recife não tomou conhecimento de uma temporada com pretensos *vaudevilles* que o empresário Ítalo Cúrcio vem realizando no Teatro Marrocos desde 10 de novembro último. Não tomou conhecimento precisamente porque, como 'teatro' e como arte, os espetáculos encenados não valem um caracol [...] e daí a extravagância nos títulos dos seus 'pseudo originais': *Ela se Despe à Meia-Noite*, [...] *O Bikini da Vedete*, com mulheres desnudas sem nenhum gosto artístico ou estético, à guisa de *striptease*; agora, porém, a empresa chegou ao cúmulo de apresentar um indecente *Rendez-vous Para Dois* [...]. O título do amontoado de indecência se casa perfeitamente ao texto e, terminada a função, o espectador menos exigente sai da plateia com uma espécie de náusea e louco para chegar em casa para tomar um banho. [...] Não é possível a quem quer que seja aplaudir, em qualquer circunstância, o teatro caça-níquel de mau gosto artístico" (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 25 dez. 1959, p. 3).

CAPÍTULO 2:

Em torno de um projeto comum pela crítica

Pela efervescência de seções teatrais diárias nos jornais do Recife, a ideia da criação de uma associação pernambucana que reunisse quem se responsabilizava por cada uma delas finalmente começou a se concretizar ao final de 1954. Isaac Gondim Filho, o maior entusiasta da proposta, relatou como tudo se deu:

> Ângelo de Agostini foi quem ateou fogo novo à ideia velha. Falou com um e com outro, articulou-se com quase todos e procurou-nos para com ele assinarmos um apelo e um convite a cada um dos companheiros de crônica teatral diária [...]. E assim, marcada a reunião preliminar em que ouviríamos opiniões e sugestões a respeito, lá estiveram todos os convidados e os que lá não estiveram fizeram-se representar. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 24 set. 1954, p. 5)

Seguindo o empurrão dado pelo colunista da seção *Cinemas & Teatros*, do *Jornal Pequeno*, Ângelo de Agostini, e na esteira da ideia inicial proposta por Júlio Barbosa desde 1949, jornalista que, naquele momento, já se encontrava definitivamente afastado da cobertura e crítica teatral, Isaac Gondim Filho, como responsável pela coluna *Teatro* no *Diario de Pernambuco*, escreveu uma série de propostas de atividades para a futura associação, defendendo-a fervorosamente, a começar da instauração de uma premiação como estímulo ao meio cênico. Ele garantia que seus companheiros de crônica e crítica da cena no Recife já estavam irmanados no mesmo sentimento:

> Uma associação de críticos e de cronistas teatrais é, antes de mais nada, uma necessidade vital ao nosso ambiente de teatro. O Recife tem a honra [...] de ser também o terceiro centro teatral do país. Aqui se escreve teatro de boa qualidade, aqui se realiza teatro também de boa qualidade, aqui se pensa e se fala em teatro na medida exata da importância teatral de nossa cidade perante os centros mais adiantados. Por que não premiar os melhores? Isto seria um incentivo a mais entre os poucos existentes para a sobrevivência do teatro, na melhor acepção do conceito. Além do mais, a nossa associação de críticos e cronistas teatrais reuniria ou reunirá todos aqueles que, diariamente ou apenas uma vez ou outra, comparecem às páginas de nossa imprensa para externar as suas opiniões acerca dos trabalhos teatrais apresentados aqui no Recife. [...] A associação seria também uma maneira de centralizar mais especializadamente as atenções culturais ou de divulgação; poderá movimentar palestras e conferências, talvez até cursos de extensão teatral. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 28 set. 1954, p. 8)

Na data 21 de junho de 1955, em pleno Teatro de Santa Isabel, foi fundada a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, que chegou a ser cogitada com o título de Associação Brasileira de Críticos Teatrais – Seção de Pernambuco, após longa espera para conseguir os estatutos prometidos pela congênere nacional, aparentemente no intuito de seguir-lhe as mesmas diretrizes. No entanto, em nova reunião a 4 de agosto, diante da possibilidade da agremiação pernambucana filiar-se a ela, os associados decidiram, em assembleia, manter certa distância da entidade carioca, sem maiores vínculos pelo menos nessa fase inicial. De qualquer forma, os documentos prometidos pela ABCT, após longa espera, foram enviados pelo presidente Lopes Gonçalves e, querendo ou não, haveria certo perfil similar entre as duas associações, especialmente nas polêmicas que as rondavam.

Além de congregar aqueles que escreviam regularmente sobre teatro no Recife, ou mesmo esporadicamente, e promover debates e palestras voltados ao público interessado no universo teatral, uma das grandes apostas da ACTP, como defendido pelo próprio Isaac Gondim Filho, foi entregar, a cada início de ano, assim como acontecia com os críticos cariocas, troféus aos "melhores" do teatro, premiação controversa que existiu até 1968. Valdemar de Oliveira foi reticente não só ao prêmio, mas ao lançamento da associação pernambucana seguindo os passos do conglomerado carioca: "A iniciativa de lhes pedir a remessa urgente dos respectivos estatutos (nisso se perdeu quase um ano!) denuncia um propósito de imitação ou de subordinação que não constitui bom vaticínio" (W., *Jornal do Commercio*, 31 mai. 1955, p. 6), alegou.

É provável que sua desaprovação estivesse ligada às acusações que pairavam sobre a ABCT: favorecimento a conhecidos e certa complacência com o teatro feito no Rio de Janeiro, especialmente para impedir confrontos que poderiam resvalar no corte de anúncios pagos nos periódicos por parte dos empresários do setor. Como sempre fez questão de lembrar, Valdemar de Oliveira trabalhava com total liberdade de opinião e jamais se permitiria a um exercício crítico sem isenção, vendido ao comércio de certa imprensa. Ele esperava que seus "confrades" também seguissem esse perfil. Outro possível questionamento talvez estivesse mais atrelado ao próprio presidente Lopes Gonçalves, figura controversa do meio teatral brasileiro que permanecia naquele cargo desde 1943, ou seja, há exatos doze anos, função que exerceria até o esfacelamento da entidade no início de 1965. A partir de 1958, com a dissidência que fez nascer o Círculo

Independente de Críticos Teatrais – CICT[26], ele teria o seu apelido ainda mais reforçado publicamente, o de "eterno candidato à reeleição da ABCT".

Mesmo sendo idealizador de quatro importantes eventos, os Congressos Brasileiros de Teatro, o primeiro na capital carioca, em 1951; o segundo dois anos depois na capital paulista, lá realizado pela ABCT – Seção de São Paulo; e o terceiro e o quarto que aconteceriam, respectivamente, em 1957 (contando com Valdemar de Oliveira como delegado representante da ACTP) e 1963, no Rio de Janeiro, o último feito mais para homenagear o centenário do ator João Caetano, não pegou nada bem para Lopes Gonçalves que durante o Congresso Internacional de Escritores e Encontros de Intelectuais, ocorrido entre 9 e 15 de agosto de 1954 por ocasião das comemorações do 4º Centenário da Cidade de São Paulo, ele apresentasse uma tese sobre a possibilidade da censura teatral ser entregue a um órgão formado por representantes da classe teatral. Mesmo com a censura já existindo, o embate com outro crítico presente àquele evento, de perfil bem diferenciado, foi inevitável:

> Décio de Almeida [Prado] não concordava. Ele acreditava que a classe teatral deveria ser totalmente contra a censura. Segundo ele, não havia diálogo possível com censores ou com aqueles que apoiavam de alguma forma a censura e que, portanto, o assunto principal do evento deveria ser o monopólio imposto pela SBAT sobre as traduções de peças teatrais[27]. (ALEIXO, 2013, s. p.)

Por um motivo ou outro, o certo é que a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco tentou manter certa independência inicial e, de antemão, quis ouvir apenas os seus para traçar as diretrizes a seguir. Na primeiríssima reunião, que definiu a diretoria provisória, estavam presentes os jornalistas Isaac Gondim Filho (*Diario de Pernambuco*), Valdemar de Oliveira e Medeiros Cavalcanti (ambos pelo *Jornal do Commercio*), Otávio Cavalcanti e José Maria Marques (pela *Folha da Manhã Matutina*), Augusto Boudoux,

[26] O Círculo Independente de Críticos Teatrais nasceu em 1958 como fruto dos conflitos entre a nova e a antiga geração de críticos no Rio de Janeiro, contestando apadrinhamentos na distribuição dos prêmios e elogios publicitários aos espetáculos. Seus fundadores foram Henrique Oscar, Barbara Heliodora, Accioly Neto, Gustavo Dória, Renato Vieira de Melo, Brício de Abreu, Maria Inês de Barros de Almeida e Alfredo Souto de Almeida. Mais à frente entraram Luiza Barreto Leite, Rubem Rocha Filho, Cláudio Mello e Souza, Cláudio Bueno Rocha e Paulo Francis, entre outros. Críticos atuantes em São Paulo, como Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi, costumavam participar de algumas reuniões, todos empenhados na consolidação do teatro brasileiro moderno.

[27] Com respaldo oficial, a SBAT vinha impondo que somente dramaturgos filiados à entidade poderiam realizar traduções de obras estrangeiras, independente da qualidade das mesmas. Para muitos, esta decisão instituiu um questionável "cartel" dos mesmos tradutores no país.

Bóris Trindade e Vanildo Bezerra Cavalcanti (trio da *Folha da Manhã Vespertina*), Daniel Barbosa (*Correio do Povo*), Ângelo de Agostini (*Jornal Pequeno*) e Justo Carvalho, este como repórter teatral, colaborador eventual do *Jornal Pequeno*, além de representante do recém-fundado Clube de Teatro de Pernambuco[28].

Aristóteles Soares (*Diário da Noite*) foi o único colunista a não comparecer àquela reunião, mas justificou sua ausência. Dois outros nomes comporiam o quadro de quatorze sócios fundadores, Alfredo de Oliveira, como diretor do Teatro de Santa Isabel (mais à frente ele também assumiria coluna teatral em jornais, inclusive assinando, às escondidas, entre outros, o pseudônimo Zé do Ponto, fazendo cobertura de perfil humorístico na *Folha da Manhã Vespertina*[29]), e Carlos Augusto Pereira da Costa, historiador e jornalista responsável pelas *Notas Dominicais* da *Folha da Manhã Matutina*. Talvez para ganhar notoriedade com nomes ilustres entre os seus, a ACTP contou com algumas personalidades culturais que pouco contato mantiveram com a mesma e nunca se enquadraram na atividade de cronistas ou críticos teatrais, mesmo que de vez em quando abordassem o teatro nos seus artigos em jornal.

O professor, escritor e membro da Justiça Militar, Carlos Augusto Pereira da Costa (não confundir com o seu pai, ambos chamados apenas pelo sobrenome, o também historiador Francisco Augusto Pereira da Costa, consagrado autor da coleção *Anais*

[28] O Clube de Teatro de Pernambuco (CTP) nasceu para "fomentar a união entre os grupos amadoristas do Estado, promover conferências, aulas, etc., orientar os conjuntos na escolha de peças, proteger os atores pobres e, principalmente, elevar o nome do Teatro Nordestino" (CLUBE..., *Diario de Pernambuco*, 30 abr. de 1955, p. 5). Fundado em Fazenda Nova, por ocasião da Semana Santa de 1954, o CTP aprovou estatutos e vinha colaborando com algumas realizações amadoras. Das ações concretas, promoveu coquetel à imprensa, com homenagem a Isaac Gondim Filho; organizou palestra de Joracy Camargo no Teatro de Bolso do Sindicato dos Comerciários, sob o tema "Teatro de Amadores"; ofereceu um curso gratuito sobre a arte de representar, na biblioteca do Teatro de Santa Isabel, com Maria José Campos Lima, aluna da EAD na época; e, diferentemente da ACTP, que resolveu restringir-se na sua premiação aos espetáculos apresentados apenas no segundo semestre de 1955, o Clube de Teatro de Pernambuco observou todas as peças exibidas naquele ano. Junto ao jornal *Evolução nas Artes*, do Grêmio Cultural Joaquim Nabuco, numa primeira e única edição, elegeu *Vestido de Noiva*, do TAP, como melhor espetáculo do ano, levando também os títulos de melhor atriz, para Geninha Sá da Rosa Borges pela interpretação da personagem Alaíde; e melhor cenário para Aloísio Magalhães; Aristóteles Soares como melhor autor, pela tragédia rural nordestina *A Trovoada*, peça do Grupo Teatral de Amadores – GTA (cuja estreia aconteceu em 1954, mas houve novas apresentações naquele ano, tanto no Recife quanto em Caruaru), equipe também vencedora do prêmio de melhor ator para Clênio Wanderley por sua interpretação como Augusto, e revelação feminina para Célia Bastos na personagem Amância. A revelação masculina coube a Ricardo Gomes na personagem Euclião, um Velho, de *A Panela*, de Plauto, direção de Ariano Suassuna para o Grupo de Teatro do Colégio Estadual de Pernambuco. A entrega dos diplomas, com medalhas de ouro aos escolhidos, foi feita após a estreia da peça *Terra Queimada*, de Aristóteles Soares, no salão nobre do Teatro de Santa Isabel, a 1 de março de 1956, antes mesmo da festa de premiação da ACTP. Após o II Festival Nortista de Teatro Amador, não se falou mais do Clube de Teatro de Pernambuco.

[29] Antes de Zé do Ponto, irreverente e polêmico personagem que terá mais detalhes revelados nas próximas páginas, o jornal *A Província* já tinha mantido uma crônica-crítica humorística sobre teatro, entre setembro e outubro de 1921, de título *Bambolinas*, assinada pelo pseudônimo "Xix".

Pernambucanos), é um dos exemplos. Ele, que esteve presente, digamos como "curioso da história", naquela primeiríssima reunião ainda em 1954, nunca foi responsável por nenhuma seção teatral diária na imprensa, e raramente escrevia sobre o tema, mas compôs a entidade no seu início. A partir de 1961 teve que se afastar das atividades profissionais por problemas de saúde, perdeu até a visão e chegou a falecer em setembro de 1965, antes da dissolução da ACTP.

Outros treze nomes seriam sócios da entidade durante sua existência de 1955 a 1969: Luiz Mendonça, Sotero de Souza, Clóvis Melo, Maria José Campos Lima, Adeth Leite, Lêda Jácome Sodré, Luiz Tojal, Hiran de Lima Pereira, Expedito Pinto, Maviael Pontes, Wilton de Souza, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, totalizando vinte e sete componentes. Nos anexos deste trabalho todos têm seus perfis abordados. Mas voltando àquela reunião de estreia oficial, em junho de 1955, de acordo com Vanildo Bezerra Cavalcanti num registro para a *Folha da Manhã Matutina*, foi o veterano Otávio Cavalcanti, com 53 anos de idade e desde 1949 dividindo-se na cobertura teatral pelas edições da *Folha da Manhã Matutina* e *Vespertina*, quem propôs o nome Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco:

> Notava-se certo entusiasmo, tanto que a eleição se processou dentro do melhor espírito democrático. Foi bem disputada, logrando levar de vencida aos seus concorrentes: Isaac Gondim Filho para a presidência, José Maria Marques para a secretaria; e Otávio Cavalcanti para a tesouraria. Formada estava a diretoria provisória da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 2 jul. 1955, p. 9)

Medeiros Cavalcanti, Isaac Gondim Filho e o próprio Vanildo Bezerra Cavalcanti ainda compuseram a comissão que ficou de elaborar o anteprojeto dos estatutos. Atento a tudo que se processava, Valdemar de Oliveira foi um dos primeiros a lembrar na imprensa que se o objetivo daquela reunião de jornalistas fosse traçar uma aguerrida luta contra o deterioramento das criações literárias no palco e a defesa de uma higienização da cena local, indo de encontro ao mambembe, à chanchada e ao cômico que sugerisse, ao menos de leve, licenciosidades, tudo se traduziria no que escrevessem. Melhor ainda seria se fossem "vergastar, de cima a baixo, os vendilhões do Teatro" (W., *Jornal do Commercio*, 16 jun. 1955, p. 6), aqueles que chegavam para instalar suas tendas de comércio espúrio.

Na opinião sem piedade do teatrólogo pernambucano, era preciso negar-lhes pão e água, colaborando, assim, para a campanha de salubrização da cena brasileira que tinha no Recife um dos seus pontos de maior resistência. Como crítico que também não tinha pudor em dirigir palavras de franco protesto contra as intenções falsas de certas propagandas, para ele todos da imprensa teatral deviam estar atentos especialmente a conjuntos bastardos que pretendiam ocupar o Teatro de Santa Isabel, e o motivo dessa vigilância se mostrava bem evidente:

> É a seriedade artística que se impõe, o escrúpulo no trato das coisas de teatro que se exige, a honestidade – admitamos – no comércio teatral. O Recife não comporta mais, como não comportam o Rio e São Paulo, os escândalos e sensacionalismos tão a gosto de certos conjuntos. Devem eles saber que já alcançamos, neste setor, a maturidade espiritual e que nos não deixamos mais iludir pela bela rotulagem aos produtos. […] Já não somos um cafundó de Judas onde se chega, se arma tenda e se põe o palhaço na rua, escanchado num burro. (W., *Jornal do Commercio*, 16 jun. 1955, p. 6)

Pelo visto, o aguerrido jornalista só saldaria a iniciativa da ACTP se esta surgisse como frente comum contra o abastardamento da cena, com norma de ação num continuado esforço de construção, mesmo quando parecesse simplesmente estar a destruir os espetáculos e seus agentes envolvidos, pois a intenção era obter "outros meios de estímulo às atividades criadoras do grande Teatro, sem exclusivismos de qualquer espécie" (*Ibidem*, *idem*), complementou. Só assim ele estaria junto àqueles companheiros da imprensa como soldado raso. Num outro artigo, listou o que mais poderia ser feito:

> Esta deveria ser a obsessão dos cronistas teatrais: saneamento do ambiente local, incentivo às realizações honestas, defesa de direitos nossos comumente desprezados[30], luta pela valorização da cena teatral, campanha pela construção de uma nova casa de espetáculos, estímulo à vinda de bons conjuntos de teatro e de *ballet*, catequese do público, pressão junto aos governos, fomento à literatura dramática regional, estímulo à realização de cursos, de conferências, de mesas-redondas para debate de problemas de cultura teatral, tudo inspirado na ideia fixa: Pernambuco, Pernambuco, Pernambuco. (W., *Jornal do Commercio*, 3 set. 1955, p. 6)

[30] Com exceção da SBAT, tendo o próprio Valdemar de Oliveira como representante local, e do recém-fundado Clube de Teatro de Pernambuco, não havia nenhuma outra entidade direcionada aos artistas do estado naquele momento.

O seu discurso tão exultante pela nova empreitada em conjunto ainda lembrou que todos precisavam estar unidos por uma única causa, o melhor do teatro, do teatro alto, honesto e limpo, o "grande Teatro". E que nenhuma preocupação de ordem pessoal deveria existir, mas apenas "estudo, observação, debate, força estimulante e construtiva" (W., *Jornal do Commercio*, 3 set. 1955, p. 6), se é que queriam fazer alguma coisa de útil e de duradouro. Concluiu com novo recado aos seus "confrades" naquele inspirador *front*:

> Picuinhas, brincadeiras, alfinetadas, indiretas, intrigas, são tempo perdido: perturbando, estragam, despertam animosidades, destroem, nada adiantam. Tudo isso é infecundo como uma masturbação. Soldados de uma mesma bandeira devem ter um único objetivo. Se assim não for, a derrota será fatal. Ou nos anima um mesmo ideal construtivo (que não exclui a discordância, desde que honesta e desapaixonada), ou é melhor que cada um vá para onde quiser e tudo se perca na dispersividade e na inconsequência. Quem, porém, quiser tomar esse rumo, não chegará a lugar algum. (*Ibidem*, *idem*)

Medeiros Cavalcanti concordou com todos aqueles propósitos, mas fez questão de trazê-los à prática, citando a necessidade vital de uma nova casa de espetáculos para o Recife, que não devesse nada ao velho Teatro de Santa Isabel e sem o abuso de sua ocupação pelas formaturas colegiais[31]; a catequese dos poderes públicos em favor do teatro; o incentivo às atividades amadoras; o combate ao charlatanismo teatral; e o estudo e debate sobre estética teatral. Com extrema sinceridade, ressaltou outro problema também fundamental para se resolver, de ordem interna da ACTP, a diminuta "cultura de teatro" dos seus participantes:

> Somos cronistas sem eira nem beira. Meros rabiscadores de teatro. Se é verdade que nos incumbe a cada um de nós, individualmente, a aquisição gradual dos conhecimentos técnicos que nos habilitarão ao mais aprimorado exercício das nossas funções, dignificando a nossa posição em face dos leitores e artistas, não há a menor sombra de dúvida de que a ACTP é um organismo flexível capaz de arrogar a si a obrigação de instituir cursos especializados a fim de melhor preparar os seus filiados para as pugnas da crítica. Nada sabemos da história do teatro, nem de técnica teatral, nem de interpretação dramática, nem de crítica teatral. Alguns poucos dirão, talvez, que sabem. Esses serão naturalmente nossos professores. Temos, em verdade, noções

[31] Há anos uma das reclamações dos jornalistas era a sobrecarga de locação que o Teatro de Santa Isabel enfrentava para dar conta de espetáculos, ensaios, audições, conferências e, principalmente, formaturas, o que impedia que companhias locais ou visitantes cumprissem temporada mais longa na cidade. Após tanta pressão, somente no ano de 1957 saiu a proibição de ocupação daquele palco por educandários e escolas particulares, numa decisão do prefeito Pelópidas Silveira que só passou a permitir a realização de formaturas no mês de dezembro, somente por duas semanas, e mesmo assim organizadas por escolas superiores, pelo Instituto de Educação ou pelo Colégio Estadual de Pernambuco.

> superficiais, adquiridas *de visu*, algumas mesmo errôneas, viciadas e viciosas, noções que apenas arranham a crosta de uma possível sólida cultura teatral. Devemos unificar a crítica, sim, dando-lhe, porém, o brilho que merece. Lancemos os fundamentos de uma "escola do Recife", no sentido de tornar a crítica orgânica, funcional, consciente e, tanto quanto possível, erudita, sem deixar de ser eminentemente popular. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 9 set. 1955, p. 6)

Essa "escola" idealizada por Medeiros nunca veio a se concretizar via ACTP, mas é inegável que a entidade colaborou, emitindo notas de franco estímulo através de seus associados na imprensa, com o Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, que surgiria em 1958 integrado à Universidade do Recife, atual UFPE. Foi lá, inclusive, que Medeiros Cavalcanti matriculou-se como aluno do Curso de Dramaturgia, sendo um dos poucos cronistas teatrais no Recife a buscar formação local, teórico e prática, apesar de todos os atrapalhos que viveu pela pura falta de tempo em conciliar os estudos com seus trabalhos diários no jornalismo, tanto impresso quanto radiofônico.

Os demais homens filiados à entidade recorreram ao aprendizado empírico, principalmente em leituras e no acompanhamento de espetáculos fora do Recife, alguns com possibilidade de viagens ao estrangeiro, como fizeram Vanildo Bezerra Cavalcanti, Valdemar de Oliveira e Isaac Gondim Filho com a ACTP em plena ação. Aquele último, a partir de 1957, já definitivamente afastado da mesma, foi estudar na Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, do teórico, crítico e escritor teatral Silvio D'Amico, em Roma; e as duas únicas mulheres associadas também tiveram estudos mais sistemáticos.

A atriz e jornalista Lêda Jácome Sodré, que atuou como repórter literária do *Correio do Povo* e assinou textos também na *Revista do Nordeste*, durante todo o ano de 1960 foi estudar Arte, Literatura e Jornalismo na Espanha, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, indo também à Itália e França para cursos na área. Filiada à ACTP a partir de maio de 1957, chegou aos cargos de 2ª secretária e 2ª vice-tesoureira. Já Maria José Campos Lima, atriz, diretora e educadora, com larga produção cênica junto à Diretoria de Extensão Cultural e Artística (DECA), órgão da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, buscou formação na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) de 1954 a 1957.

Filiada em janeiro de 1956 à ACTP, onde assumiu cargos no conselho fiscal, secretaria, diretoria social e esteve à frente de cursos de interpretação e palestras programadas, apenas durante o ano de 1955, integrada à Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) e já morando na capital paulista por conta dos estudos, tornou-se

colaboradora do caderno *Artes e Artistas*, do *Jornal do Commercio*, no Recife, com reprodução também no *Diário da Noite*, sob a assinatura Marijôse Camposlima (escrita assim mesmo), produzindo textos para a coluna *"Flash" de São Paulo – O Que Vai em Cartaz*, inclusive resenhas críticas. Assim que concluiu o curso da EAD, ela voltou a morar e trabalhar no Recife, no entanto não deu continuidade à sua porção jornalista (com exceção de uma nova e única tentativa em 1959, estreando a coluna *Entre-Atos*, assinada por Marijôse & Fernando, num perfil de crônica romanceada).

Mas ainda que nunca tenha se instituído aquela "escola" idealizada por Medeiros Cavalcanti, houve uma iniciativa interessante nesse sentido, na gestão de Vanildo Bezerra Cavalcanti: o projeto "Encontro com o Teatro", série que foi planejada no propósito da ACTP oferecer aos seus associados e ao público em geral, de graça, estudos iniciais aplicados ao campo teatral. Uma primeira e derradeira edição aconteceu no dia 30 de setembro de 1957, no Teatro de Santa Isabel, tendo o pesquisador Joel Pontes como relator (dois anos antes ele havia recebido bolsa do Instituto de Cultura Hispânica para estudar teatro em Madrid) discorrendo sobre o tema "O Amor no Teatro de Lorca", e como debatedores o crítico Valdemar de Oliveira, o professor Enrique Martinez Lopez e o dramaturgo Aldomar Conrado.

O bom público que ali compareceu, cento e vinte pessoas interessadas, de acordo com documento do Teatro de Santa Isabel (PAUTA..., 1957, p. 52), fez todos cogitarem que o "Encontro com o Teatro" teria o seu perfil educacional ainda mais reforçado. No entanto, estranhamente, mesmo com a imprensa registrando que as próximas programações abordariam "O Teatro de Molière" ou "O Teatro Religioso no Brasil", o evento acabou cancelado e não mais retornou à grade de atividades da entidade, nem em 1963 com a ACTP presidida pelo jovem Augusto Boudoux, quando deliberaram em assembleia pela volta do projeto, mas o mesmo não mais ocorreu.

Voltemos, então, à noite em que nasceu a ACTP. Aproveitando que o encenador Flaminio Bollini Cerri estava presente àquela primeira reunião, ele foi convidado por Isaac Gondim Filho, com o aval de Valdemar de Oliveira que o contratara para o TAP, a realizar uma conferência na biblioteca do Teatro de Santa Isabel no sábado 2 de julho de 1955, às 15 horas, com entrada franca. O artista italiano tinha uma bagagem invejável: formado pela Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, em Roma, chegou a trabalhar como assistente dos diretores europeus Luchino Visconti, no cinema, e Giorgio Strehler, no teatro, e participou ainda de uma produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, no Brasil, dirigindo *Na Senda do Crime*, em 1954.

No Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) assumiu a direção de quatro diferentes espetáculos, incluindo *Ralé*, de Máximo Gorki, em 1951, um dos mais importantes trabalhos daquela empresa teatral paulistana. Após desistir de ficar à frente de uma nova versão de *Vestido de Noiva* para a companhia Teatro Suicida de Nelson Rodrigues, formada pelo próprio dramaturgo no Rio de Janeiro (que acabou convidando Léo Jusi para assumir a direção), em abril de 1955 Flaminio Bollini Cerri dirigiu o elogiado *Diálogo das Carmelitas*, de Georges Bernanos, para a companhia Os Artistas Unidos, que inaugurou o novo Teatro Copacabana, na capital carioca.

Com o convite para o encenador italiano palestrar no Recife, a ACTP iniciou, assim, uma das atividades pedagógicas que pretendia manter regularmente, as suas disputadas conferências teatrais. O jornalista Vanildo Bezerra Cavalcanti, exultando de satisfação, saldou o que viria a seguir:

> Pelos prognósticos, e se o pessoal que está interessado no soerguimento do Teatro em Pernambuco não desanimar ou não se deixar levar pelo pessimismo de alguns, teremos, dentro de pouco tempo, nova era na arte de representar em nosso estado [...]. Não resta dúvida que será um programa "de peito" e que só com abnegação, espírito de luta e desprendimento se pode chegar a um bom termo, conseguindo-se os louros da tarefa cumprida. (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 2 jul. 1955, p. 9)

Mas, para se poder alcançar o objetivo visado, ele fez uma advertência: era preciso a completa isenção de ânimo, sem interesses subalternos, sem espírito de grupinhos ou vaidades mesquinhas. Não foi o que se deu, infelizmente. O certo é que um regular número de espectadores compareceu à biblioteca do Teatro de Santa Isabel para a conferência de Flaminio Bolli Cerri, encerrada em meio a acalorados debates, uma das marcas do meio teatral recifense até hoje. A *Folha da Manhã Matutina* revelou detalhes do que se processou:

> A palestra do aludido ensaiador versou sobre a receptividade do público com relação ao teatro em geral, que atualmente atravessa uma fase crítica no mundo inteiro. Declarou que, mesmo nos países mais velhos e mais adiantados, fala-se em "crise do teatro", a despeito dos grandes espetáculos e dos numerosos teatros existentes na França, na Itália, nos Estados Unidos, etc. (A PALESTRA..., *Folha da Manhã Matutina*, 3 jul. 1955, p. 11)

Com o dramaturgo carioca Joracy Camargo presente nesse encontro, estando ele no Recife por conta de uma missão do Ministério da Educação e Cultura, o mesmo foi convidado para no dia 6 de julho de 1955, às 17h30, apresentar nova conferência gratuita na biblioteca do Teatro de Santa Isabel, patrocinada pela ACTP e sob o tema "O Teatro e a Crítica". Diante dessa real concretização de atuação, muitos cronistas e críticos começaram a marcar maior presença na imprensa, alguns até retomando colunas meio adormecidas, a exemplo de José Maria Marques (também ator e tesoureiro do TAP), que na data 2 de julho de 1955 voltou a assumir a seção *Últimas Notícias Teatrais* na *Folha da Manhã Matutina*. Mas nem tudo se traduzia em flores. Houve quem se mostrasse terminantemente contra aquela reunião de jornalistas numa espécie de perigosa "igrejinha".

Mesmo sendo um dos mais velhos críticos a atuar no Recife, ainda que de maneira pontual na cobertura teatral, Aristófanes da Trindade, por exemplo, o potiguar Aristophanes Renan Marques da Trindade (1899-1981), pai do jornalista e sócio fundador da ACTP Bóris Trindade, nunca se filiou à mesma. Pelo contrário, mesmo afirmando que admirava aqueles cujas atividades – "louvabilíssimas" – se restringiam "ao trabalho de exaltação ou de demolição dos artistas, dos autores, das companhias teatrais" (TRINDADE, *Folha da Manhã Vespertina*, 9 ago. 1955. p. 5), sempre a apontar-lhes defeitos que somente eles, "unicamente eles" conseguiam descobrir, ele se posicionou veementemente contrário à nova entidade, misturando brincadeira e coisa séria em sua contestação:

> Minha admiração pelos críticos de arte é imensa. Respeito-lhes as opiniões, admiro seus conceitos iluminados, embora não os aceite. E não os aceito porque sou povo. E, como povo, assiste-me o direito de também ser crítico, ao meu modo. Essa "elite" de críticos teatrais instituiu, agora, uma entidade através da qual julgam decidir os destinos de uma peça, dos méritos de um autor, de um artista. Lembram aquele personagem de Pitigrilli [o escritor e jornalista italiano Dino Segre, que tecia comentários ácidos e humorísticos sobre a sociedade e seus costumes], o "Imperativo Categórico". Sim, o "Imperativo Categórico" que, ao ingressar numa boate, num teatro, numa reunião qualquer com aquela admirável autossuficiência dos iluminados, anunciava-se com requintada arrogância: "Imprensa". (*Ibidem*, *idem*)

Era essa prepotência da crítica "séria", de intelectuais "depositários da sabedoria humana" (*Ibidem*, *idem*), que o autointitulado "noticiarista" da *Folha da Manhã Vespertina* não suportava ler. E, muito menos, estar perto, tanto que a ACTP nunca esteve

nos seus planos de filiação e, quando pôde, deu-lhe bordoadas sem dó e piedade. Com uma escrita popularíssima que destilava ironia a tudo e a todos, Aristophanes da Trindade, o velho "Tofa", como os mais próximos o chamavam, abordava assuntos variados para aquele periódico publicado sempre à tarde e mantinha também, há anos, na pele de Aristófanes da Trindade, a coluna dominical *Coisas do Arco da Velha*, na *Folha da Manhã Matutina*.

Como homem de teatro, já em 1944 vamos encontrá-lo na autoria da "revista simbólica" *Um Mundo Que Desaba*, apresentada no período de 14 a 17 de maio daquele ano, no Teatro de Santa Isabel, com montagem luxuosa em 2 atos, doze quadros e quatorze músicas, sob a coordenação do empresário Rosalvo Mota. No elenco, vinte amadores e profissionais dos mais destacados círculos teatrais do Recife, além da orquestra da PRA-8. Os bailados e danças estiveram sob os cuidados das afamadas professoras Miss Betty Gatis e Maria do Carmo Rigueira Costa. *Natureza* e *Romance* são duas outras de suas peças teatrais, ambas montadas na cidade do Natal.

Já o livro *Coisas do Arco da Velha*, com doze contos escritos no seu estilo bem-humorado, ficou como sonho nunca realizado. Além de encarnar o célebre Zé do Ponto, entre outros jornalistas, Aristophanes Renan Marques da Trindade foi o criador do doutor conselheiro Pretextato Barbaroxa, outra persona sua que, sempre na *Folha da Manhã Vespertina*, na seção *Conselho de Sentença*, também se fez de crítico teatral e causou novo burburinho, com muitos rindo com ele e outros espumando de raiva. O colega Adeth Leite chegou a esclarecer mais sobre a figura iconoclasta de Zé do Ponto, com sua coluna *Por Trás dos Bastidores*:

> Verdade que Zé do Ponto era toda uma equipe. Para a seção havia muitos colaboradores: Alfredo de Oliveira, Aristóteles Soares, Walter de Oliveira, este colunista, Wilton de Souza, Otávio Cavalcanti e José Maria Marques (para citar apenas alguns), mas o "cabeça" da coisa, quem dava consistência ao humorismo, quem era a "alma-mater" do Zé do Ponto, não resta a menor dúvida, chamava-se Aristófanes da Trindade. (A. L. [Adeth Leite], *Diario de Pernambuco*, 24 out. 1964, p. 3)

Quanto à sua maneira de atuar como crítico teatral, sempre esporádica, em junho de 1949, ao escrever sobre um novo conjunto teatral que surgia, o Teatro Experimental do Recife, com a peça *A Tempestade*, de Mário Brasini, dirigida por Isaac Gondim Filho e tendo só estreantes no elenco, o desabonador Aristófanes da Trindade foi enfático sobre a qualidade do que viu em cena: "Contratem um bom ensaiador para lhes ensinar como

se deve falar, conversar em cena. Sem uma providência dessa natureza continuarão declamando, cantando, tornando os diálogos insuportáveis" (A. T. [Aristófanes da Trindade], *Folha da Manhã Vespertina*, 23 jun. 1949, p. 5).

Esse jeitão ríspido e direto era próprio dele, sempre a afirmar seus posicionamentos sem meias palavras. Mas ele nunca fez parte dos quadros da ACTP e, aparentemente, o clima de cordialidade inicial entre os sócios permanecia. Até que surgiu a "Nota Oficial da ACTP", o empurrão que faltava para mais disputas e confrontos diante daquela institucionalização da crítica recifense.

A "famigerada" consideração dos outros em Nota Oficial

Contraditoriamente, diante dos tantos encontros frutíferos para se repensar a atividade teatral daquele momento, a recém-fundada entidade já nasceu sob polêmica, pois o seu presidente, alguns dias depois de eleito, lançou a proposta da criação de uma "Nota Oficial da ACTP" a ser publicada conjuntamente por todos os associados logo após cada nova estreia de espetáculo no Recife. A ideia, segundo relato de Isaac Gondim Filho, era, acima de tudo, orientar o público teatral:

> Os cronistas e críticos presentes à realização estreada reunir-se-ão e apreciarão pormenorizadamente o espetáculo: a peça, a direção, a interpretação, o cenário, a luz, o guarda-roupa, etc., e, pela maioria de opiniões, redigirão a "Nota Oficial da ACTP" a ser, o mais breve possível, divulgada pela imprensa e pelo rádio [...] esta forma coletiva de orientação das plateias, isto sem empecilho às opiniões pessoais de cada cronista ou crítico. A intenção [...] – tendo a força de uma coletividade – é influir direta ou indiretamente no apuro artístico do nosso ambiente teatral, tanto no conceito daqueles que fazem teatro, como no daqueles que o assistem. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 9 jul. 1955, p. 5)

Ou seja, mesmo nas poucas linhas escritas daquele condensar de opiniões, buscava-se criar uma consciência teatral para artistas e plateias. Poderemos entender um pouco mais desse perfil pedagógico apregoado por Isaac Gondim Filho a partir da sua própria trajetória de vida. Reconhecido como um competente cirurgião dentista, mas também diretor teatral e dramaturgo iniciante, a 22 de julho de 1950 ele foi convidado a assumir a coluna *De Teatro*, no *Jornal do Commercio*, e de estreia preferiu se reportar à sua própria peça adulta psicanalítica *Conflito na Consciência*, que no dia seguinte estaria pela última vez sendo apresentada no Teatro de Santa Isabel, numa realização do seu

grupo Teatro Experimental do Recife (o mesmo que havia sido espinafrado por Aristófanes da Trindade). A direção era de Alderico Costa.

Isaac, como novo cronista e crítico teatral do Recife, começou citando a última frase do seu texto para marcar presença, "Eu estou aqui", e ponderou logo sobre quais objetivos perseguiria naquela cobiçada, poderosa e difícil função:

> "Eu estou aqui" e pretendo, sobretudo, ser sincero para comigo mesmo. Sem partidarismos, sem apaixonamentos, despido de qualquer vaidade para dizer de público aquilo que deve ser dito a bem da arte e da verdade. "Eu estou aqui" para construir algo de útil e aproveitável, para levar a palavra de incentivo aos que a merecem, para enaltecer valores quando estes existirem, para elogiar quando forem merecidos os elogios. "Eu estou aqui" não para destruir com meia dúzia de palavras cruéis e precipitadas as obras que apenas com muito trabalho e perseverança puderem ser erguidas, não para negar o apoio ou auxílio moral àqueles que deles necessitam, não para subtrair-me nesta luta em que todos estamos empenhados – o soergimento da arte teatral. "Eu estou aqui" para aplaudir e censurar; procurarei ser justo e comedido. Amigos apoiar-me-ão, baterão palmas comigo ou concordarão com os meus aplausos. Entretanto, inimigos gratuitos surgirão, simplesmente porque não tenha eu as mesmas ideias que eles, não concorde com certas maneiras de ser ou de fazer, não lhes vá acatar realizações que não merecem ser acatadas – a estes, formulo desde já os meus votos de desculpas, lado a lado a uma modesta, simples e despretenciosa explicação: serão impessoais e generalizadas as restrições e os elogios, visando apenas aquele nível ideal de alevantamento pelo qual nos batemos. Sim, caros leitores, eu estou aqui. (GONDIM FILHO, *Jornal do Commercio*, 22 jul. 1950, p.4)

Vê-se que o sentido de contribuição ao "melhor da cena" era sua marca, mas foram pouco mais de seis meses neste exercício no *Jornal do Commercio*, até 3 de fevereiro de 1951, só retomado em outubro de 1952, desta vez na seção *Teatro* do *Diario de Pernambuco*, onde trabalhou por bem mais tempo. Em sua nova coluna, não esqueceu de lembrar a missão delicada e espinhosa que voltava a se dedicar: fundamentalmente apontar qualidades ou defeitos nos espetáculos teatrais "com o único fito de fazer justiça e tentar construir algo que não desmereça as boas tradições de arte e cultura de nossa terra" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 16 out. 1952, p. 6), garantiu.

Como jornalista, Isaac filiou-se a Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) em 1954, no mesmo ano em que, incentivado por Ângelo de Agostini, instigou seus companheiros de batente na imprensa a fundarem a ACTP, sendo o seu primeiro presidente, inicialmente numa diretoria provisória, no período de 21 de junho a 7 de outubro de 1955, e, oficialmente, desta última data até setembro de 1956, período em que

também encerrou sua permanência na imprensa diária. Para espanto de muitos, de uma hora para outra (mesmo já identificado como um homem religioso), ele resolveu dedicar sua vida ao monastério. Largou tudo e foi recolher-se no Mosteiro de São Bento, em Olinda, agora sob o nome de irmão Mauro.

A gestão na ACTP continuou presidida pelo 1º secretário da entidade, José Maria Marques. E Isaac Gondim Filho nunca mais voltou a se envolver com a associação, mesmo que ainda vejamos, por duas vezes (talvez por pura formalidade), de 1960 a 1961 e de 1963 a 1964, o seu nome no Conselho Fiscal. Durante os quase quatro anos à frente da coluna *Teatro* no *Diario de Pernambuco* (concebendo grande parte das 841 resenhas que pude ter acesso no seu acervo pessoal), ele lançou uma série de "álbuns-questionários" voltados aos diversos artistas do Teatro Brasileiro. O último deles, de número 60, contou com respostas do próprio. Sobre si, prestes a atender ao apelo da vocação religiosa, ele respondeu: "[Eu sou...] Um homem em busca da Perfeição – em busca de Deus que é a Perfeição Absoluta – através da Arte e da Vida" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 11 set. 1956, p. 12).

Quem o substituiu naquele jornal foi Ariano Suassuna, professor, advogado, diretor teatral com poucas experiências, mas, principalmente, reconhecido dramaturgo pertencente ao chamado "Teatro do Nordeste"[32], segmento daqueles que se empenhavam, como Gondim Filho, em prol de uma dramaturgia nordestina. Sua aclamada figura aparecerá mais nas páginas seguintes. Quanto a Isaac, após cinco meses de recolhimento espiritual, no dia 26 de fevereiro de 1957, "não por falta de acentuado amor à religião e de fé nos ensinamentos sacros, mas por motivo de saúde" (ADETH [Leite], *Diario de Pernambuco*, 2 mar. 1957, p. 6), o teatrólogo deixou o claustro. "A sua atitude, quer iniciando seu noviciado, quer abandonando o convento, surpreendeu a quantos o admiram e estimam" (*Ibidem*, *idem*), confessou o jornalista Adeth Leite.

Da produção dramatúrgica que concebeu, ele recebeu, naquele mesmo mês em que lançou a ACTP, a mais honrosa láurea para um autor brasileiro na categoria teatro, concorrendo com dramaturgos de todo o país, o Prêmio Arthur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras, por sua peça de temática nordestina *A Grande Estiagem*. Era a segunda vez que um pernambucano conseguia ser agraciado, pois em 1954, outro

[32] Alcunha dada pelo carioca Paschoal Carlos Magno, em 1948, desde que voltou de uma viagem ao Recife e viu o projeto desenvolvido por Hermilo Borba Filho no grupo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), preocupado "em 'criar' através do teatro uma valorização do homem e da terra do Nordeste" (MAGNO, *Correio da Manhã*, 22 set. 1948, p. 11).

fundador da ACTP, Aristóteles Soares, ganhou por *Terra Queimada*, um dos nossos focos de atenção adiante. Em julho de 1955, quando viajou ao Rio de Janeiro para receber a premiação que venceu, Isaac Gondim Filho foi também participar e assistir aos atos de fé do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, e aproveitou ainda para conversar com o presidente da ABCT sobre a instituição que já estava a presidir.

Sobre sua maneira de exercer a crítica, apesar de reconhecido como um homem exigente às questões do palco, percebo o cuidado em não ferir os colegas da cena. Não que seja benevolente ao extremo, mas além da dose de certo moralismo, há uma complacência harmoniosa em não julgar tão ferozmente aos seus, bem diferente de outros àquela época. Ainda assim, ao lançar a "Nota Oficial da ACTP", mesmo com preocupações pedagógicas sempre assumidas, Isaac Gondim Filho não escapou de ser acusado de déspota e golpista no campo teatral:

> O snr. Isaac Gondim Filho [...] instaurou o DIP teatral na província. Inicialmente, o Gondim (quem o diria), revelando um senso político de primeira ordem, fundou a Associação dos Cronistas Teatrais. Os inocentes cronistas foram todos arrebanhados para o novo sodalício. Natural que a defesa da classe, etc., aproximasse a todos. Mas o que desejava Gondim era a aproximação a ele. [...] E surgiu, então, no dia seguinte, nos matutinos, a coisa mais esdrúxula que podia acontecer em matéria de arte: a crítica oficial [...] instaurada em Pernambuco. O Isaac Gondim açambarcou todos os cronistas e os cronistas, é claro, perderam seus empregos, pois as crônicas suas terão que ser apenas a repetição, o coro da crítica oficial, da Nota Oficial da Associação, que será publicada a cada espetáculo. Os jornais, é natural, vão dispensar todos os cronistas, pois haverá a Nota Oficial da Associação, o que supre tudo. O snr. Isaac Gondim Filho revelou-se o mais autêntico devorador deste século. Fundou uma sociedade para defender uma classe e o primeiro ato dessa sociedade é justamente a extinção da classe que pretende defender. (O GOLPE..., *Diário da Noite*, 17 ago. 1955, p. 3)

Mesmo com tamanho estardalhaço, isso não impediu que a "Nota Oficial da ACTP" fosse implantada, começando por acompanhar uma estreia inegavelmente alardeada na imprensa, pois finalmente o ator e empresário cômico Barreto Júnior, do Teatro Marrocos, iria investir em um dos mais recentes sucessos do teatro nacional e que, por ordem da Censura, menores de dezoito anos não podiam assistir: *A Raposa e as Uvas*, alta comédia lírica de Guilherme Figueiredo, sob direção do paraense radicado no Recife, Lúcio Mauro. O lançamento ocorreu a 9 de julho de 1955, um sábado, no seu popular teatro, como tentativa de melhorar o padrão artístico da companhia profissional que liderava.

Desconfiado com toda a publicidade que garantia que Barreto Júnior estava tentando novo gênero ou seguindo um outro rumo, numa espécie de "conversão teatral" daquele produtor e artista ligado ao riso[33], Valdemar de Oliveira, claramente contrário ao seu teatro irreverente e chanchadeiro, foi enfático, chamando a atenção para tal estratégia de divulgação que, em certos moldes, lembrando a esperteza publicitária de Ítalo Cúrcio, podia traduzir-se também como "chanchadice de empresário":

> Houve mesmo um repórter que afirmou, em gordo título, que para Barreto "nada mais de chanchadas; agora, é no dramalhão". Temos, neste caso, o teatro colocado entre dois polos: a chanchada e o dramalhão. Sabe-se que isso não é verdadeiro. Ademais, Barreto não vai explorar o dramalhão (que ninguém mais explora, pois o seu tempo passou) e se o vai explorar, nem por isso se dirá que vai deixar de ser chanchadeiro. Pois a chanchada se faz com qualquer peça, das mais altas às mais baixas, bastando que seus intérpretes não respeitem os comezinhos princípios de honestidade artística. E se ponham, por exemplo, a trocar títulos de peças, sem disso avisar ao público; a enxertar os textos com piadas e ditos da moda, muitas vezes convertidos em "cacos" nojentos; a deturpar o sentido dos tipos e das situações em favor do gosto depravado das plateias; a cortejar a estas com sacrifício da dignidade do teatro; em comercializar e abastardar a arte teatral contanto que a bilheteria renda. Essa inescrupulosidade é o fundamento da chanchada, nada tendo a ver com o "gênero" e até com a qualidade da peça. (W., *Jornal do Commercio*, 15 jul. 1955, p. 6)

Para ele, era óbvio que Barreto Júnior precisava renovar o seu repertório, aposentando peças infinitamente batidas, mas podia continuar no gênero cômico, "pois não é a comicidade que torna o teatro vil. O que o envilece é a má conduta artística dos seus intérpretes, prontos a escorregarem de um sofá abaixo mesmo que a rubrica não peça, contanto que o público ria" (*Ibidem*, *idem*). Se por um lado a escolha de *A Raposa e as Uvas* – que nada tinha de dramalhão, reforçou Valdemar de Oliveira – já definia uma responsabilidade maior do ator-empresário, apesar do crítico achar que Barreto poderia ter optado por uma peça cômica dos seus velhos autores, como Paulo de Magalhães,

[33] Como ator profissional contratado por Samuel Campello em 1931, ano de lançamento do Grupo Gente Nossa, Barreto Júnior já recebia reprimendas na imprensa recifense por suas tiradas de improviso em cena. Na peça *Sangue Gaúcho*, por exemplo, do escritor Abadie Faria Rosa, que atraiu grande público ao Teatro de Santa Isabel e ganhou elogios de resenhista não apontado, Barreto, ao interpretar um pernóstico cozinheiro reservista do exército, mesmo arrastando boas gargalhadas, foi criticado por saber pouco o papel, improvisando sempre e vestindo-se descuidadamente: "Na indumentária, também precisa reparar: fez um cozinheiro de casa rica [...] com um avental sujo e sem esquecer aquela cabeleira crônica dos seus caipiras. Corrija-se Barreto e não lhe dispensaremos elogios, porque é capaz de merecê-los" ("SANGUE..., *Diario de Pernambuco*, 28 out. 1931, p. 4). Nesse período cada artista ainda constituía o seu guarda-roupa pessoal baseado na gama de personagens-tipos em que atuava.

Armando Gonzaga ou Gastão Tojeiro, sem se aventurar a alturas onde o clima não lhe era próprio, sua nova opção não garantia a tal "conversão", como estavam a alardear.

A questão era saber como Barreto Júnior conduziria aquela obra, tanto que Valdemar de Oliveira lhe mandou um recadinho final para arrancar o cetro e a coroa de "Rei da Chanchada" que ele mesmo havia posto em sua cabeça. Escrita para Procópio Ferreira, que a desistiu de montar por não encontrar colaboração com os outros envolvidos da sua companhia, *A Raposa e as Uvas*, obra de Guilherme Figueiredo, teve sua estreia a 16 de junho de 1953, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob direção de Bibi Ferreira, no ano de lançamento da Companhia Dramática Nacional, núcleo oficial do SNT. No elenco, Sérgio Cardoso no papel principal, Leonardo Vilar, Nydia Lícia, Sônia Oiticica e Renato Restier, além de um figurante negro não identificado, de corpo escultural.

Trata-se de uma versão livre de alguns episódios da vida do escravo Esopo, com certo ornato verbal, poesia, emoção e ironia, frequentemente provocando riso mais comedido no público. A peça traz uma personagem protagonista que exige grande esforço físico pela composição do corpo deformado, e a moralidade da fábula recai sobre o valor de se conquistar a liberdade, ainda que diante da morte. Por sua atuação, Sérgio Cardoso recebeu o prêmio de melhor ator cômico de 1954 pela Prefeitura do Distrito Federal (ainda o Rio de Janeiro), e a obra ganhou certa importância no país e fora dele:

> A partir do seu grande sucesso na montagem da [Companhia] Dramática [Nacional], ela passaria a integrar o repertório de muitas companhias e grupos amadores pelo Brasil afora, e teria também várias bem sucedidas encenações no exterior. Além do inegável encanto que a rebuscada prosa e o sentimental conteúdo exerciam sobre o público dos anos 50, a peça possuía um trunfo todo especial: um principal papel masculino de grande efeito, que permitia ao ator uma composição de irresistível impacto; oportunidade que Sérgio Cardoso aproveitou com enorme habilidade […]. (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 86)

Se a crítica carioca, praticamente unânime, acolheu *A Raposa e as Uvas* com extrema simpatia, Décio de Almeida Prado, como exemplo das diferenças de enfoque e critérios então existentes no Rio de Janeiro e São Paulo, não compactuou com a boa receptividade ao texto de Guilherme Figueiredo, principalmente pelos papéis de superfície – ainda que bem representados pelo elenco – e por certa indefinição entre os gêneros cômico e dramático, mesmo considerando que o espetáculo dirigido por Bibi Ferreira era, dos palcos cariocas, "a representação mais moderna, mais jovem, mais

arejada, mais cheia de vida e promessa" (*Apud* MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 90). Segue o seu parecer:

> Teatralmente, *A Raposa e as Uvas* peca ao querer casar a leveza e a profundidade. Se bem entendemos, é quase um apólogo sobre a liberdade (ainda que tarde!), animado por uma série de figuras que não passam de silhuetas ligeiramente esboçadas. […] Esopo, que havíamos tomado a princípio como personagem cômica, sofre e acaba por morrer pela violência. Ora, o drama não tem a gratuidade da comédia, não se contenta com a estilização rápida, exige maior consistência psicológica, maior desenvolvimento da situação, maior densidade humana. Daí certa hesitação da peça, como se o autor estivesse igualmente indeciso entre o drama e a comédia, pegando de um os processos, a displicência de tom, e do outro, a gravidade do assunto. […] Bibi Ferreira dirigiu a peça atendo-se antes às marcações, ao aspecto plástico e visual, onde conseguiu belos resultados. A análise do texto, o estudo das inflexões, é apenas correto […] e também nada de sutil ou particularmente original. (*Ibidem*, *idem*)

Com elenco quase todo modificado, como acontece até hoje com muitas peças que chegam de fora, o Recife viu esta primeira montagem de *A Raposa e as Uvas* em 1954, um ano antes da versão lançada por Barreto Júnior, na abertura da temporada da Companhia Dramática Nacional no palco do Teatro de Santa Isabel, sem a presença de sua diretora. Na época, a obra deixou a melhor impressão possível, segundo Isaac Gondim Filho:

> A peça agradou pelo seu conteúdo poético-filosófico e pela urdidura bem planejada e bem realizada [...]. Além do mais, [...] sob a direção mestra de Bibi Ferreira, [...] o equilíbrio interpretativo esteve em nível bastante alto, onde se salientam as atuações de Magalhães Graça em Esopo, de A. [Ambrósio] Fregolente em Xantós, de Nathália Timberg em Cléa e Sônia Oiticica em Melita. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 21 ago. 1954, p. 5)

Mesmo com restrições por trazer resquícios dos gêneros mais antigos, o resultado promovido pela equipe pernambucana também agradou a crítica local. Além de atrair bom público, inclusive aos domingos, quando aconteciam três sessões em sequência, às 16, 19 e 21 horas, a produção liderada por Barreto Júnior interessa ainda mais porque marcou a estreia da "Nota Oficial da ACTP". Por cômputo geral dos cronistas/críticos presentes àquele lançamento (Bóris Trindade, Daniel Barbosa, Isaac Gondim Filho, José Maria Marques, Justo Carvalho, Otávio Cavalcanti, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Luiz Mendonça, este último já integrado à ACTP como sócio efetivo, provavelmente por estar

à frente do Clube de Teatro de Pernambuco[34]), saiu o seguinte pronunciamento, primeiramente publicado na *Folha da Manhã Matutina*, em seguida no *Jornal Pequeno* e, por último, no *Diario de Pernambuco* e *Correio do Povo*:

> PEÇA [Pedro Bloch] – Forma literária elevada, extraída de uma biografia, conduzindo com graça um enredo interessante. Enfim, um poema onde não existe outra unidade senão a própria poesia que inspira o autor.
> DIREÇÃO [Lúcio Mauro] – Tendo em vista o padrão habitual da Companhia, o ator Lúcio Mauro mostra-se extremamente esforçado, tudo fazendo para apresentar um espetáculo honesto e razoável.
> INTERPRETAÇÃO – Bom rendimento interpretativo do ator Lúcio Mauro num papel de composição, seguido da atriz Lenita Lopes. O ator Barreto Júnior ainda preso aos seus usuais recursos de fazer rir e sem apuro na dicção. Sandra [Soares], num bom desempenho, como atriz ainda inexperiente [Os atores Jonas Gondim e Hélio Lêdo nem foram citados].
> CENÁRIO [Joval Rios e Elpídio Lima] – Dentro das possibilidades cênicas, razoável, sem maiores destaques.
> LUZ [sem identificação] – Fraca.
> GUARDA-ROUPA [Fernanda Amaral] – Adequado, sem luxo.
> CONCLUSÃO – Um espetáculo interessante, dentro das possibilidades da Companhia Barreto Júnior, fugindo ao seu nível costumeiro, diverte e educa. (NOTA..., *Folha da Manhã Matutina*, 10 jul. 1955, p. 11)

A partir dali, cada novo espetáculo seria avaliado pela ACTP por seis diferentes tópicos (peça, em referência à dramaturgia; direção, interpretação, cenário, luz e guarda-roupa, com uma conclusão final, numa tentativa de abarcar o máximo de elementos de cada proposta porque todos entendiam, modernamente, que o resultado artístico dependia da conjunção de diferentes itens em busca de uma possível unidade estilística). Se o arcabouço daquele parecer não levava em conta conceitos explícitos pelo pouco espaço disponível, pelo menos apontava que todos conheciam a trajetória das equipes, dos seus integrantes e estavam cientes do que havia de avanço ou retrocesso em mais um produto teatral disponível.

O melhor é que, independente da publicação da "Nota Oficial da ACTP" e como havia afirmado o seu presidente em referência à liberdade que todos tinham de opinião, inclusive para se confrontar com aquele posicionamento conjunto dos associados, vários deles resolveram escrever mais detalhadamente sobre *A Raposa e as Uvas*. Ao total, onze críticas diferentes de nove *acetepianos*, dos quatorze que fundaram a entidade, foram

[34] Luiz Mendonça só assumiria a coluna *Teatro*, no *Correio do Povo*, seis meses depois, a partir de janeiro de 1956.

publicizadas sobre a peça, além de quatro outros textos de autores não ligados à mesma. Foram estes últimos: o médico e dramaturgo Sotero de Souza (ainda não filiado) e Sá Leitão Rios, ao que tudo indica um iniciante na escrita tentando firmar-se como jornalista da área cultural, ambos abordando o espetáculo; e Luiz Teixeira e Aramis Trindade, dois jornalistas de batente mandando curiosos recados ao ator-empresário Barreto Júnior.

Isaac Gondim Filho publicou três comentários favoráveis em sequência e começou por tecer elogios ao autor paulistano radicado no Rio de Janeiro, Guilherme Figueiredo, considerado por ele um dos maiores poetas dramáticos do Brasil, com um texto rico do mais genuíno sentido lírico. Pontuou ainda que o escritor sabia, dentro de uma linha emocional crescente de ato para ato, dosar convenientemente a sátira e a ideologia, salpicando a ação de momentos sérios e alegres, quase todos cheios de conceitos filosóficos ou de ideias capazes de "nos fazer deter o pensamento para a apreciação de uma verdade sabida, mas que é sempre nova quando dita de uma maneira inteligente e apropriada" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 15 jul. 1955, p. 5).

Além disso, o desenho de cada personagem estava perfeito, todos coerentes, e ainda que a peça não tivesse propriamente um enredo, o fio de entrecho já era o bastante, pois explorava "um momento daquelas vidas, essencialmente uma mensagem poética e emocional acerca do valor da liberdade humana" (*Ibidem*, *idem*). Assim, o cronista e crítico demonstrou toda a sua simpatia a Barreto Júnior por ter escolhido para montar uma obra "decididamente elevada, sobretudo se levarmos em conta o habitual terra a terra das comédias inconsequentes que vêm constituindo o seu repertório" (*Ibidem*, *idem*), lembrou.

Em texto seguinte, Isaac Gondim Filho achou convincente o cenário proposto à montagem, "equilibrado, de razoável gosto e criando bem a atmosfera" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 19 jul. 1955, p. 5). Nos figurinos notou alguma coisa reaproveitada, mas, de modo geral, estavam adequados e sem grandes aparatos. O destaque se encontrava no elenco, afinal, Lúcio Mauro, por direito "o dono do espetáculo" (*Ibidem*, *idem*), viveu um papel difícil, um tipo de composição bem intencionada, sobretudo. Só havia reservas à caracterização facial. Ao seu lado, Lenita Lopes, primeira atriz e mulher de Barreto Júnior, era outro elemento em destaque, embora houvesse breves restrições.

No entanto, o talento e a grande experiência de palco davam a ela bastante domínio de cena, apesar – e aqui Isaac quis alertá-la mais uma vez – dos anos de intimidade com um repertório de menor valor que estava a lhe marcar, limitando seus horizontes. Já

Barreto Júnior, mesmo com uma interpretação que também agradava ao público, era o mais preso ao "gênero antigo", prejudicando essa nova realização "sobretudo na maneira de dizer o seu texto com pouca clareza ou, às vezes mesmo, com má dicção" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 19 jul. 1955, p. 5). Era pena que o seu arraigado prazer em não ter nunca a plateia silenciosa deixava-o inquieto a ponto de "encaixar" falas cômicas ao papel.

Na opinião de Isaac Gondim Filho, o objetivo de fazer rir era até alcançado, mas com sensíveis prejuízos para o equilíbrio do espetáculo. Quanto à atriz Sandra Soares, de visível diminuta experiência de palco, desempenhava o seu papel a contento, embora nas cenas em que mais se exigia dela o resultado não era aquele que se poderia desejar. Por fim, Hélio Lêdo, comparecendo sem maior brilho na pele de um inominado escravo etíope, quando, pela tarimba, poderia ter feito algo mais expressivo; e Jonas Gondim, que viveu apenas uma figura de pequena importância, o capitão da guarda Agnostos, sem grande responsabilidade.

Na derradeira resenha sobre *A Raposa e as Uvas*, Isaac Gondim Filho salientou que desde que Barreto Júnior não retornasse mais às velhas e cansadas comédias, vislumbrava melhoria no seu repertório. Da direção de Lúcio Mauro, mesmo com este conduzindo o espetáculo com limpeza e em bom padrão – termos sempre recorrentes quando se pretendia elogiar um produto teatral –, faltava-lhe apuro de um verdadeiro encenador para, por exemplo, coibir a enunciação baixa de partes do texto por certos atores e a ausência de beleza plástica na movimentação dos mesmos: "Naturalmente não pôde ele tirar todo o rendimento de cada um dos intérpretes, talvez porque estejam por demais habituados a uma não direção, ou porque a experiência de uma valorização total do texto seja realmente nova para a maioria" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 20 jul. 1955, p. 5), cogitou.

Ainda assim a direção havia sido "esforçada" em promover um espetáculo de alto nível na presença de um elenco tremendamente afeito "às comédias digestivas ou fábricas de gargalhadas (para não dizer chanchadas), num palco relativamente pobre de recursos técnicos e por uma empresa nem sempre cuidadosa de suas realizações, meramente comerciais" (*Ibidem*, *idem*), queixou-se mais uma vez. Por isso, diante das superações, Isaac Gondim Filho considerou que *A Raposa e as Uvas* significava o ingresso da Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior numa nova fase e, sendo assim, só lhe cabiam palavras de sincero incentivo.

Mas por que enveredar por "nova carreira" exatamente quando os críticos e cronistas se juntavam? Seria coincidência ou não? Otávio Cavalcanti, na *Folha da Manhã Matutina*, também fez avaliação parecida com a de Isaac Gondim Filho. Reforçando que Barreto Júnior afinal havia entendido de introduzir algo novo no seu repertório surrado e, assim, merecia aplausos por ter interrompido um círculo vicioso de comédias já batidas, *A Raposa e as Uvas* era esse "esforço" – mesma palavra utilizada pelo colega anteriormente – para apresentar-se melhor com sua equipe numa peça "de mais conteúdo e de mais alta representação" (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 12 jul. 1955, p. 11). O resultado agradou na estreia, pois nem a montagem nem a interpretação comprometeram o valor da obra de Guilherme Figueiredo.

Avaliando as escolhas estilísticas do que chegou ao palco, o cenário convencia nas linhas da remota arquitetura grega, com seu pórtico, colunas e o velho muro de pedra de cor marmórea, recoberto por ramificação das heras, assim como os figurinos estavam de acordo com a indumentária típica. Quanto aos pontos de luz, o que se foi possível fazer, deixando entrever a precariedade técnica do Teatro Marrocos. Sobre a interpretação, de acordo com Otávio Cavalcanti, decorria ela regularmente, sem comprometer o texto, observando-se boas marcações "tipo Bibi Ferreira" (identificara ele trechos de cópia da versão anteriormente apresentada?), embora em certas contracenas fosse preciso compreender melhor as falas, ditas em tom baixo pelo elenco.

Lenita Lopes, no papel de Cléia, a esposa do rei Xantós, era um dos pontos altos da montagem. Sandra Soares também teve interpretação bem cuidada para Melita, a escrava, enquanto Barreto Júnior, vivendo Xantós, não estava mal, mas carregava na caricatura do soberano, sendo ainda pouco expressivo e não se fazendo entender melhor pela dicção problemática. Lúcio Mauro, como Esopo, o escravo-filósofo de Xantós, papel central, dificílimo e martirizante pelo defeito físico, tinha muito boa composição: "há expressão vocal, gesticulação, mímica, inflexões nas falas, tudo quanto possa caracterizar – é outro ponto alto" (*Ibidem*, *idem*), vibrou o jornalista.

Já Hélio Lêdo, como o escravo etíope, era um tipo certo, mas, em sua opinião, não precisaria estar tão pintado (prática comum para aqueles tempos de pouca representação negra no teatro), nem fazer tanta força ventríloqua a todo momento. E Jonas Gondim, vivendo o capitão Agnostos, comportava-se apenas bem na personagem. Como já era de se esperar, foi Valdemar de Oliveira quem mais restrições fez a esta versão de *A Raposa e as Uvas*, mesmo tendo ele aberto um "crédito de confiança" a Barreto Júnior. Começou por criticar o cenário: "todo de pedra, as colunas, os muros, a mesa, os bancos, o

‘clismos’, as portas, estas, estranhamente cortadas em ogiva, ao gosto do estilo gótico que veio muitos séculos depois” (W., *Jornal do Commercio*, 21 jul. 1955, p. 6), ou seja, com falha de pesquisa na concepção do mesmo.

Segundo ele, o espetáculo era sustentado por Lúcio Mauro, realizando um sério esforço interpretativo, lutando, embora, com um vocal que não o auxiliava muito. Lenita Lopes, inalteravelmente, pareceu-lhe a mesma de sempre: “diz bem, mostra-se senhora de si, mas deixa escapar todas as grandes oportunidades que o papel – um grande papel – lhe oferece” (*Ibidem*, *idem*), lamentou. Barreto Júnior continuava na mesma pegada e a personagem que vivia, o rei Xantós, pela altitude artística, não lhe caía bem, assim como já era tarde para aconselhá-lo a cuidar da dicção:

> O intérprete forçou o riso da plateia quanto pôde, mas não apreendeu o que há de mais profundo no ridículo e na derrota do falso filósofo. Às vezes, olho no ponto [função que ainda existia naquela companhia para auxiliar os esquecimentos do intérprete], outras, olho na plateia [sempre numa possível interação cômica], lá se foi como alguém embrulhado por mau alfaiate. Defende-se, mas não defende o autor. (*Ibidem*, *idem*)

Valdemar de Oliveira, como os avaliadores anteriores, deixava assim transparecer sua cobrança de respeito absoluto ao elemento textual. Dos outros intérpretes, só salientou a que estava no papel da escrava (Sandra Soares, sem ser citada pelo nome), a demonstrar qualidades que poderiam ter sido melhor apuradas. No entanto, diferente do que havia insinuado Otávio Cavalcanti, o crítico do *Jornal do Commercio* garantiu que a marcação de cena em nada lembrava a de Bibi Ferreira, “nem por sonho”, pois a peça havia fluído nos velhos estilos. “Sente-se, todavia, que houve um diretor (registre-se o nome: Lúcio Mauro), desajudado, via-se, de muita coisa, principalmente de luz” (*Ibidem*, *idem*), confessou. *A Raposa e as Uvas*, por sua vez, não era fácil de ser levada à cena.

Para ele, Barreto Júnior precisava descer “um degrau” para fixar-se em repertório mais de acordo com suas possibilidades e, o que mais importava, com suas tendências. Ou seja, a obra de Guilherme Figueiredo não se encaixava no perfil do ator-empresário cômico, muito elevada para suas pretensões artísticas. Tal opinião foi corroborada, naquela mesma data, pelo jornalista Aramis Trindade (tio de ator pernambucano homônimo) na *Folha da Manhã Vespertina*. Ele, que era comentarista do setor de Esportes e um dos filhos de Aristophanes da Trindade, abriu exceção nos temas que abordava para mandar um recado nada agradável a Barreto Júnior, acusado de ter traído o seu público que queria apenas gargalhar, se divertir.

O jornalista começou por lembrar que das ruas arborizadas do elitizado bairro do Espinheiro até as vielas empoeiradas do subúrbio de Água Fria, o artista tinha admiradores, uma plateia própria, mas, depois de afastado da ribalta por alguns meses, anunciou com estardalhaço o seu regresso numa peça "cheirando a 'gente bem' e granfinagem" (TRINDADE, *Folha da Manhã Vespertina*, 21 jul. 1955, p. 2). A decepção com o "Rei da Chanchada" tinha sido grande: "A princípio o público que tanto tem sabido prestigiar o artista conterrâneo não quis acreditar, mas a notícia estava estampada: *A Raposa e as Uvas*, sem trazer o clássico 'uma bomba atômica de gargalhada!'. Barreto havia traído o seu público" (*Ibidem*, *idem*), condenou sem pestanejar.

Alfinetou ainda que existiam dois fazeres teatrais em Pernambuco, o de Valdemar de Oliveira, com peças "champanhotas" (reuniões frívolas regadas a champanha), finas, "possuidor de um público que lota o Santa Isabel num verdadeiro desfile de modas, deixando que a encenação só comece quando não se ouve o barulho de uma mosca voando" (*Ibidem*, *idem*); e o segundo, o teatro popular, o espetáculo das massas que vinha sendo feito por Barreto Júnior há décadas e que agora se encontrava desamparado. Aramis Trindade até reconheceu que *A Raposa e as Uvas* possuía certo conteúdo notável e poderia render lucros fabulosos a Barreto, sugerindo, ironicamente, que na sequência ele encenasse *Hamlet*, *As Mãos de Eurídice*, *Vestido de Noiva*, etc., mas sentiria falta dos fãs quando estivesse em cena:

> Quando disser uma piada e olhar para a plateia não ouvirá as risadas histéricas de seu público. Ficará com raiva e dirá para Lúcio Mauro: "[...] O teatro está cheio, mas o pessoal parece que está assistindo uma missa fúnebre!". (*Ibidem*, *idem*)

O recado foi finalizado com a constatação: "É preciso que Barreto sinta as duas espécies de espectadores que temos no Recife: a primeira que gosta das músicas de Schubert; a segunda que adora os sambas do Jorge Veiga" (*Ibidem*, *idem*). Diante disso, voltaria o chanchadeiro ao seu ninho de origem? Após três semanas de temporada e mesmo atraindo bom público, *A Raposa e as Uvas* saiu de cartaz no dia 31 de julho de 1955, perfazendo vinte e sete sessões – número excelente àqueles tempos –, e o último anúncio da temporada já trouxe novidades ao público, desta vez com Barreto Júnior como candidato a vereador do Recife! A peça só retornaria à cena dois anos depois, a partir de 27 de dezembro de 1957, no Teatro Marrocos, com quase o mesmo elenco, apenas com Lindberg Leite assumindo o papel de Xantós no lugar de Barreto Júnior.

Nada de afagos, pancadas "orientadoras" a quem faz teatro

A partir da estreia de *A Raposa e as Uvas*, a "Nota Oficial da ACTP" deu o maior buxixo. Muitos eram contra, uns tantos aprovaram; vários a achavam curta demais, outros apreciaram o teor incisivo e direto da avaliação. O inegável é que, como lembrou a *Folha da Manhã Matutina* (ÚLTIMAS..., 12 jul. 1955, p. 11), "A Nota Oficial que a ACTP fará publicar em todos os jornais e rádios da capital, dando cotação a todo espetáculo teatral aqui encenado, está sendo o assunto do momento nas rodas teatrais". Só reforço que nem todos aderiram à proposta. O *Jornal do Commercio*, por exemplo, só apoiou a ideia uma única vez, na estreia de Bibi Ferreira e Sua Cia. de Comédias. Os editores devem ter sido influenciados por Valdemar de Oliveira, contrário àquela "Nota Oficial" desde sempre e ausente em todas as publicações conjuntas. Isaac Gondim Filho, apaziguador, tentou esclarecer a situação:

> O processo porque passa a "Nota Oficial" é este: cada cronista, antes do espetáculo, recebe um formulário a ser preenchido imediatamente após a representação. No dia imediato, uma comissão designada reúne-se para a aquilatação das opiniões e, por apreciação da maioria, redige a "Nota Oficial" a ser divulgada em todas as colunas especializadas em Teatro, refletindo, assim, o pensamento do maior número, sem que isso venha limitar a liberdade de cada um [...]. Ela, longe de querer destruir as boas realizações, é uma indicação segura, impessoal, com o peso da maioria, como força de coletividade, para orientação do público. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 13 ago. 1955, p. 5)

E concluiu por lembrar que o espetáculo que passasse por aquela avaliação já estaria concorrendo aos prêmios voltados aos "melhores" do ano pela ACTP, reforçando ideia apontada desde 1949 por Júlio Barbosa quando sugeriu reunir os críticos de teatro numa associação que premiasse destaques anualmente. Claro que a lembrança à premiação era também uma estratégia de dar ainda mais sentido e importância para a "Nota Oficial", que passou a ser bastante aguardada e apreciada (ou não) pelo meio artístico local. Um comentário de José Maria Marques, o então secretário da ACTP e também cronista e crítico da *Folha da Manhã Matutina*, revela bem o que acontecia naqueles dias de pura expectativa:

> A Nota Oficial da ACTP vem sendo muito comentada no meio teatral. Enquanto uns acham-na um tanto perigosa, sem lógica e sem resultado positivo, outros taxam a ideia de extraordinária, havendo mesmo, de parte de certos habituês de teatros, a intenção de agora somente se guiar

> pela referida nota de cotação. Nisso tudo, o que interessa à ACTP é que o intento de sanear os espetáculos está, de princípio, tendo resultado. Agora mesmo, Wilson Valença, que estreará com seu grupo a peça *Irene*, de Pedro Bloch, está tomando o máximo cuidado para a montagem do espetáculo, pois está bem certo de que na citada Nota não existem "panos mornos", "ajudazinhas" ou "condescendências". É no "duro", como usualmente se diz na gíria[35]. (MARQUES, *Folha da Manhã Matutina*, 19 jul. 1955, p. 9)

Impossível não instituir um clima legislador diante de tal postura. Mas, independente do claro perfil judicativo do que viria a ser publicado pela "Nota Oficial da ACTP" – podemos até pensar, contemporaneamente, numa espécie melhorada do famigerado bonequinho aplaudindo ou não uma sessão de cinema e teatro ou mesmo das estrelinhas que atestam qualidade superior ou inferior ao que foi visto, ambos ainda utilizados por jornais e revistas de hoje, infelizmente –, era a intenção didática que se ressaltava, com aquela agremiação buscando não só orientar o público teatral, mas na ideia de prezar pela qualidade da arte representada nos palcos do Recife. Essa opinião coletiva, pretensamente ou não, queria intervir na prática teatral.

Era como se a crítica voltasse a ter o papel principal de educar plateias e artistas, postura que remonta aos primórdios da atividade no século XIX. Podemos conjecturar ainda que, concebidas para o espaço público e primando por uma íntima cumplicidade com os leitores e, especialmente, com os fazedores teatrais, esses "juízes colaboradores" indicavam conselhos e apontavam mudanças necessárias pelo seu olhar. Um viés crítico que, inegavelmente, padronizava regras, preescrevia normas e estabelecia cânones, com aquele grêmio assinalando abertamente suas concepções estéticas, morais e político-artísticas, podendo ser questionado também.

Claro que tal escrita é fruto do seu tempo e das condições daquele presente, expõe ideias, leva o leitor à reflexão dos motivos artísticos ali empregados, um modo também de chamar a atenção tanto dos responsáveis quanto do público que prestigiou a peça, ou ainda pretende fazê-lo. É uma espécie de engajamento (preconceitos de estilo à parte) no

[35] Esse discurso virulento é muito parecido com o do crítico Luiz Rocha quando passou a integrar, em 1946, um novo conselho recém-eleito na ABCT, no Rio de Janeiro. "Durante algum tempo os empresários desdenhavam a crítica e diziam à boca cheia: 'Quanto mais me meterem o pau, melhor. O público não os toma a sério'. Não satisfeitos, citavam fatos provando que a opinião dos críticos teatrais era nula. Mas esse tempo passou e o público começou a perceber sinceridade na crítica honesta dos que, como nós, não estamos na gaveta dos empresários, nem lhes devemos favores [...]. Deixemos de parte a nossa sensibilidade, bem brasileira aliás, e encaremos os espetáculos que nos são oferecidos sem benevolência e também sem prevenções. […] A crítica sincera, desapaixonada, só pode ser benéfica aos artistas e ao público: orientando os primeiros, quando errados, e pondo de sobreaviso o segundo, sobre o 'gato por lebre' que lhe querem impingir" (L. R. [Luiz Rocha], *A Noite*, 12 dez. 1946, p. 6).

intuito de elevar a qualidade da produção cênica nos palcos, tendo alguns dos votantes alto grau de conhecimento do exercício prático do teatro. Na maioria dos casos, excetuando-se os magoados, rancorosos ou polemistas gratuitos, trata-se de uma crítica construtiva, porque visa, nas entrelinhas, o melhoramento da arte.

Daí, não tardou muito para que outra produção pudesse ser avaliada, novamente de uma turma local do teatro profissional, a Companhia de Comédias Wilson Valença, que lançou no Teatro de Santa Isabel, na noite do sábado 23 de julho de 1955, a comédia dramática *Irene*, de Pedro Bloch, sob direção de Alderico Costa. A peça cumpriria sete sessões em temporada a partir dali, com renda voltada à campanha em prol da construção de um Teatro Ambulante para a equipe. No elenco, Fernanda Amaral como a protagonista, além de Nina Selvi, André Chaves, Grace de Lara, Wilson Valença e Luiz Mendonça (desta vez na berlinda como ator).

No entanto, se com *A Raposa e as Uvas* tinha havido um abre-alas até simpático à "Nota Oficial da ACTP", não foi nada receptiva a apreciação que os associados fizeram de *Irene*. Os presentes àquela estreia (Bóris Trindade, Daniel Barbosa, José Maria Marques, Ângelo de Agostini – incluso pela primeira vez –, Justo Carvalho e Otávio Cavalcanti) deram o seguinte parecer, publicado na mesma data nos jornais *Folha da Manhã Matutina*, *Correio do Povo* e *Diario de Pernambuco* e, nos dois dias seguintes, na *Folha da Manhã Vespertina* e no *Diário da Noite*:

> PEÇA [Pedro Bloch] – Uma tentativa de teatro-tese abordando o tema da educação sexual. Todavia, a intenção do autor resultou frustrada, pois o conteúdo da peça nos revela que a mesma está eivada de cenas patéticas e excessiva dialogação que a levam a um desfecho irregular e pouco convincente.
> DIREÇÃO [Alderico Costa] – Bom trabalho, especialmente pelo esforço e espírito de honestidade com que conduz o espetáculo.
> INTERPRETAÇÃO – Aceitável, dentro das possibilidades de cada um dos componentes do elenco. Ressalte-se, por alguns bons momentos, Luiz Mendonça, André Chaves (bem melhor em um papel caricatural do que como galã), Grace de Lara e Fernanda Amaral. Sérias restrições aos desempenhos de Wilson Valença e Nina Selvi.
> CENÁRIO [concepção de Alderico Costa, executado pelos maquinistas Alceu Domingues Esteves e Aluísio Pereira] – Razoavelmente bem apresentado.
> LUZ [efeitos por Aníbal Mota, "eletrotécnico" do Teatro de Santa Isabel] – Suficiente para a ação da peça.
> GUARDA-ROUPA [sem identificação] – Adequado, sem destaques.
> CONCLUSÃO – Com uma peça que deixa muito a desejar, a Companhia Wilson Valença, considerando o fraco índice artístico dos espetáculos anteriormente apresentados, oferece agora uma encenação

> razoável, sobretudo pela honestidade da apresentação. (ASSOCIAÇÃO..., *Folha da Manhã Matutina*, 26 jul. 1955, p. 13)

Desta vez, dois jornalistas a menos participaram, pois Isaac Gondim Filho e Vanildo Bezerra Cavalcanti não puderam comparecer àquele lançamento. Se o veredicto desta segunda "Nota Oficial da ACTP" pareceu duro demais, alguns deles correram às suas colunas para abafar tanto rigor pronunciado e não abalar, de primeira, as relações da recém-fundada entidade com o meio artístico; ou temendo, talvez, pelo fim das atividades daquela companhia liderada com sacrifícios por Wilson Valença. Ele que até seria candidato a vereador do Recife naquelas eleições pelo Partido Democrata Cristão (PDC), mas sem sucesso no pleito.

O literato, dramaturgo, jornalista e médico sergipano Sotero de Souza, por exemplo, que tinha atuação pontual como crítico teatral na imprensa pernambucana desde 1949, incentivado por Júlio Barbosa, como já apontei[36], mas com prática jornalística bem antes, foi o mais receptivo à Companhia de Comédias Wilson Valença, começando por louvá-la pela montagem de uma obra de autor consagrado e por ter se disponibilizado a contratar um indispensável "ensaiador", Alderico Costa, ator integrante do TAP e diretor de vários outros conjuntos. Se a orientação resultou boa, não foi feliz a escolha do original *Irene*, "pela sensaboria dos diálogos terra a terra, pela falta de naturalidade no desenrolar da peça, pela precipitação dos assuntos aos quais não se chega inteligentemente, mas extemporaneamente" (SOUZA, *Folha da Manhã Matutina*, 26 jul. 1955, p. 13), constatou.

Tratando-se de um assunto tão palpitante como a educação sexual, Pedro Bloch, dramaturgo ucraniano radicado no Rio de Janeiro, na visão dele, não dera ao desenvolvimento da peça a elevação moral necessária. E com uma retórica moralista, Sotero de Souza preferiu esquadrinhar a obra, tomando-a quase como de sentido imoral:

> Com aquela degenerescência de costumes tão intempestivamente implantada em um lar honesto; com aquela moça chegando tarde de um baile que não existiu; com aquele jovem ingênuo que se degenerou rapidamente ao influxo de um casal de namorados levianos; com a anarquia que se nota na casa de dona Deolinda, a peça precisa mudar de título. Cabe-lhe, melhor, este: *A Casa de Noca* [expressão que significa uma casa onde todos mandam, sem governança, pura bagunça]. (*Ibidem*, *idem*)

[36] José Sotero de Souza, autor de peças inéditas como *Destinos*, *João Crisóstomo*, *Morte, Juízo, Inferno e Paraíso* e *O Último Beijo*, se vincularia à ACTP a partir de agosto de 1955, sempre com presença bem abafada. Ele foi o primeiro integrante a falecer, em 7 de março de 1965, aos 70 anos.

O que valia mesmo era a interpretação que saíra a contento, sem ele, no entanto, apontar maiores detalhes de cada ator ou atriz. O enredo de *Irene*, que discute o conflito de gerações, gira em torno de uma ingênua jovem recém-saída de um colégio de freiras que vai morar com a avó. A trama se desencadeia quando dona Deolinda, ao se deparar com as novas amizades e a vida social ativa da neta, pelo medo de que ela se perca, busca ajuda com um velho amigo e conselheiro, Rocha, que envia sua filha Margô para auxiliar a protagonista nas descobertas das "coisas do mundo". Amores, desencontros e atrapalhadas fazem parte dessa peça cujo lançamento se deu três anos antes, em 1952, no Rio de Janeiro, pela Companhia Dulcina-Odilon.

Para outro associado da ACTP, José Maria Marques, tal trabalho de Pedro Bloch deixava muito a desejar pela impressão de que o autor não sabia o que pretendia realizar. “Iniciou tentando aplicar um pouco de teatro educativo-social, passou a uma comédia amalucada, terminando por parar no dramalhão sem resultado definido” (MARQUES, *Folha da Manhã Matutina*, 28 jul. 1955, p. 7), avaliou. E se não fosse o *meteur-en-scène* (olha o termo usado, bem diferente do “ensaiador” do cronista anterior), tão em boa hora convidado, numa tentativa de direção, tudo desandaria ainda mais, obrigado talvez pelo amontoado de ações sem sentido que a obra apresentava.

Inegavelmente, para ele, Alderico Costa havia conseguido efeitos interessantes, explorando o máximo dos intérpretes e fazendo notar o seu costumeiro sistema de “teatro honesto”. Na interpretação, entre altos e baixos, convinha registrar que “Luiz Mendonça apareceu com certo relevo em um papel que lhe assentou bem, seguido de Grace de Lara, com bons momentos, e André Chaves, vivendo um velho com tipo bem desenhado” (*Ibidem*, *idem*). As restrições ficavam por conta de Fernanda Amaral, muito longe da Irene que Pedro Bloch quis apresentar; Wilson Valença, perdendo de fazer um Alonso de primeira, em face do seu apego de humorista de espetáculos ligeiros; e ainda Nina Selvi, sem mérito para desempenhar o papel que lhe foi confiado, “o que é de se lamentar numa atriz da velha guarda e que já tinha obrigação de possuir maiores recursos em cena” (*Ibidem*, *idem*), surpreendeu-se.

Como complemento, José Maria Marques louvou a intenção do “batalhador” Wilson Valença em fazer um teatro melhor, tentando zelar pela arte cênica. Otávio Cavalcanti, por sua vez, preferiu defender arraigadamente a montagem de *Irene* e, principalmente, os intérpretes. Elogiando Wilson Valença por, “pelo menos, *desejar* fazer um teatro honesto e mais elevado, evitando a chanchada” (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 29 jul. 1955, p. 7), ele traçou um retrospecto da carreira do artista,

lembrando o hábito adquirido em sua iniciação junto a uma companhia de comédias ligeiras do "teatro-divertimento" (referia-se a Barreto Júnior, com quem Valença trabalhara antes), mas reconheceu que ultimamente o mesmo vinha tentando a alta comédia e o gênero dramático, com peças de maior responsabilidade como *Retorno d'Alma*, de José Orlando Lessa, e *Deus*, de Renato Vianna.

Argumentou ainda: "E se não insistiu nessa elevação de nível artístico é porque são bem precárias e bem conhecidos os meios materiais de que dispunha para manter-se, como é sabido e notório, na profissão teatral" (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 29 jul. 1955, p. 7), mas, no seu desejo de "purificar-se" na arte que abraçou e, talvez impressionar o levante da crítica, Wilson Valença acabou escolhendo uma "peça fraca de tudo" (*Ibidem*, *idem*). Para Otávio Cavalcanti, o dramaturgo Pedro Bloch não ia bem das pernas quando procurava jogar em cena mais alguns tipos, a exemplo de *Morre um Gato na China* e *Irene*, bem diferentes de outra peça sua com uma só personagem, *As Mãos de Eurídice*, seu maior sucesso; e mesmo abordando certo conflito da juventude desorientada, não tinha se saído satisfatoriamente:

> [...] o autor não teve a intenção ou a pretensão de fazer uma peça de tese, mas apenas expor os desacertos da mocidade. Por isso não encontramos a "substância" dramática em sua peça, que não faz rir nem faz chorar; nem comédia nem drama onde possam os seus intérpretes arrancar-lhe o necessário rendimento interpretativo para transmitir ao espectador uma emoção qualquer, seja de graça, de poesia, de angústia ou de beleza. (*Ibidem*, *idem*)

Em segunda crônica, o veterano jornalista propôs uma comparação entre a estreia de *Irene* no Rio de Janeiro e a do Recife, ali com um elenco de primeira ordem (Conchita de Moraes, Odilon Azevedo, Dinorah Marzullo, Narto Lanza, Dary Reis e Theresinha Amayo) dirigido por ninguém menos que Dulcina de Moraes na proeza de valorizar a representação de uma peça fraca. Já no Recife, dada por "modestos atores de província" (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 30 jul. 1955, p. 7), ainda assim tinha sido equilibrada a representação, muito graças à nobre e honesta direção de Alderico Costa, que, se não pôde atingir aquele nível de alto desempenho, "não comprometeu [...]; antes, porém, manteve-se com dignidade, apresentando um espetáculo apreciável e digno de ser visto mais de uma vez" (*Ibidem*, *idem*), garantiu.

Valdemar de Oliveira, bem ao seu feitio, foi mais incisivo sobre a qualidade inferior da obra montada pela Companhia de Comédias Wilson Valença, e argumentou

que o próprio Pedro Bloch considerava *Irene* de valor secundário em sua bagagem teatral, mesmo diante do sucesso de público que o elenco encabeçado por Conchita de Moraes fez no Teatro Regina, do Rio de Janeiro. Por sinal, aquela grande atriz era quem interpretara a avó, a personalidade que, em verdade, era a própria peça, e o que mais faltou à equipe pernambucana. Nina Selvi, na mesma personagem, não se saíra bem e teve de criar um papel de composição que brigava com sua idade, apropriando-se de uma caracterização que não havia bastado.

Com esse eixo de gravitação "empenado", Valdemar de Oliveira acreditou que nada mais se pôde equilibrar na montagem e cada um passou "a fazer seu jogo individual, sem que se conseguisse a homogeneização do conjunto" (W., *Jornal do Commercio*, 30 jul. 1955, p. 6), numa clara cobrança à unidade do resultado final. A direção de Alderico Costa teve, assim, de lutar contra essa força negativa, além de outras como o cenário, "de absoluta inexpressividade, mal mobiliado e mal iluminado" (*Ibidem*, *idem*), e uma marcação sem relevo. Entretanto, na análise do crítico, como dado muito importante, o sentido da honestidade artística esteve sempre presente, apesar do desequilíbrio funcional do elenco, da escassez de recursos, do esforço que tinha sido grande e tão mal recompensado.

Numa segunda crônica, ficou clara a intenção de Valdemar estimular a equipe liderada por Wilson Valença, uma companhia de posição entre os quadros profissionais da capital pernambucana, que precisava ser revigorada. Para tanto, era necessário encontrar outra peça para montar, "com tempo bastante para a fazer cristalizar" (W., *Jornal do Commercio*, 31 jul. 1955, p. 6), recomendou, já deixando entrever o princípio investigativo que requeria dedicação da equipe. Sim, porque o elenco de *Irene* não tinha tido tempo suficiente para a construção das suas personagens, mas apresentava boas possibilidades. Era não desistir e insistir, evitando peças para as quais não dispunha de todos os elementos necessários.

É fácil imaginar o quão desestimulante era receber críticas tão restritivas a um trabalho que se pretendia ser uma elevação de qualidade daquela equipe. E olha que a vida de um artista no Recife que se dizia profissional do teatro já não era fácil, tanto que poucos se aventuravam a isso. Natural de Vitória de Santo Antão, no interior de Pernambuco, Wilson Valença começou profissionalmente em 1952, como integrante do grupo Teatro Pernambucano, dirigido por Elpídio Câmara, sendo logo depois convidado a participar da companhia liderada por Barreto Júnior, onde atuou em revistas e em muitas e variadas comédias.

Em 1955, já à frente de sua própria Companhia de Comédias e de Revistas de Bolso, mandava notícias alvissareiras à imprensa sobre excursões a municípios pernambucanos, a exemplo de Ribeirão, Ipojuca e Limoeiro, e capitais como João Pessoa, na Paraíba. Naquele momento, textos como *Ladra*, de Silvino Lopes, faziam parte do seu repertório, além de espetáculos populares de variedades. Ainda no início daquele ano, Wilson Valença começou uma campanha para construção do seu Teatro Ambulante, na intenção de levar teatro ao povo, chegando a enviar carta que solicitava auxílio financeiro ao governador do Estado de Pernambuco e ao prefeito do Recife, sem obter ajuda alguma.

Líder de uma companhia teatral profissional, ele sonhava ainda em altear o nível do seu repertório naquele ano – acompanhando o fortalecimento da própria crítica –, mas precisava sobreviver, pagar aos seus companheiros de trabalho, e isto significava ter que adequar-se ao gosto médio do público que atraíam, principalmente pelos subúrbios ou cidades do interior. Após aquela enxurrada de olhares negativos à realização de *Irene*, a peça não voltou mais a ser apresentada no Recife e a Companhia de Comédias Wilson Valença saiu do noticiário teatral, só reaparecendo quase ao final do ano: "Wilson Valença e seu pequeno elenco estavam fazendo variedades pelos arrabaldes" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 10 nov. 1955, p. 5).

Mas o destino lhe reservava surpresas para, daqui a dois anos, com a produção da revista *O Buraco de Otília*, fazer sua carreira deslanchar ao ganhar a simpatia de plateia bem maior e até da crítica teatral, mesmo que com ressalvas de alguns[37]. E enquanto todos pensavam que Barreto Júnior insistiria na concretização de um novo e grandioso teatro no Recife, seu principal pleito como candidato a vereador, o ator-empresário voltou a produzir o seu já conhecido estilo cênico, estreando na quarta-feira, 3 de agosto de 1955, *Os Amigos do Barata*, comédia de Gastão Barroso, retomando o já batido *slogan* de divulgação: "Uma verdadeira bomba atômica de gargalhadas!" (OS AMIGOS... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 6 ago. 1955, p. 13).

Além dele no elenco, estavam parceiros de longa data no fazer rir, Jonas Gondim no protagonista, Augusta Moreira, Sônia Tavares, Elvy Dorly, Joval Rios, Lúcio Mauro, Diva Ferreira, Gerson Vieira, Hamilton Calado e Lenita Lopes, esta última também na direção. *Os Amigos do Barata* surgiu no cenário teatral brasileiro em abril de 1939, no

[37] Mais detalhes: FERRAZ, Leidson. "O Buraco de Otília", um sucesso do teatro de revista pernambucano. In: *Contraponto – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*. Vol. 8. Nº 1. Teresina, PI: UFPI, 2019. Disponível em: <https://ojs.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9510>.

Teatro Rival, no Rio de Janeiro, sob direção artística de Eduardo Vieira e realização da Jayme Costa e Sua Companhia de Comédia, como grande sucesso de bilheteria, sendo a primeira vez que aquele dramaturgo paulistano tinha uma de suas criações apresentada na Capital Federal. Segundo definição do próprio, a peça era uma caricatura de tipos e costumes nacionais. Em crítica para o *Jornal do Brasil*, Mário Nunes salientou que essa comédia-farsa havia logrado enorme sucesso de hilaridade na estreia:

> Não será uma novidade a ideia central da peça, a boa fé provinciana de um pacato chefe de família proveitosamente explorado por um espertalhão sem escrúpulos, mas o autor saiu-se bem da empreitada, armando as cenas com certa agilidade e recheando os diálogos de "a propósitos" que, como as situações cômicas numerosas, provocam boas risadas. Os tipos, sem serem grandemente vincados, a não ser o do Tobias [Jayme Costa na figura do amigo espertalhão que idealiza o plano para explorar a boa fé e a fortuna do Barata, interpretado por Cazarré], estão bem definidos e conservam de princípio a fim o feitio inicial. A dialogação é corrente […]. Não há dúvida que existe no sr. Gastão Barroso um comediógrafo interessante, com imaginação e graça, capaz de dotar o nosso teatro do gênero de uma série de peças divertidas. (NUNES, *Jornal do Brasil*, 13 abr. 1939, p. 13)

Diante do repúdio que a obra despertaria nos asssociados da ACTP, parece que Barreto Júnior havia apimentado realmente o trabalho do dramaturgo paulistano. Mas o maior problema é que Gastão Barroso era o mesmo autor de outra comédia que há tempos causava ojeriza aos jornalistas pernambucanos, *A Pensão de Dona Stela*[38]. Primando por "acanalhar" os textos teatrais que lhe caíssem às mãos, Barreto não era apreciado pela maioria dos críticos do Recife, especialmente por Valdemar de Oliveira, pois este primava pelo respeito à dramaturgia original (*Ana Christie* foi exceção), coisa que para o comediante e empresário não fazia muito sentido. Mestre em improvisos, Barreto Júnior era sinônimo de gargalhada também pelos trejeitos e frases lançadas ao público com tiradas inspiradas em episódios da atualidade. Tudo virava motivo para graça, muitas vezes absurda e até indecente (mas não pornográfica), pois, para sobreviver financeiramente, o objetivo era fazer o público gargalhar de qualquer jeito.

[38] Júlio Barbosa escreveu que a obra era uma comediazinha que faz rir, mas sem qualquer conteúdo apreciável, alertando que se tratava de "uma chanchada, chanchada grossa, da qual uma grande parte do público gosta e Barreto explora à saciedade o gênero" (J. B., *Diario de Pernambuco*, 6 jan. 1950, p. 6). Já Luiz Teixeira, parecendo ter visto certa imoralidade na trama, ajuizou que ela era "a mais canalha das obscenas comédias que tenho assistido e grande público aplaudido..." (L. T. [Luiz Teixeira], *Jornal do Commercio*, 28 ago. 1945, p. 3).

Claro que esse retorno do ator-empresário ao fazer rir desbragadamente com nova criação de Gastão Barroso, após a poesia com *A Raposa e as Uvas*, não agradou em nada aos associados da ACTP – Valdemar de Oliveira, na sua coluna *A propósito...*, ignorou toda a temporada de *Os Amigos do Barata*. E a terceira "Nota Oficial" traduziu bem a total aversão que quase todos tinham àquele teatro cômico e chanchadeiro. De acordo com os jornalistas presentes à estreia (Ângelo de Agostini, Daniel Barbosa, Justo Carvalho, Bóris Trindade, José Maria Marques e Vanildo Bezerra Cavalcanti), o resultado, apenas divulgado na *Folha da Manhã Vespertina* e no *Diario de Pernambuco*, não poderia ter sido pior:

> PEÇA [Gastão Barroso] – Vazia e inconsistente, sem possibilidades para maiores comentários.
> DIREÇÃO [Lenita Lopes] – Não se percebe nenhum trabalho direcional neste espetáculo, o que é de se lamentar.
> INTERPRETAÇÃO – Em consequência do fraco conteúdo da peça e da ausência de direção, ficaram os intérpretes sem uma completa noção das suas presenças no palco.
> CENÁRIO [sem identificação] – Dos dois apresentados, é aceitável o primeiro.
> LUZ [sem identificação] – Sem destaques.
> GUARDA-ROUPA [sem identificação] – Existiu um certo cuidado.
> CONCLUSÃO – Dentro do campo artístico, sem classificação. Apenas mais um espetáculo ligeiro no modo da Cia. Barreto Júnior. (NOTA..., *Folha da Manhã Vespertina*, 4 ago. 1955, p. 4)

Na mesma data desta publicação, Ângelo de Agostini fez um desabafo em sua coluna *Onde a Cidade se Diverte!*, no *Jornal Pequeno*, pedindo perdão ao esforçado secretário da nova entidade, José Maria Marques, e aos demais companheiros de escrita, porque não iria mais ver nenhum espetáculo da Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior, mesmo que fosse para "colaborar na divulgação da combatida e temida Nota Oficial" (AGOSTINI, *Jornal Pequeno*, 5 ago. 1955, p. 4). Isto pela simples razão de não querer mais ter aborrecimentos, dor de cabeça e fazer com que sua sensibilidade fosse atingida por chanchadas de baixo quilate como a peça *Os Amigos do Barata*. E, num rompate de agressividade, deu o seguinte diagnóstico:

> Tudo o que se possa imaginar de pior em teatro se encontrará na peça e na representação. Piadas de mau gosto, que ferem os nossos ouvidos; situações sem espírito, vulgares, banais; interpretação deficientíssima; adulteração por parte de alguns atores do texto da peça, enfim, uma lástima, três vezes uma lástima. (*Ibidem*, *idem*)

Isaac Gondim Filho só publicou sua opinião dias depois e também não poupou a montagem em nada, lembrando que Barreto Júnior havia voltado em piores condições, "uma lástima" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 10 ago. 1955, p. 5), mesmo termo cunhado pelo cronista anterior, porque *Os Amigos do Barata* era apenas um amontoado de lugares-comuns nem sempre humorísticos, sem nexo e sem um fio de enredo tão essencial àquele gênero de teatro. E além da história, faltava-lhe definição psicológica nos tipos apresentados e, sobretudo, comédia, o que era mais grave. Terminou por apontar que provavelmente o espetáculo havia sido montado às pressas, tal a falta de apuro em tudo: cenários improvisados e de declarado mau gosto, papéis pouco sabidos, intérpretes não enquadrados aos personagens, guarda-roupa nem sempre concordante, além de uma direção perfeitamente ausente.

Ou seja, Barreto Júnior havia retornado piorado à chanchada: "sem peça, sem cuidar do espetáculo, e sem a menor consideração ao seu público" (*Ibidem*, *idem*), oferecendo uma das piores realizações de teatro cômico a que ele já tinha assistido. No entanto, contraditoriamente, a montagem completou três semanas de sucesso de público, aos domingos com sessões triplas de casa cheia, às 16, 19 e 21 horas – Será que a crítica, quando rigorosa, vai sempre de encontro ao que a maioria quer? –, e Barreto não se fez de rogado, inserindo em seus anúncios na imprensa a seguinte frase: "O espetáculo que tomou conta da cidade" (OS AMIGOS... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 9 ago. 1955, p. 15).

Para provocar ainda mais os seus "difamadores", logo após a publicação de Isaac Gondim Filho, e arcando com uma nova série de anúncios pagos no *Diario de Pernambuco*, além de lembrar não só a segunda semana de sucesso que fazia no Teatro Marrocos, ele passou a convidar o público assim: "Assista, hoje, a comédia que a Associação dos Críticos (sic) Teatrais de Pernambuco condenou... Assista, hoje, a comédia que Barreto Júnior, 'Rei da Chanchada', considera uma bomba atômica de gargalhadas" (OS AMIGOS... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 11 ago. 1955, p. 13). E declarou ainda ao final de cada tijolo publicitário: "Deixe as lágrimas para os velórios e para o cemitério! Junte-se ao numeroso público que todas as noites vai rir a bandeiras despregadas, assistindo o único espetáculo que faz bem ao fígado: *Os Amigos do Barata*, aos domingos: 3 sessões" (*Ibidem*, *idem*).

A resposta da ACTP, com sua coordenação já ciente de que a entidade começava a se fazer notada, comentada, discutida e atacada também, veio logo, com o seu presidente

enviando ofício também irônico a Barreto Júnior. O documento, transcrito em algumas colunas teatrais, foi encaminhado nos seguintes termos:

> A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco formula o presente ofício para agradecer o acatamento demonstrado publicamente por V. S. através dos anúncios da peça ora em cartaz, *Os Amigos do Barata*, ao registro da "Nota Oficial da ACTP" sobre o referido espetáculo. Outrossim, lamenta apenas que o mesmo acatamento não houvesse merecido igual destaque em relação à "Nota Oficial" acerca do seu anterior espetáculo, *A Raposa e as Uvas*, quando a Associação se pronunciou favoravelmente. Cordiais saudações. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 12 ago. 1955, p. 5)

Parece até que a critica só existe com mais força quando toca literalmente nas feridas. Por ser uma arte da alteridade e da presença, o teatro não assegura aos seus intérpretes nenhuma imortalidade como, por exemplo, no cinema, pela possibilidade que temos de revê-los infinitamente nas suas personagens. O teatro é essa arte sujeita à temporalidade do "ao vivo" – mesmo que o "teatro virtual", em plena pandemia de 2020 a 2023, tenha aberto questionamentos a isso –, e o que fica é mesmo a memória de quem os viu. Como "o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nos programas impressos, nas críticas publicadas" (PONTES, 2012, p. 11), é natural que o incômodo de uma crítica tão negativa faça ouriçar os artistas, sendo muitas vezes aquele o único registro que perdurou de determinada montagem.

Afinal, uma crítica traz implicações àquele presente, mas também ao futuro, como documento que resiste para tal. Se ninguém quer a vala do anonimato, também não é nada bom ganhar uma reputação duvidosa ou manchada, com o seu trabalho ressaltado pelo que de pior havia em cena. E assim, os duelos no microcosmo social dos envolvidos com as artes dos espetáculos e sua possível avaliação crítica tornaram-se inevitáveis, às vezes resvalando numa luta simbólica de contestação de ambos os lados, primeiramente pela liberdade que se reivindica na apreciação de um determinado produto cultural, mas também pelo direito de resposta àquela avaliação, mesmo que seja para contrapor-se apostando no viés da chacota, como o fez publicamente Barreto Júnior, e até da desconsideração àquela autoridade intelectual e institucional.

Mas esse foi apenas um dos embates... *Os Amigos do Barata* só saiu de cartaz no domingo 21 de agosto de 1955, após vinte e duas sessões vitoriosas. Logo a seguir, a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior anunciou que estava a preparar *O Guarda da Alfândega*, maliciosa comédia do francês Pierre Weber, prometendo

"revolucionar toda a cidade!" (O GUARDA... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 23 ago. 1955, p. 15), exageros próprios de sua divulgação corriqueira. O resultado foi outro estrondo recordista para aqueles tempos: quatorze semanas consecutivas em cartaz. Voltando às publicações da "Nota Oficial da ACTP", um outro espetáculo também foi massacrado pelo conjunto de jornalistas, *Flor de Maio*, do saudoso autor Silvino Lopes[39], sob direção cênica e técnica de Sizenando Pavão, numa realização do Teatro do Funcionário Público, grupo amador que praticamente desde a sua estreia em 1953 vinha recebendo pancadas da imprensa pela fragilidade de suas produções.

Tanto que a apreciação geral dos cronistas naquele lançamento (Ângelo de Agostini, Aristóteles Soares, Augusto Boudoux, Daniel Barbosa, Isaac Gondim Filho, Justo Carvalho, Otávio Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti), que se deu na noite de 6 de agosto de 1955, no palco do Teatro de Santa Isabel, com nova sessão no dia 9, não causou surpresa, porém certamente deve ter incomodado mais uma vez aos que faziam o Teatro do Funcionário Público, composto pelos atores Virgínia Melo, Nina Elva (Ilva Niño usando pseudônimo para esconder da família que fazia teatro), Murilo Gondim, Bartolomeu Filho, Samuel Gonçalves, Caio Gomes, Carlos Veloso, Gilson Lopes e Arlindo Silva (também na direção geral da equipe). Foi assim o resultado publicado na *Folha da Manhã Vespertina*, *Diario de Pernambuco* e *Correio do Povo*:

> PEÇA [Silvino Lopes] – Decepcionante este trabalho de Silvino Lopes, onde não se sente a beleza e o sabor das suas deliciosas crônicas. Sem conteúdo autêntico, sobretudo porque foge ao aspecto psicológico do drama que explora: tragédia sertaneja sobre bandoleiros com enredo amoroso entre um cangaceiro e uma moça sequestrada. Assunto teatralmente mal tratado, mal explorado. Cremos, entretanto, que o trabalho literário poderia ser valorizado pela realização cênica.
> DIREÇÃO [Sizenando Pavão] – Defeituosa, fraca. Praticamente não houve direção, talvez por encaminhar erradamente os intérpretes.
> INTERPRETAÇÃO – Aquém da peça, primária, fraquíssima. Recitativo barato de meninos em idade escolar. Nota-se esforço por parte de alguns.
> CENÁRIO [sem identificação] – Regular, o primeiro; sem comentário, o segundo. De um modo geral, sem destaque.
> LUZ [sem identificação] – Normal, aceitável.

[39] A 17 de dezembro de 1937, no Teatro de Santa Isabel, o artista Raul Prysthon comandou a estreia da peça *Flor de Maio*, comédia regional de Silvino Lopes, reunindo os atores Marquise Branca, Letícia Flora, Ziza Prysthon, Isaura Bravos, Vicente Cunha, Luiz Maranhão, Alfredo de Oliveira, Antônio Brito, Carlos Codeceira, Divaldo Ribeiro, João Santos e o próprio Raul Prysthon num espetáculo em seu benefício. Foi a única versão até então apresentada no Recife. O autor Silvino Lopes, conhecido cronista do *Jornal Pequeno*, onde assinava a coluna diária *Bota de 7 Léguas* sob o pseudônimo O Grande Polegar, faleceu em março de 1951.

> GUARDA-ROUPA [sem identificação] – Apropriado, embora não caracterizado nos seus pormenores dentro do ambiente da peça.
> CONCLUSÃO – Peça defeituosa e inautêntica, talvez porque superada dentro da nova mentalidade teatral. Espetáculo fraco, fraquíssimo mesmo, sem interpretação e sem direção; não houve harmonia nem sobre o texto, nem sobre o resto dos valores de cena. Lamentável resultado, tendo em vista que o referido conjunto tem possibilidades. (NOTA..., *Folha da Manhã Vespertina*, 10 ago. 1955, p. 4)

Além da clara constatação de que o resultado cênico estava anacrônico, bem longe da "nova mentalidade teatral", com seus elementos sem unidade artística, fragéis em excesso, alguns termos um tanto duros chamam a atenção, a exemplo do qualificativo "defeituosa" tanto em relação à peça quanto à direção. Na opinião dos jornalistas da ACTP, o texto havia envelhecido e o conjunto não soube contextualizá-lo num arcabouço mais contemporâneo, algo que já vinha sendo reclamado em outros trabalhos desde o lançamento do grupo.

Ligado à Associação Pernambucana de Servidores do Estado (APSE) e com elenco quase todo renovado constantemente, o Teatro do Funcionário Público teve sua estreia no dia 8 de agosto de 1953, no Teatro do Comerciário, como nova equipe teatral amadora do Recife, apresentando a comédia *Se o Guilherme Fosse Vivo*, do dramaturgo espanhol Carlos Llopis e divulgada erroneamente com o nome de outro autor, Adolfo Torrado, sob a direção artística de Clênio Wanderley[40]. Ainda que com ressalvas da imprensa, esta montagem inicial foi a mais bem recebida de toda a sua trajetória.

Na sequência de repertório, em 1954 foi a vez de produzir a controversa peça *O Pivete*, de Luiz Iglesias e Miguel Santos, no Teatro de Santa Isabel, agora sob a direção geral de Arlindo Silva e direção artística de Sizenando Pavão, criticada ao extremo. Naquele ano de 1955, tendo estes mesmos artistas à frente, duas outras realizações já haviam sido feitas, a comédia *Maridinho de Luxo*, do norteriograndense radicado carioca, José Wanderley, cujo título original era *Compra-se um Marido* (a peça só foi vista em Garanhuns, no interior de Pernambuco, e no Teatro de Santa Isabel, esta última com sessão a 15 de janeiro); e o drama sacro de Raul Prysthon e José Orlando Lessa *Os*

[40] *Se o Guilherme Fosse Vivo* é uma tradução do carioca Daniel Rocha para *Lo Que no Dijo Guillermo*, peça escrita pelo dramaturgo espanhol Carlos Llopis, responsável por várias comédias burguesas. É tanto que a obra já era um sucesso de bilheteria da Companhia Alda Garrido, no Rio de Janeiro, desde 1950. No entanto, não sei explicar a razão, tanto em João Pessoa, no ano de 1952, em montagem do Teatro do Estudante da Paraíba, quanto no Recife em 1953, sob direção do mesmo Clênio Wanderley, foi divulgada como sendo de autoria de A. Torrado, um enorme equívoco. O curioso é que a SBAT, instituição que o tradutor Daniel Rocha integrava e tinha correspondente pelo menos no Recife, com Valdemar de Oliveira na função, nunca fez qualquer correção por esse engano.

Milagres de Jesus, única produção a cumprir temporada mais longa, nos dias 26, 27 e 31 de março de 1955, no mesmo Teatro de Santa Isabel, também mal recebida.

Flor de Maio, de Silvino Lopes, era a sexta realização do conjunto, não muito acreditado pelos cronistas e críticos por sempre levar à cena montagens de nível bem fraco. Vale destacar que funcionários públicos e associados da APSE podiam retirar convites antecipadamente a cada estreia, algo que resultava em casas quase sempre cheias. A opinião da imprensa, então, apesar de incômoda, não era empecilho para se ter grande público. Tanto que, indiferente às restrições que recebeu e para celebrar o seu segundo aniversário, o Teatro do Funcionário Público organizou uma conferência com o teatrólogo Valdemar de Oliveira, na sede daquela associação, sobre o "Amadorismo em Pernambuco", seguido de um jantar com a presença de vários colegas seus.

Medeiros Cavalcanti, que não foi à estreia de *Flor de Maio*, nem participou desde o início da redação da "famigerada Nota Oficial da ACTP" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 19 ago. 1955, p. 6), segundo palavras do próprio, em solidariedade aos seus companheiros da imprensa disse que se sentiu constrangido pela boa recepção que todos deram aos jornalistas, mas não deixou de brincar com o acontecimento:

> Gente valorosa! A despeito de se mostrar ressabiada com a crítica sofrida, e ainda confessar candidamente esse amargor, não teve mãos de si que não preparasse para essa ACTP tão ingrata uma mesa de salgadinhos e chamasse garçons solícitos para fazer circular acolhedoras taças de bebidas! Podemos imaginar o nosso constrangimento e a nossa alegria diante de tão singela hospitalidade. Pessoalmente, não víramos *Flor de Maio*, nem assináramos a N. O. arrasadora. Mas estávamos solidários com os colegas da ACTP, embora no íntimo concordando com aqueles que consideraram a N. O. demasiado radical. [...] Cada teatro tem que ser julgado pelas suas obras. […] Disse-se que o TFP [Teatro do Funcionário Público] chegaria a fechar em face dos termos da nossa N. O. Débeis e ingênuas palavras! Só tomba a árvore sem raízes. Fala-se muito em idealismo, mas o idealismo é irmão da fé e quem tem fé não precisa de críticas nem de notas oficiais. Vai para diante sozinho, haurindo estímulos no seu próprio trabalho, até ver um dia reconhecido o seu valor. É preciso conexionar a persistência ao ideal. E, principalmente, nunca pensar que com uma realização apressada chegou-se ao cúmulo da grandeza […]. (*Ibidem*, *idem*)

Como crítico recente a ocupar o posto, além de brincar com a importância da atividade que passou a exercer e com a própria entidade da qual fazia parte, Medeiros Cavalcanti, mesmo sem ter visto a peça, já previu o que o esperava: uma realização apressada, sem o apuro de qualidade que ele e seus colegas estavam a cobrar do meio

teatral. Mas, independente do agrado ou desagrado que vinha despertando, naquele mês de agosto de 1955, como reconhecimento do seu papel, a ACTP teve uma primeira vitória ao receber a autorização para ocupar uma sala ao lado da bilheteria inicial do Teatro de Santa Isabel, espaço cedido pelo diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, Reinaldo Câmara.

O local passou a ser a sede da novata instituição, com reuniões semanais dos cronistas/críticos, sempre às segundas-feiras à noite[41]. Naquela ocasião, provavelmente com sua editoria eufórica pelas escritas cada vez mais constantes sobre o teatro local e, claro, diante do interesse crescente dos leitores, o *Jornal do Commercio* abriu mais espaço para o segmento aos domingos, na página *Arte* do *Segundo Caderno* (que quase não dava atenção a artigos voltados ao universo teatral). Este foi também um reflexo da existência social da ACTP, sem dúvida nenhuma.

Olhares (benevolentes?) sobre os que vêm de fora

Até que finalmente chegou a oportunidade dos associados avaliarem uma peça de companhia visitante, e ninguém menos do que Bibi Ferreira, aos 33 anos, aportava no Recife para cumprir temporada no Teatro de Santa Isabel pela primeira vez, trazendo ainda no elenco Herval Rossano, Paulo Ribeiro, Nair Regina, Francisco Dantas, Cirene Tostes, Wanda Marchetti, Paulo Corrêa e João Restiff. Ainda na equipe, Paulino como contrarregra e Jorge Silva, o "ponto". Vários cronistas foram recepcioná-los no aeroporto – prática que aconteceria algumas vezes por conta das aguardadas turnês – e a entidade até enviou telegrama para saudar Bibi Ferreira e seus comediantes no momento de chegada à capital pernambucana.

Naquela época, era comum às companhias em visita promoverem coquetéis para recepcionar a imprensa, grupos amadores e profissionais locais. Na sexta-feira 12 de agosto de 1955 aconteceu a aguardada estreia no palco do Teatro de Santa Isabel, com aquela que estava sendo considerada a "peça mais discutida do momento" (DIVÓRCIO

[41] É interessante comparar com a ABCT que, no princípio, desde 1937, ainda sem sede, só reunia os críticos dos jornais cariocas diários nas "primeiras", como eram chamadas as noites de estreias das peças, e ali, durante os intervalos, eles discutiam questões que apareceriam nos seus artigos escritos ao final daquela sessão, em tempo diminuto antes do fechamento da edição do dia seguinte. Somente em novembro de 1942 seria inaugurada a sede provisória da instituição, numa sala do edifício onde funcionava o Cinema Olímpia, da Empresa Paschoal Segreto, à rua Visconde do Rio Branco. Nos seus estertores finais, em janeiro de 1965, para a votação dos melhores do teatro em 1964, a reunião dos associados aconteceria na sede da SBAT, local cedido há muito tempo.

[Anúncio], *Jornal do Commercio*, 10 ago. 1955, p. 14), *Divórcio*, de Clemence Dane (pseudônimo da escritora inglesa Winifred Ashton), sob tradução e direção da própria Bibi Ferreira. Os ingressos salgados custaram 40 cruzeiros a poltrona; 240 cruzeiros cada camarote de 1ª e frisas; 120 cruzeiros os camarotes de 2ª; e 10 cruzeiros a galeria.

Mesmo assim houve um recorde brasileiro de vendas de ingressos (TRINDADE, *Folha da Manhã Vespertina*, 18 ago. 1955, p. 4), com os seis primeiros espetáculos programados já de casa lotadíssima e renda de 110 mil cruzeiros num espaço de seis horas com a bilheteria aberta. Isaac Gondim Filho comemorou aquele sucessso por ser com um texto de boa categoria e bem interpretado num espetáculo honesto, cuidado, equilibrado: "Por todos os motivos uma estreia que nos deixa sentir o critério do conjunto visitante, a sua orientação e sua honestidade artística, deixando-nos antever a qualidade das realizações que nos serão oferecidas durante a temporada" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 18 ago. 1955, p. 5), vibrou.

Mas foi Mário Melo, o veterano e conservador articulista do *Jornal do Commercio*, nunca filiado à ACTP, quem primeiro escreveu sobre o resultado de *Divórcio*, com um texto curto, produzido às pressas, logo após aquela sessão de estreia, e pouco antes da edição do dia seguinte fechar, como era comum de sua prática há décadas. Garantiu ele que viu uma apresentação auspiciosa, com casa cheia, não sabendo se o êxito fora pela peça ou pelo desempenho da mesma, tanto que se afinaram. Bem ao seu perfil – quando o espetáculo não transgredia questões morais –, ele apenas reproduziu o enredo da obra, saudando ao final tudo o que foi presenciado:

> Efetivamente *Divórcio* é de fina urdidura e reproduz uma parte da vida da sociedade inglesa no após-guerra. O marido fora atraído para a luta, tendo deixado a esposa de poucos dias e, ao regressar, o internaram numa casa de doenças mentais, em consequência do prognóstico de loucura incurável. Ao fim de 17 anos, a esposa, valendo-se da nova lei de divórcio, procura casamento. E quando tudo está arranjado, o marido louco, perfeitamente são, volta para o lar, estabelecendo-se a luta de consciência da mulher, caso que a filha resolve por entender que a mãe deve gozar a felicidade que não gozou, enquanto ela se dedicará ao pai. Não devendo discutir o final da peça, que assim a engendrou o autor, o desempenho, como acima dito, foi magnífico e revelou que o elenco está afinadíssimo. Poucas vezes a plateia tem vibrado tanto numa cena final como ontem no Santa Isabel, demonstração do agrado com que acolheu a companhia. (M. [Mário Melo, erroneamente registrado com W.], *Jornal do Commercio*, 13 ago. 1955, p. 6)

Com um olhar crítico mais aguçado, Valdemar de Oliveira também garantiu que houve uma grande assistência ao Teatro de Santa Isabel, gente curiosa em conhecer de perto uma das atrizes mais admiradas do país, que ao lado de Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, Alda Garrido, Dercy Gonçalves, Eva Todor e Cacilda Becker "substituíram, não sem vantagem, os nomes masculinos nos quadros atuais da cena brasileira" (W., *Jornal do Commercio*, 14 ago. 1955, p. 6), apontou em favor das mulheres. Por já tê-la assistido antes, para ele, Bibi Ferreira veio revelar apenas um ângulo de sua personalidade, o de caráter dramático, e conquistou o público ao transformar um papel secundário – raridade entre as "estrelas" da época – num de proa:

> Merece ser louvada a sua atitude, estreando, no Recife, com uma peça em que as principais figuras cabiam a dois outros elementos de sua companhia: Cirene Tostes e Francisco Dantas. Sua arte, entretanto, logrou manter sempre aceso o interesse da plateia em torno da sua personagem, que o autor omitiu, quase inteiramente, no 2º ato, para lhe oferecer, todavia, no 3º, duas cenas de relevo: a do início e a do fim. Tivemos, a essa altura, justa medida dos preciosos dotes de comediante de Bibi Ferreira em dificílimas cenas de transposição de transição, sob o choque de poderosos sentimentos contraditórios. (*Ibidem*, *idem*)

Mas, pelo excesso de drama, a peça *Divórcio* estava inteiramente superada, "a um passo do abismo do patético, não raro ameaçando fazer resvalarem por suas bordas as duas figuras vividas por Cirene Tostes e Francisco Dantas" (*Ibidem*, *idem*), alertou. Como ambos eram artistas da velha escola, por momentos "se viram arrebatados pelas demasias da ação dramática, sem deixarem, contudo, de dar provas de um incontestável merecimento dramático" (*Ibidem*, *idem*). Cirene Tostes, em quem se devia louvar a boa dicção, esteve mais a salvo das injunções do texto do que Francisco Dantas, às voltas com um tipo nem sempre de perfeita lucidez. Já os demais compuseram um conjunto harmonioso de personagens secundários, mas seria preciso vê-los em outras atuações para melhor valoração individual.

A exceção ficava por conta de Wanda Marchetti, já dele conhecida e "bem posta no seu tipo" (*Ibidem*, *idem*). Concluiu Valdemar de Oliveira por lembrar que *Divórcio* foi a primeira peça em que Bibi Ferreira se mostrou como diretora teatral, já transparecendo força pelas marcas inteligentes dentro de um cenário que ele desejaria ter recebido melhor cuidado. *Divórcio* (*A Bill of Divorcement*), estreada em março de 1921, em Londres, e após três versões cinematográficas nos anos de 1922, 1932 e 1940, ganhou sua primeira

versão brasileira a 12 de novembro de 1947, quase oito anos antes de chegar ao Recife, sendo lançada nacionalmente pela Companhia Procópio Ferreira.

A peça marcou a volta de Bibi ao Brasil, com 25 anos, após ter ido filmar na Inglaterra *The End of The River* (*O Fim do Rio*), dirigida por Michael Powell. A criação dramatúrgica de Clemence Dane, contando com Procópio Ferreira em cena (atuando com o "ponto", assim como estava a fazer Bibi Ferreira naquele ano de 1955[42]), deu ainda mais prestígio à sua filha como intérprete e, também, como diretora estreante, e permaneceu em cartaz até 22 de fevereiro de 1948 no Teatro Serrador, completando quase duzentas apresentações (quanta diferença do número de sessões mais vitoriosas no Recife!) e tornando-se o maior sucesso de bilheteria da época. Alguns críticos consideraram aquele o melhor espetáculo do ano no Rio de Janeiro.

Ainda no elenco original (já totalmente reformulado quando chegou ao Teatro de Santa Isabel), Alma Flora, Belmira de Almeida, Valery Martins, Jorge Diniz, Palmeirim Silva, Renato Restier, Alexandre Carlos e, para substituir Procópio por um período em que ele se encontrava enfermo, Rodolfo Mayer. Os cenários originais foram criações de Osvaldo Sampaio. Em julho de 1948 a montagem foi cumprir nova temporada de sucesso no Teatro Sant'Ana, em São Paulo, já contando com substitutos. *Divórcio* ganhou reestreia na capital carioca a 19 de setembro de 1952, no Teatro Carlos Gomes, indo em novembro daquele ano ao Teatro Colombo, em São Paulo, também com ótima receptividade.

No livro *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (1993), Décio de Almeida Prado observa que a montagem de *Divórcio* foi a única tentativa do veterano Procópio Ferreira se inserir no processo de modernização do teatro brasileiro, então em curso:

> Um ato de coragem, de resto, já que enfrentava de uma só vez o feitio do papel, altamente dramático, e o paralelo que o público inevitavelmente estabeleceria com as interpretações de John Barrymore e Katharine Hepburn, na versão feita pelo cinema americano. E não se pode dizer que ele se tenha saído mal do duplo desafio. Ao contrário. Representou com eficácia e inesperada sobriedade. Mas a direção – detalhe significativo – coube a Bibi, que já pertencia, pela idade, a outro

[42] Ainda que o "ponto" tenha figurado em algumas companhias do Recife até a década de 1960, já em 1945 o Teatro de Amadores de Pernambuco, ao estrear um conjunto de três peças em 1 ato, sob direção de Valdemar de Oliveira, *A Gota d'Água*, de Henry Bordeaux; *Interior*, de Maurice Maeterlinck; e *Capricho*, de Alfred de Musset, no Teatro de Santa Isabel, retirou a "caixa do ponto" de cena. Mas foi somente em 1949, quando Ziembinski dirigiu o grupo em *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, que a função foi abolida de vez pelo conjunto.

> modelo de sensibilidade teatral. Paradoxalmente, valia mais para aquele fim a juventude da filha (tanto na peça quanto na vida real) que os seus trinta anos de palco. (PRADO, 1993, p. 46)

Quer dizer, o Recife estava diante de uma peça que há quase oito anos antes já era uma das tentativas de se renovar modernamente a encenação e o repertório apresentado ao público brasileiro. Mas se mostrara ser novidade àquela época, não foi tão bem recebida em 1955 por alguns jornalistas não atrelados à ACTP. Vejamos primeiro como os elementos da entidade reagiram. Na mesma data em que Valdemar de Oliveira publicou o seu ponto de vista sobre o trabalho de estreia de Bibi Ferreira e Sua Cia. de Comédias, saiu no *Diario de Pernambuco*, e dois dias depois no *Jornal do Commercio*, *Correio do Povo* e *Diário da Noite*, seguido também pela *Folha da Manhã Vespertina* e *Jornal Pequeno*, a penúltima "Nota Oficial da ACTP".

Ela traduzia, através do olhar dos associados presentes àquela apresentação (Augusto Boudoux, Ângelo de Agostini, Bóris Trindade, Daniel Barbosa, Isaac Gondim Filho, José Maria Marques, Justo Carvalho, Luiz Mendonça, Medeiros Cavalcanti, Otávio Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti), um pronunciamento totalmente favorável. Note-se a primeira participação de Medeiros Cavalcanti e, mais uma vez, a ausência de Valdemar de Oliveira, nunca se integrando aos colegas, já que não concordava com a tão diminuta apreciação, ainda que esta específica de um conjunto visitante tenha saído no *Jornal do Commercio* (NOTA..., 16 ago. 1955, p. 6), sendo a única de todas. Os louros publicados foram muitos:

> PEÇA [Clemence Dane] – Expõe complexa situação sentimental, girando em torno do divórcio. A indissolubilidade do matrimônio, defendida pela religião e repudiada pela Lei Civil, apresentada na peça de Clemence Dane, como um problema ainda sem solução final, é um tema contemporâneo de interesse geral que envolve sentimentos cívicos, religiosos e humanos.
> DIREÇÃO – Bibi Ferreira revela-se segura. Os mínimos detalhes preocupam-na tanto quanto os maiores. Em alguns momentos, magistral.
> INTERPRETAÇÃO – Homogênea e de bom nível. Extraordinária criação de Bibi Ferreira; Francisco Dantas em excelente desempenho. Dos demais, citações maiores apenas a Cirene Tostes.
> CENÁRIO [agora com concepção de Bibi Ferreira e montagem de Lino Fernandes e Oracy Flores] – Funcional, discreto e de boa perspectiva.
> LUZ [sem identificação] – Normal.
> GUARDA-ROUPA [sem identificação] – Adequado.
> CONCLUSÃO – Estreia auspiciosa no plano das boas realizações cênicas. Numa classificação geral: ótimo. (NOTA..., *Diario de Pernambuco*, 14 ago. 1955, p. 9)

Otávio Cavalcanti, que integrou o corpo de avaliadores naquela noite, encantou-se por completo com o que viu na comédia dramática em 3 atos *Divórcio*, com o público comparecendo em massa e superlotando o Teatro de Santa Isabel, destacando ainda que não tinha quase nada "que analisar quanto ao valor da peça, à montagem e sua representação, por isso que basta o nome de Bibi Ferreira para se pressupor logo um bom teatro, certo e verdadeiro, como exige a arte". (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 16 ago. 1955, p. 9). E reafirmou o bom gosto, a correção e a fiel interpretação de todas as personagens numa peça que ocorre na Inglaterra e expõe um tema de tese "com universalidade e atualidade em que se vê o choque das leis sociais com o sentimento humano, onde um dilema cria um 'impasse' para tortura de uma ou de mais pessoas que lutam entre a família e a sociedade" (*Ibidem*, *idem*).

Ao seu ver, era pela força dos intérpretes que aquelas situações dramáticas patéticas podiam ser transmitidas, gerando "a chamada 'tensão dionisíaca', fazendo-nos 'viver' também o drama dos seus personagens" (*Ibidem*, *idem*), descreveu com ênfase. Quanto ao cenário único, construído e mobiliado com decência e conforto, dava a perfeita atmosfera dramática, completada com os efeitos de luz das gambiarras e dos "tangões" das coxias, uma boa iluminação. O guarda-roupa também se apresentava decente e de acordo com a posição social das figuras, segundo ele. No quesito interpretação, com elogios a todos, não faltaram termos corriqueiros de uma crítica mais antiga, como "bem posta na personagem", "segura no seu papel", "com bastante ênfase em determinadas falas", "convence plenamente" e "comporta-se bem", atestando, por fim, que todos estiverem "de acordo com os seus papéis" (*Ibidem*, *idem*).

Mas vale destacar duas de suas considerações, a de Francisco Dantas como o marido William, "neurótico de guerra, [que] dá um grande espetáculo, concentrando todas as atenções sobre a sua personalidade cênica, [porque] tem eloquência nas palavras e nos gestos" (*Ibidem*, *idem*); e a de Bibi Ferreira que dispensava comentários porque não seria possível mais naturalidade, espontaneidade nos gestos e nas palavras, nas inflexões vocais e na máscara, sobretudo. Ela era "grande demais, além disto, tendo um papel de destaque como o da *mãe*, prefere modestamente ser a *filha* Sidney, que ela valoriza cem por cento, aumentando o rendimento" (*Ibidem*, *idem*), lembrou o jornalista. O resultado não poderia ser outro: uma grande apresentação do conjunto.

Aristóteles Soares, escrevendo especialmente para o *Jornal do Commercio*, também ressaltou o grande interesse do público e, como complemento, fez questão de elogiar aquele original em inglês de muito boa qualidade artística, que, na sua opinião,

não interessava somente ao público menos culto, como também "às próprias elites acostumadas a aplaudir realizações de elevado sentido cultural" (ARISTÓTELES [Soares], *Jornal do Commercio*, 16 ago. 1955, p. 6). *Divórcio* não era, como a maioria dos originais apresentados por companhias profissionais, de fins apenas comerciais, e isso o deixava acreditar nos bons intuitos de Bibi Ferreira em fazer "um teatro verdadeiramente honesto, sem se inclinar apenas ao 'digestivo ou sem consequência', mas unindo o 'útil ao agradável'" (*Ibidem*, *idem*), comemorou.

Corroborando a mesma visão e reforçando que *Divórcio* mereceu o adjetivo de "ótimo" na classificação geral da "Nota Oficial da ACTP", irradiada e publicada, Medeiros Cavalcanti também o achou um belo espetáculo, lembrando que a peça somente era comédia no seu 1º ato, o que o fazia pressupor a intenção da equipe carioca de colocar a plateia recifense em contato com uma obra dramática, possivelmente a mais séria do repertório, para depois embrenhar-se no gênero mais leve. Mas ao contrário do que se esperava, segundo ele, a obra de Clemence Dane não apresentava qualquer "conferência" sobre a bomba cujo estopim era aceso provocadoramente pelo seu título, virando mesmo um espetáculo "anti-tese" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 17 ago. 1955, p. 6), sem maior defesa ou repúdio à questão.

É importante destacar que o divórcio, naquele ano de 1955, ainda era mais do que um tema tabu, combatido fervorosamente por setores conservadores da sociedade, especialmente àqueles ligados à Igreja Católica. Tanto que permaneceu banido dos ordenamentos jurídicos brasileiros até 1977, quando, através de uma luta do deputado e senador fluminense Nelson Carneiro, surgiu a Emenda Constitucional do Divórcio (EC 9/77) e, posteriormente, a Lei do Divórcio (Lei 6.515/77). Ou seja, uma peça de teatro que, em momento bem delicado para se abordar o assunto, entrava nas trincheiras divorcistas, mesmo não trazendo o tema a primeiro plano, já era uma enorme ousadia ao propor repensar, ainda que no palco, a possível dissolução de um vínculo matrimonial.

> Hoje é difícil acreditar, mas se dizia que o divórcio "dissolvia a família", "reduzia a natalidade", "aumentava o aborto e a criminalidade infantil", "comprometia a educação dos filhos pela ruína da autoridade paterna e da piedade filial". O divórcio era sintoma da decadência e do egoísmo social, dizia o padre Leonel Franca em obra que se tornou famosa nos anos 1950 [o livro *O Divórcio*, publicado em 1955 pela Editora Agir, do Rio de Janeiro]. Até 1977 o casamento era indissolúvel no Brasil, mantendo a legislação brasileira de então os resquícios coloniais das Ordenações do Reino, as quais, impregnadas pelo Direito Canônico, consideravam o casamento um sacramento, sem

> possibilidade de dissolução. (DELGADO, *Revista Consultor Jurídico*, 22 out. 2017, s. p.)

Para o crítico Medeiros Cavalcanti essa indissolubilidade matrimonial era apenas utilizada como fator de retardamento ao desfecho do drama e como tema de apoio vital à continuidade do conflito fundamental daquela família. Entretanto, o divórcio aparecia muito mais como um ponto de referência, um meio e não um fim, já que a dramaturga Clemence Dane não buscava influenciar o espectador a favor ou contra o divórcio jurídico que, na peça, era uma solução ideal para Margaret (interpretada pela atriz Cirene Tostes), mas uma crueldade terrível contra William (o ator Francisco Dantas). De qualquer forma, o que mais lhe chamou a atenção foi a interpretação do elenco.

Bibi Ferreira, por exemplo, mesmo fazendo um papel secundário, conseguia permanecer em primeiro plano pela fluência de sua arte e, na posição de diretora, era outro milagre de ajustamento e visão teatral. "Ela não interpreta, simplesmente, empreende todo um complexo ato de recriação e desdobramento de uma personagem naturalmente deliciosa. Sidney tem tudo. Ela ri e faz rir, chora e leva a chorar" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 17 ago. 1955, p. 6), avaliou o crítico que assinara a "Nota Oficial da ACTP" pela primeira vez.

Francisco Dantas, como segundo intérprete a salientar, vivia um papel difícil, suscetível de resvalar no patético, mas estava sempre harmonicamente composto. Assim como ele, Cirene Tostes tinha outra grande atuação, com um papel que conquistava aos poucos a plateia. Wanda Marchetti, naturalmente uma intérprete de fôlego, pareceu-lhe caricatural demais na composição do tipo britânico de mulher puritana: "Sua intenção é, visivelmente, despertar o riso, e sempre consegue" (*Ibidem*, *idem*), foi o que achou. De Herval Rossano, poucos galãs mostraram-se tão à vontade no papel. Já João Restiff, apesar da "falta de calor" em cena – talvez uma possível exata apropriação da calma inglesa –, teve também atuação sincera. Os outros não se tornaram notados, mas não comprometeram a representação.

Para finalizar, Medeiros Cavalcanti apenas apontou que *Divórcio* expunha um cenário "bastante funcional para os seus fins, normalmente iluminado e ainda um guarda-roupa que veste bem os atores, sem que possamos notar se está ou não de acordo com o figurino da época" (*Ibidem*, *idem*). No entanto, os efeitos de sonoplastia – elemento tão pouco observado pelos comentaristas – mostraram-se perfeitos. Numa outra vertente, bem distinta daqueles que até então haviam se pronunciado, o incógnito R. R. começou sua

resenha crítica alardeando: “Má estreia esta de Bibi Ferreira, com *Divórcio*, de Clemence Dane” (R. R., *Jornal do Commercio*, 18 ago. 1955, p. 6).

Lembrando que a peça, contrariamente ao seu título, não debatia o problema da dissolução do vínculo matrimonial e desenvolvia um tema de todo superado, verdadeiro desfile de lugares-comuns, “a velha e já surradíssima história do casamento desfeito pelo desaparecimento de um dos cônjuges, o qual retorna inesperadamente para encontrar preenchido o lugar que fora seu” (*Ibidem*, *idem*), apelando para soluções emotivas fáceis; a tradução pareceu-lhe empenhadíssima em exagerar o patético, pontilhando o espetáculo de momentos iguais aos dramalhões do pior gosto. Quanto à direção, via de regra tão segura, segundo ele, também havia pecado pelo exagero ao permitir a distorção de um William (Francisco Dantas) “deformado ao extremo, ao ponto de se colocar em completo desacordo com o texto” (*Ibidem*, *idem*). E justificou seu ponto de vista tão duro:

> Os gestos, a voz, o comportamento, enfim, deste personagem no 1º ato, sobretudo quando poderia, a qualquer tempo, atirar o sofá ou algumas cadeiras sobre a plateia, jamais condiriam com os de um neurótico em acelerado processo de cura. É provável, haja ocorrido, à diretora, conduzir o William por tais rumos para tirar o máximo efeito das últimas cenas, quando então se revelariam na filha (Sidney) [interpretada pela própria Bibi Ferreira] os mesmos sintomas de desequilíbrio mental do pai. Daí, se assim fez, haver laborado em duplo erro: comprometer a linha psicológica do William e confundir o espectador quanto à de Sidney, induzindo à suposição falsa de que esta revelara os primeiros sinais da loucura, ao se debater como qualquer normalíssima criatura, ante o desfecho das circunstâncias criadas por ela própria, renunciando ao casamento pelo pavor da hereditariedade. (*Ibidem*, *idem*)

Por outro lado, o desempenho do elenco também não foi nada satisfatório para R. R., sendo antes um desmentido de haver o “estrelismo” abandonado para sempre a orientação dos conjuntos brasileiros, já que o público ia ali, e com inteira justiça, para aplaudir “uma Bibi extraordinária, quase fenômeno, tirando mais que o máximo de um papel relativamente secundário, em chocante desnível com os demais do elenco, todos, exceção talvez de Francisco Dantas, péssimos atores” (*Ibidem*, *idem*). Depois deste arrazoado completo, o resenhista desconhecido – R. R., bom lembrar, não fazia parte dos quadros da ACTP, posicionando-se bem diferente de todos dali – terminou por afirmar que o cenário de *Divórcio* era apenas convencional.

Diante dessa inesperada e negativa crítica ao trabalho de estreia de Bibi Ferreira e sua equipe, exatamente no dia seguinte à publicação, no *Jornal Pequeno*, em texto não assinado e sob o título "Condescendência", surgiu a seguinte constatação:

> Temos notado da parte dos críticos teatrais profissionais [ou seja, a ACTP] uma certa condescendência no julgamento da peça de estreia da Companhia Bibi Ferreira. Não se justifica absolutamente, mas explica-se esse fato: dizendo a verdade pela metade. Esses críticos evitam criar para o grupo que inicia a sua temporada uma atmosfera desfavorável que possa comprometer o seu estado comercial. Este, aliás, vem sendo grande. Casas cheias, entusiasmo pela peça. Nada disto, porém, corresponde ao real valor desta. E esse valor está sendo apresentado na justa medida pelos críticos eventuais ou amadores. (CONDESCENDÊNCIA, *Jornal Pequeno*, 19 ago. 1955. p. 3)

Referia-se o oculto observador da cena e das resenhas críticas a dois colunistas do *Jornal do Commercio*, o contratado N. P. (Nilo Pereira), jornalista norteriograndense que em uma de suas *Notas Avulsas*, coluna diária que manteve de 1954 até 1992, o ano da sua morte, classificara a peça *Divórcio* como um "tremendo dramalhão" (*Ibidem*, *idem*), embora ressaltando o desempenho da atriz Bibi Ferreira; e o colaborador pontual e até hoje obscuro R. R., que também tinha colocado "os pontos nos is, mostrando a ruindade da peça" (*Ibidem*, *idem*). Culminou sua nota com a seguinte afirmação: "De modo que esses críticos eventuais ou amadores estão dando uma lição aos profissionais, pela falta de sinceridade, ou antes, pela 'piedade' destes..." (*Ibidem*, *idem*).

Por tal provocação, vale refletirmos se este misterioso espia estava querendo criar celeuma junto aos associados da ACTP, sim, porque os dois "críticos eventuais ou amadores" citados não faziam parte dos filiados da entidade. No que lhe concerne, sua insinuação também reforça a ideia de que os veteranos críticos teatrais que atuavam nos jornais eram uns vendidos, ou pelo menos comedidos da opinião sincera, já que escreviam para os mesmos veículos que precisavam sobreviver dos anúncios de publicidade, inclusive daqueles pagos pelas companhias cênicas, situação que nos reporta ao que enfrentava a ABCT no Rio de Janeiro. A credibilidade de isenção das opiniões estaria, assim, arranhada? Mas o tema não seguiu adiante, pelo menos neste momento.

Ainda que com vozes contrárias à qualidade de sua peça de estreia – vozes quase abafadas, é verdade –, Bibi Ferreira continuou chamando a atenção. Sua turma voltou à cena estreando, na sexta-feira 19 de agosto de 1955, *Senhorita Barba Azul*, do húngaro Gabor Drégely. Foi com este espetáculo que se deu a derradeira exposição da "Nota Oficial da ACTP" – Sotero de Souza chegou a afirmar que a instituição, quando tão nova,

"cometia as suas criancices como aquela de querer monopolizar a crítica teatral como seria" (SOUZA, *Folha da Manhã Matutina*, 9 set. 1956, p. 13) – e apenas um único periódico a publicou desta vez, o *Jornal Pequeno*.

Por apreciação geral dos cronistas presentes àquela estreia (Ângelo de Agostini, Bóris Trindade, Daniel Barbosa, Isaac Gondim Filho, José Maria Marques, Medeiros Cavalcanti, Luiz Mendonça, Otávio Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti), foi este o pronunciamento da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco:

> PEÇA [Gabor Drégely] – Conta uma história de simulada bigamia com as clássicas situações embaraçosas antegozadas pelo espectador. Comédia leve, sem pretensões, somente para divertir. Técnica por vezes falha, embora com situações bem urdidas, atingindo um bom nível de comicidade.
> DIREÇÃO [Sadi Cabral, nome quase oculto na divulgação da peça no Recife] – Procurando imprimir um ritmo ágil e adequado ao gênero, Bibi Ferreira (sic) obtém ótimo resultado, marcações felizes e apreciável comportamento dos intérpretes para o efeito desejado.
> INTERPRETAÇÃO – No conjunto, interpretação correta, bom rendimento, destacando-se Bibi Ferreira com excelente desempenho, sobretudo pela versatilidade de seu talento. Salienta-se nesta Paulo Corrêa.
> CENÁRIO [Harry Cole] – Dois cenários funcionais e de bom gosto, destacando-se o primeiro.
> LUZ [sem identificação] – Própria, com uma mutação ajustada. Restrições ao quebra-luz do 3º ato incidindo sobre a plateia.
> GUARDA-ROUPA [Oswaldo Motta] – O elenco está bem vestido. Sobrelevando-se os variados figurinos de Bibi Ferreira.
> CONCLUSÃO – Agradável de ver pelo humor que condensa. O espetáculo decorre decentemente, sem as doses de malícia que o tema poderia arrastar. Bem montado, como comédia merece ser visto por todos. (NOTA..., *Jornal Pequeno*, 22 ago. 1955, p. 4)

A partir daí, ainda que Isaac Gondim Filho tenha lutado pela "Nota Oficial", ele não conseguiu conter tantas opiniões desfavoráveis à ideia. Vanildo Bezerra Cavalcanti foi um dos poucos que tentou argumentar favoravelmente, mesmo reconhecendo que os demais associados não mais se interessavam por ela:

> O público parece que a acolhe com simpatia, procurando a orientação da crônica especializada, o que equivale dizer que o trabalho dos cronistas não está caindo em terra inculta. [...] Verifica-se, então, ser estranha a falta de cronistas para os espetáculos onde se procedem os julgamentos. Por certo não estarão preparados para um julgamento consciencioso dos trabalhos apresentados, enquanto que aqueles que assistiram as representações e anotaram incontinente as suas impressões, estes poderão com base, relendo as suas anotações, opinarem no futuro com justiça e honestidade. Afinal, vamos tentar um

> maior incentivo para a vida teatral do Recife. (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Vespertina*, 19 ago. 1955, p. 5).

Mas foi o influente Valdemar de Oliveira quem, com argumentos consistentes, desbancou totalmente a possibilidade daquela apreciação coletiva da crítica local seguir adiante. Lembrando que combateu ferrenhamente a ideia, antes dela ter sido posta em prática e acabou sendo voto estrondosamente vencido, tudo o que ele havia conseguido até então como vitória foi que não a incluíssem nos estatutos, para que não passasse a "Nota Oficial da ACTP" a constituir uma obrigação indeclinável:

> Contrário a essa publicação vaidosa – e, como tudo o que é vaidoso, tolo – continuo a pensar que uma Associação dessa natureza, composta de cronistas aos quais se reconhece o direito de terem opinião própria, não pode pronunciar-se coletivamente ou, pior, pretendendo dar, numa Nota Oficial, uma ideia do pensamento de seus membros. Pois, o que menos pode acontecer é que a opinião pessoal de um deles venha a chocar-se com a que se exara na famigerada Nota, sob a chancela do seu nome. Impossível somar quantidades heterogêneas na vã intenção de obter-se uma média. [...] Há outras maneiras de se criar um bom crédito no conceito público, inclusive traçando-se, cada membro da Associação, uma linha de interferência e um critério justo de apreciação que acabariam por se refletir no bom nome da sociedade que os reúne. Não é publicando Notas Oficiais que a ACTP se imporá como força atuante – antes seria pela conduta profissional, se assim me posso expressar, de cada um dos seus associados. De um questionário distribuído aos cronistas presentes a determinada estreia, alguns podendo situar-se em campos opostos de opinião, não se pode tirar média alguma. Nem média, nem modo, nem mediana. A acrescentar que algumas das Notas Oficiais da Associação estão caindo no anedotário da cidade, quer pela forma, quer pelo fundo. Afinal de contas, qualquer cronista tem o direito de dizer suas tolices, inclusive eu. Mas a Associação, se quer viver e prosperar, não. (W., *Jornal do Commercio*, 23 ago. 1955, p. 6)

Diante de tão incisivo discurso e logo após a publicação referente à peça *Senhorita Barba Azul* num único jornal, a "Nota Oficial da ACTP" saiu de circulação após exaustiva reunião com os associados, que se prolongou até perto da meia-noite, vencendo a maioria por voto contrário à ideia de Isaac Gondim Filho. Cinco dias após a bordoada dada por Valdemar de Oliveira, um comunicado da entidade foi publicado no *Diario de Pernambuco* e no *Jornal Pequeno*, além de ter sido radiofonizado:

> A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco comunica ao público que, em sua última sessão realizada a 25 do corrente, na sua sede social, foi resolvida, por maioria de votos, a suspensão temporária da "Nota Oficial" sobre espetáculos, até a aprovação final dos Estatutos

> da Associação. (COMUNICADO..., *Diario de Pernambuco*, 28 ago. 1955, p. 5)

Jocoso por natureza, Medeiros Cavalcanti não deixou passar em branco o palpitante assunto daquela suspensão que resultaria na exclusão total da "Nota Oficial da ACTP". Em tom de brincadeira, ele até conclamou seus colegas para um ganho de todos, pois se antes os jornalistas eram obrigados a comparecer em massa às estreias das peças, "no afã de redigirem a Nota Oficial dentro de um tempo útil, estão agora libertos dessa exigência e farão seus comentários com mais vagar" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 27 ago. 1955, p. 6). E arrematou: "Ora, viva o descanso!". Daniel Barbosa, um dos que mudou de voto nesse processo, tentou contemporizar a extinção daquela mal fadada apreciação coletiva:

> Fazer da Nota cavalo-de-batalha seria insensatez; expô-la às garras daqueles que usam o ridículo como arma, por certo não recomendaria bem a uma associação que nasceu para unificar e estimular. Não seria justo forçar a aceitação da Nota pelos que não a entenderam ou não quiseram entendê-la. A Nota desapareceu, pelo menos temporariamente, e a paz voltou ao seio de Abraão. A Associação agiu com prudência. (BARBOSA, *Correio do Povo*, 31 ago. 1955, p. 6)

Pelo que vimos até esta etapa do trabalho, para manter a liga entre os seus associados, a ACTP nem bem surgiu e optou por lançar uma "Nota Oficial" não só como exemplo de união da classe, mas também numa primeira estratégia de institucionalização da sua própria existência. Mesmo ocupando um espaço pequeno de poucas linhas nos jornais e encarnando quase um discurso solene da forma e do tipo de teatro que se deveria fazer, a intenção foi divulgar a opinião conjunta dos críticos presentes a cada nova estreia, tomando como base seis diferentes itens, que iam da dramaturgia e atuação ao guarda-roupa, pontuando qualificativos entre erros e acertos.

Se por lado parecia a validação da crítica numa "única voz", com a iniciativa até acusada de autoritária, por outro serviu de estímulo para que não só aqueles integrantes se sentissem estimulados a escrever mais sobre as peças vistas, mas também jornalistas não ligados à ACTP, na maioria das vezes se contrapondo ao que a entidade havia propagado como decisão coletiva. Polêmica antes mesmo de nascer, a "Nota Oficial" gerou interesse, repulsa, temor e até virou motivo de chacota por ser protocolada numa avaliação tão reduzida, mas se fez inegavelmente notada e serviu de alerta para uma necessária e almejada melhoria do que viria à cena. Até ameaças vigilantes foram escritas!

Frases curtas tentavam dar conta de todos os elementos presentes no palco, ora descritivas, ora minimamente reflexivas, mas sempre apontando destaques ou equívocos, na perspectiva de ser uma chancela de qualidade ou não do que foi apresentado. E ainda que a "Nota Oficial da ACTP" tenha sido suspensa e saído de circulação após sete montagens vistas, gerou debates e acertou em cheio a quem pretendia motivar: não só o público, atento ao que valia a pena ser averiguado, mas os artistas também, como orientação a possíveis melhorias e caminhos a seguir. Múltipla nos seus desdobramentos de (re)criação de uma consciência teatral, foi quase impossível ficar indiferente a ela.

No entanto, o espírito de cisão naquela organização promotora também foi inevitável. Ainda que a grande maioria dos associados tivesse aderido à ideia, assim como a maior parte dos jornais da época divulgasse tal julgamento coletivo após cada nova estreia no Recife, de espetáculos locais a visitantes, a diligência – no sentido de zelo – não vingou e, de certa forma, mesmo com o público aparentemente simpático àquela espécie de "guia de qualidade" voltado aos espectadores, fez nascer os primeiros indícios de hostilidade à entidade e de confronto entre os seus. E tudo se resumiu a puro desgaste.

Mas, por outro lado, as avaliações das peças já serviram para cotar quem poderia ser premiado no "Melhores do Teatro", nova alternativa da instituição em se fazer importante no meio cênico elegendo os que seriam sinônimo de pleno êxito na cena. Em dezembro de 1955 a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, conforme prometera, bateu o martelo sobre a concessão de prêmios aos "melhores" daquele ano, evento que aconteceria no início do ano seguinte. No entanto, os embates que se seguiram entre aqueles que se diziam "confrades" passaram a ser cada vez mais comuns, não só nas quase intermináveis reuniões toda segunda-feira à noite, mas com vários deles respondendo publicamente às provocações uns dos outros.

E mais uma vez a solidariedade dos seus enfrentou rupturas, afinal, cada cabeça de jurado quer reafirmar suas convicções pessoais, além de muitas vezes se tornarem inevitáveis os confrontos com outros jornalistas contrários às suas escolhas e, também, os próprios artistas e técnicos da cena não escolhidos naquela consagração. Mas este já é assunto para um capítulo adiante, o de maior turbulência que a ACTP enfrentou até sua cisão final. Antes, porém, vamos saber como se deu a realização do II Festival Nortista de Teatro Amador, em 1956, sua primeira grande conquista que chegou ao palco, também com respingos de ataques à sua própria existência.

CAPÍTULO 3

O primeiríssimo festival de teatro no Recife

Se voltarmos nossa atenção à história dos festivais no Brasil, que são "a primeira e mais antiga forma de união dos que faziam teatro" (KÜHNER, 1987, p. 11), vamos ver que a palavra se confundia nos seus primórdios à ideia de benefício que se podia fazer ao próximo, pois realizar um festival artístico era necessariamente promover uma apresentação com renda voltada a algum elemento da cena ou instituição. Com caráter beneficente, ou seja, de ajuda financeira a alguém necessitado, especialmente enfermos ou endividados, o festival estava atrelado à perspectiva de se fazer um bem a um conhecido e pode-se deduzir que quando ganharam o perfil que hoje nós conhecemos – reduto de apresentações que aposta na maior diversidade de atrações e atividades –, eles não deixaram de ser esse benefício à sociedade, como um bem a todos mesmo, o compartilhamento festivo de celebração à arte.

> Às vezes a gente esquece que *festival* é a forma adjetiva para festa: em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas (Dionisíacas ou Leneanas), representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Estas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de regozijo e de encontros. Deste acontecimento tradicional, o festival conservou uma certa solenidade na celebração, um caráter excepcional e pontual que a multiplicação e a banalização dos modernos festivais muitas vezes esvaziam de sentido. (PAVIS, 1999, p. 166)

Entendendo que um conceito não é imutável, e pode incorporar novos sentidos, o festival passou a ser cada vez mais uma comemoração de intercâmbio cultural. Deduz-se que um evento desses – de teatro, por exemplo –, na sua sequência de várias atrações "selecionadas", eleitas a fazerem parte de um momento significativo, pretensamente impactante, seja um triunfo a um condensado importante da cena que chegou aos palcos, como uma fatura da produção artística que vem honrar os artistas que dela fazem parte e galgar créditos com as plateias que os apreciarão. Um festival passa a ser, então, um período de entusiasmo, de banquete à arte, parecendo estar o público mais receptivo a aclamar o que se vê, a responder freneticamente àquele momento diferenciado de congraçamento coletivo a uma expressão artística viva.

Reforçando laços maiores entre a arte, seus fazedores e a sociedade, um festival nasce para tornar a arte cada vez mais reconhecida, disseminada, apreciada e legitimada em sua importância como produto a ser consumido. E, claro, se aposta na qualidade,

legitima quem o realiza. No sentido de manifestação cultural organizada, com critérios pré-estabelecidos, prazos a cumprir (por exemplo, no período de inscrição aos participantes, de seleção da programação final e definição de local e data para cada um se exibir), o festival, de ação beneficente no princípio, passou a ser esse culto às artes, oferecidas e consumidas em doses maiores num período de dedicação quase exclusiva à fruição (vide tantas programações, muitas vezes, nos três turnos diários).

Ainda que delimitado a um momento específico, eventual, um festival pode passar como um vento apenas, ou não, marcar profundamente aqueles que o prestigiaram e até modificar perspectivas e práticas a partir de então. Sendo assim, vira momento oportuno de aprendizado e renovação de repertório, de se alargar fronteiras, onde se espera exercitar o olhar crítico, refletir prática e teoricamente, favorecer o estudo minucioso de cada elemento teatral, compartilhar processos de trabalho, experimentar-se nas aulas programadas, confraternizar com os seus – ainda que muitas vezes a competição não esteja de todo esquecida, como no pioneiro evento promovido pela ACTP que iremos dissecar –, celebrar a diversidade, as diferenças, mas espaço também para difundir reivindicações, especialmente junto ao poder público[43].

O pioneiro festival de teatro que ocorreu na parte "Norte" do país, como ainda era chamada a região que hoje são o Nordeste e Norte brasileiros, se deu na cidade do Natal, no Rio Grande do Norte, de 10 a 18 de setembro de 1955, quando o teatrólogo Meira Pires, então diretor do Teatro Carlos Gomes (hoje Teatro Alberto Maranhão), resolveu encarar a realização do competitivo I Festival Nortista de Teatro Amador, com uma semana bem movimentada de peças do Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas, Bahia, Paraíba e Pernambuco, além de palestras e mesas-redondas sobre os vários problemas que afligiam os amadores teatrais (nem tão diferentes dos tempos de hoje). Entre os temas discutidos nesse primeiro encontro do país a conseguir agregar agentes culturais de vários estados brasileiros: o ensaiador categorizado, a posição do SNT, as peças nacionais e

[43] No artigo "Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil", que escrevi em 2019 para a revista *Arteriais*, da Universidade Federal do Pará, abordo detalhes desses primeiros eventos de teatro no Brasil a ganharem a alcunha de festivais artísticos, não mais tendo a beneficência em primeiro plano, como o pioneiríssimo Festival Shakespeare, organizado por Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro em 1949, ou o competitivo I Festival Paulista de Teatro Amador, que aconteceu em 1954 dando o pontapé para a série de festivais com variadas atrações e atividades formativas que surgiriam em todos os cantos do Brasil. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9821>. Como complemento, de acordo com o livro *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*, de Luciana Penna-Franca (2021, p. 26), destaco que a primeira experiência brasileira a reunir seis espetáculos diferentes, entre óperas e comédias, todas de autores nacionais, aconteceu em 1898 numa sequência que pode ser considerada um "festival", mesmo não intitulada como tal na época, e partiu da associação denominada Centro Artístico, no Rio de Janeiro.

estrangeiras, os impostos e taxas a pagar, as bibliotecas especializadas e o necessário intercâmbio artístico.

Das palestras programadas, Isaac Gondim Filho foi convidado a abordar o "Teatro no Nordeste"; o antropólogo Câmara Cascudo falou sobre "O gesto no teatro"; o cônsul Carlos Lamas trouxe dados do "Teatro no Chile"; e Valdemar de Oliveira tratou do "Teatro escolar". Além da presença do presidente da ACTP, que para sua coluna no *Diario de Pernambuco* escreveu dez crônicas diferentes, detalhando todas as peças e culminando ainda com dois outros textos avaliativos do evento, três outros associados também foram convidados, sendo aquela a primeira vez que a imprensa nordestina começava a cobertura dos festivais teatrais: Bóris Trindade, pela *Folha da Manhã Vespertina*; Vanildo Bezerra Cavalcanti, pela *Folha da Manhã Matutina*; e Ângelo de Agostini, pelo *Jornal Pequeno*. A *Gazeta de Alagoas* enviou o seu repórter Luiz Gutemberg e Valdemar de Oliveira, claro, também escreveu para o *Jornal do Commercio*.

Quanto aos espetáculos, somente com obras adultas, o prêmio de melhor conjunto, em caráter *hors concours*, foi para *Está lá Fora um Inspetor*, do TAP; a medalha de prata de melhor direção coube a Willy Keller, por *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Pedro Bloch, em montagem do Teatro de Amadores de Maceió; e a medalha de ouro de melhor direção ficou com Alfredo de Oliveira, por sua condução em *Massacre*, de Emmanuel Roblès, com o Teatro de Cultura da Bahia, entre outros destaques. A programação ainda contou com o Teatro do Estudante da Associação Potiguar de Estudantes apresentando *Além do Horizonte*, de Eugene O'Neill, sob direção de José Maria Guilherme; e o Teatro de Amadores de Natal, com *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho, em versão assinada pelo diretor Sandoval Wanderley; o Teatro do Estudante da Paraíba, de João Pessoa, com *Festim Diabólico*, de Patrick Hamilton, dirigido pelo pernambucano Joel Pontes; o Grêmio Dramático Familiar da Bahia, de Salvador, com *Almas Que Sofrem*, texto e direção de Weldron Americano da Costa; e o Teatro Escola do Ceará, de Fortaleza, com *Os Deserdados*, de Eduardo Campos, sob direção de Nadir Saboya.

Esta última diretora também pôde mostrar *A Via Sacra*, de Henri Ghéon, integrado como "programa extra", excepcionalmente apresentado no Ginásio Sílvio Pedrosa. O Pequeno Teatro do Nordeste, do Recife, foi o único grupo convidado ausente e deveria ter apresentado *A Trovoada*, de Aristóteles Soares, sob direção de Clênio Wanderley, como parte da delegação pernambucana. Ao final, independente de algumas reclamações, o I Festival Nortista de Teatro Amador foi um sucesso e os participantes se reuniram para deliberar que conclusões a iniciativa trazia, solicitando o apoio necessário para a

continuidade da atividade teatral no Nordeste por parte do poder público, da imprensa e da sociedade em geral. Ali começaram as articulações para que a capital pernambucana pudesse ser sede da segunda edição do evento, em 1956, sob o aval do diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, José Césio Rigueira Costa, que garantiu viabilizar tal desejo.

Mas foi árdua a concretização dessa tarefa pela ACTP, a entidade que abraçou a causa lançando-se na realização do primeiríssimo festival de teatro em terra pernambucana, já nos moldes modernos que conhecemos, com atrações cênicas e atividades formativas. Como parte das estratégias para se chegar a este objetivo e atingindo também o campo político com suas provocações, Valdemar de Oliveira solapou ainda mais o SNT pelo total descaso ao que acontecia no teatro para além do Rio de Janeiro, pois a instituição esteve alheia ao I Festival Nortista de Teatro Amador, nem reconhecendo seu pioneirismo no país:

> O Serviço Nacional de Teatro não tomou conhecimento do Festival. Negou-lhe toda a assistência financeira, moral ou técnica. O seu diretor [o baiano radicado no Rio de Janeiro, Adonias Aguiar Filho] não deu um ar de sua graça. [...] O Serviço Nacional de Teatro fez questão de consagrar-se, ostensivamente, Serviço Carioca de Teatro. Não deu bola. Seria até o caso de pensar-se num Serviço Nortista de Teatro, a funcionar no Recife, com verbas fornecidas pelos governos estaduais do Norte, e destinado a amparar o que desamparadamente vive de toda a atenção e de todo o interesse dos poderes públicos federais. Mas vive, sobrevive e triunfa, é o que temos a dizer a esses gordos senhores: sem eles ou contra eles. (W., *Jornal do Commercio*, 25 set. 1955, p. 6)

Observemos que Valdemar de Oliveira, indignado com o SNT, conclamou que ele deveria ser rebatizado de Serviço "Carioca" de Teatro. Levemente irônico ao seu colega de imprensa (que ainda não lhe dirigia a palavra desde *Ana Christie*), e mesmo sem ter ido ao I Festival Nortista de Teatro Amador – numa aparente aversão aos festivais que se faria notar ainda mais no decorrer dos anos, talvez pelo congraçamento de tantos artistas e jornalistas reunidos –, Medeiros Cavalcanti aprovou aquela ideia e reforçou a distância que separava os "nortistas" ligados à arte do palco daquele insensível órgão federal. Tanto que ele preferia rebatizá-lo de "Desserviço Nacional", pois nunca se preocupava com os amadores de qualquer categoria:

> O Festival do Natal ousou ir para diante sem o auxílio do birôzinho carioca. Foi uma realidade tangível, proveitosa, única na história do Teatro Brasileiro. Vai continuar para o ano, no Recife. E, para remate,

> acho bom que se pense com cuidado na proposta de um cronista que faz autoridade em assuntos de arte [refere-se a Valdemar de Oliveira]: devemos ter o nosso Serviço Nortista de Teatro, ainda que a medida implique em separação ou pareça excesso de regionalismo. Mas o fato é que de há muito estamos cindidos e quanto a regionalismos, o nosso tem sido sempre ignorado e até ridicularizado! (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 27 set. 1955, p. 6)

Poucos dias antes, ele próprio já tinha exposto na sua coluna *Teatro* que Meira Pires o havia encaminhado cópias dos vários telegramas dirigidos ao recém-empossado presidente Café Filho, que assumira o cargo após o suicídio de Getúlio Vargas em 24 de agosto de 1954, sendo que já era o vice-presidente da República e presidente do Senado Federal desde 1951; e a Cândido Mota Filho, o então Ministro da Educação e Cultura, protestando contra a indiferença total do SNT diante do festival, sem lhe oferecer nenhuma ajuda técnica, financeira ou moral. Apesar de achar que o protesto não serviria de nada, era sempre bom fazer barulho e Medeiros Cavalcanti deu a sua contibuição lembrando que aquela era a "eterna história do Governo criando organismos fantoches, inúteis, podres, parados, sem finalidade prática, sem objetivos definidos e ação vigorosa" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 25 set. 1955, p. 6).

Nesse entrelaçamento entre os campos político, econômico e cultural, as reclamações e lamentos ao SNT foram tão constantes e incisivos que chegaram aos quatro cantos do país. O crítico carioca Henrique Oscar, por exemplo, abriu amplos espaços na sua coluna no *Diário de Notícias* para trazer várias daquelas questões à tona. Uma resposta oficial foi encaminhada a ele, confirmando que Meira Pires, o idealizador e organizador do I Festival Nortista de Teatro Amador, havia solicitado ajuda no valor de cem mil cruzeiros, além do envio de professores do Conservatório Nacional de Teatro para realizarem conferências. Este último pedido não foi atendido porque os mesmos não podiam se afastar de suas atividades. Quanto à subvenção, de acordo com o diretor do SNT, Adonias Aguiar Filho, o Conselho Consultivo até a concedeu, mas de apenas oito mil cruzeiros.

> E essa redução foi imposta levando em conta que a verba total destinada às subvenções, que era de 5 milhões e meio, foi reduzida a 3 milhões e 700 mil cruzeiros por decisão governamental. Caso fosse concedida uma ajuda maior ao Festival do Natal, não seria possível dar auxílio a outros grupos amadorísticos, em número de quatorze, aos quais foram concedidas subvenções. Esclarece, por fim, o diretor do SNT que esse órgão já havia entregue, este ano, ao sr. Meira Pires, 538 mil e 400 cruzeiros, sendo 403 mil e 800 cruzeiros para a restauração do Teatro Carlos Gomes, do Natal, de que é diretor, e o restante para a manutenção

> do Teatro Escola do Natal. Em conjunto, concluiu o sr. Adonias Filho, o sr. Meira Pires recebeu 15% de toda a verba de que o SNT dispunha para subvenções. (RESPONDE..., *Diário de Notícias*, 25 set. 1955, p. 8)

O debate ferveu mais quando o SNT divulgou o amparo às companhias. "Foram excluídos todos os grupos amadoristas, salvo quatro ou cinco que consta não cobrarem ingressos" (W., *Jornal do Commercio*, 27 set. 1955, p. 6), denunciou um ainda mais irritado Valdemar de Oliveira. Dos mais de noventa agraciados, constam as equipes profissionais de Walter Pinto (160 mil cruzeiros), Jayme Costa, Alda Garrido, Eva e Seus Artistas, Dercy Gonçalves, Bibi Ferreira, Dulcina-Odilon, Teatro Popular de Arte e Os Artistas Unidos (80 mil cruzeiros cada); Renata Fronzi Diversões, Vicente Celestino, José Ferreira da Silva, Colé Santana e Reinaldo Cunha Empresa de Diversões (32 mil cada); Milton Carneiro, Zaquía Jorge, Silveira Sampaio, Rodolfo Mayer, Companhia de Comédias Oscarito e Família, Empresa Celeste Aída Diversões, Aimée, Companhia Teatral Pedro Celestino, Nicette Bruno e Seus Comediantes e Teatro Suicida Nelson Rodrigues (28 mil cada); além de Palmeirim Silva, Grace Moema, Raul Levy, João Rios, Zulmira Alves e Valter Vieira Diversões (24 mil cada).

Como resultado final, quase todas do Rio de Janeiro! A única profissional de Pernambuco contemplada foi a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior (28 mil cruzeiros), com valor que, assim como as demais, já vinha reduzido dos vinte por cento de contribuição sindical à Casa dos Artistas (Sindicato dos Atores, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro). Já os circos e pavilhões, num total de trinta e sete equipes principalmente de São Paulo, mas também do Rio de Janeiro, receberam valores que variaram de 32 mil a 8 mil cruzeiros cada, incluindo o desconto do imposto sindical.

Do total geral de subvenciados pelo SNT em 1955, segundo o crítico e jornalista Henrique Oscar (*Diário de Notícias*, 20 out. 1955, p. 8), apenas nove compuseram o setor amadorístico, com auxílios de dez mil a cinco mil cruzeiros, quantidade menor e de bem menos custo que a categoria "Entidades e atividades culturais", que abocanhara 150 mil cruzeiros à Casa dos Artistas, 70 mil para a ABCT; 50 mil para o Instituto Brasileiro de Teatro, além de outros subsídios que oscilavam entre 35 mil e 15 mil distribuídos a diferentes outras iniciativas. Entre elas, para surpresa de parte da imprensa pernambucana, a ACTP teve representação através do seu presidente, recebendo 15 mil cruzeiros para desenvolver ações iniciais.

Quer dizer, Pernambuco só teve dois únicos contemplados: a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior e Isaac Gondim Filho. Mesmo com maioria absoluta da verba concentrada mais uma vez no Rio de Janeiro, seguido por São Paulo especialmente nos circos e pavilhões, ainda assim o Rio Grande do Norte, Bahia, Paraná, Rio Grande do Sul e Pernambuco puderam ter alguns poucos representantes. No entanto, era inegável a prevalência de um estado em relação a todo o restante do país. Se havia algo a comemorar diante de decisão tão segregadora, era o fato da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, como entidade cultural recém-fundada, ter ganhado o primeiro reconhecimento financeiro do Governo Federal.

Não vinham somente do Nordeste as duras críticas ao SNT, já que na capital do país, como sempre acontecia, algumas escolhas repercutiram pessimamente e foram açoitadas na imprensa, especialmente o valor atribuído à excursão da Cia. de Revistas Walter Pinto para a Argentina e Uruguai, além das subvenções ligadas à rubrica "Entidades e atividades culturais", pois nesta constavam sindicatos de classe do Rio e de São Paulo aparentemente sem nenhuma programação artística e cultural, diferente, por exemplo, de instituições como a ABCT e o Instituto Brasileiro de Teatro, que já vinham promovendo cursos e reuniões de estudos, dentro do critério cultural esperado pela concessão dos auxílios recebidos. A ACTP, então, precisava estar atenta a isso, afinal, as atividades formativas deveriam constar na sua programação de ações ao grande público. Recorro, mais uma vez, ao crítico carioca Henrique Oscar para levantar alguns dos questionamentos à época.

Numa sequência de reflexões sobre as subvenções dadas ao teatro "brasileiro", ele lembrou que o plano estabelecido pelo Conselho Consultivo de Teatro era organizado segundo um critério equivocado: o número de empregados de cada proposta, além da duração e permanência das atividades. Para Henrique Oscar isso equivalia a reduzir o Serviço Nacional de Teatro "a uma entidade de previdência social, preocupado apenas em amparar os que exploram o negócio teatro e os que trabalham na profissão" (OSCAR, *Diário de Notícias*, 21 out. 1955, p. 8). Na opinião dele, essa "ajuda" deveria continuar, mas partindo de outros organismos para não desvirtuar os verdadeiros objetivos do SNT. "Entendemos que ele existe para encarar o teatro, sobretudo, como atividade cultural, e acreditamos que o simples fato desse órgão estar subordinado ao Ministério da Educação e Cultura e não ao Ministério do Trabalho confirma o acerto de nosso ponto de vista" (*Ibidem*, *idem*).

Diante da afirmação daquela instituição de que não cabia ao Estado a "função de crítico", infelizmente ele percebia que a distribuição das subvenções não vinha obedecendo ao critério da qualidade artística e cultural, o que era de se lamentar. Certamente pelo burburinho que tantas reclamações causaram, tendo Valdemar de Oliveira como epicentro de parte delas, o Governo Federal se comprometeu a colaborar com o II Festival Nortista de Teatro Amador, programado para acontecer no Recife no período de 8 a 17 de outubro de 1956. Após muita negociação, em agosto daquele ano, através do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), foi concedida a subvenção federal de 50 mil cruzeiros, quantia em cheque que foi entregue ao próprio Valdemar de Oliveira, que viajara ao Rio de Janeiro como presidente da Comissão Organizadora e Executiva do evento para fechar as necessárias parcerias.

O dinheiro foi devidamente depositado no Banco do Povo, onde a ACTP abriu conta bancária. Praticamente em cima da hora, a Câmara Municipal do Recife também se sensibilizou com a demanda financeira necessária para tal e votou a Lei nº 4.432, promulgada no *Diário Oficial* de 3 de outubro de 1956, a cinco dias de se começar o Festival, autorizando a Prefeitura do Recife a auxiliar a ACTP com a importância de cem mil cruzeiros para atender àquelas despesas. De acordo com o Livro Caixa do II FNTA, encontrado no acervo do Teatro de Santa Isabel, este auxílio só chegou à conta da entidade no dia 10 de outubro de 1956, com a programação já em pleno andamento.

O mesmo aconteceu com a verba concedida pelo Governo do Estado de Pernambuco, através da Secretaria da Educação e Cultura, no valor de 150 mil cruzeiros, só capitalizado no dia 13 daquele mês. Para quem assume tantos compromissos na realização de um primeiro festival, sem ainda saber como lidar com tudo aquilo, não deve ter sido fácil aos componentes da ACTP organizarem-se para atender a tantas necessidades de hospedagem, alimentação, atividades extras e contratação de prestadores de serviços, além de toda a divulgação, inúmeros pormenores que um evento inédito como aquele certamente exigiu. Mas o Festival foi um sucesso, inclusive administrativamente. Sobrou até crédito na conta bancária!

O melhor é que, por esta realização, o prefeito Pelópidas Silveira, através da Câmara Municipal do Recife, decretou e sancionou a Lei nº 4.388, de 17 de setembro de 1956, que reconheceu de Utilidade Pública a ACTP, projeto apresentado ao plenário pelo vereador Arnaldo Assunção e com aprovação unânime. Era a entidade ganhando créditos simbólicos oficiais. Ainda de acordo com aquele Livro Caixa, ficamos sabendo dos altos gastos com correspondências, incluindo circulares a muitos grupos e instituições de todo

o Nordeste, além de contatos no Sudeste e Sul; dezenas de telegramas, especialmente ao SNT e ao Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro; pagamento de anúncios nos jornais locais, confecção de flâmulas, custos gráficos, de refrigerantes e cafés às inúmeras reuniões promovidas antes, durante e depois do evento, até altas horas da noite, além de despesas gerais feitas na capital do país por conta da viagem de negociação que Valdemar de Oliveira realizou pré-Festival.

A Comissão Organizadora e Executiva do evento era composta por ele na presidência, Vanildo Bezerra Cavalcanti na 1ª vice-presidência, Alfredo de Oliveira na 2ª vice-presidência, José Maria Marques como secretário-geral, Otávio Cavalcanti na tesouraria, e Luiz Mendonça e Wilton de Souza como 1º e 2º secretários, respectivamente. Sete subcomissões também atuavam, divididas nas seções auxiliar de propaganda, relações sociais, hospedagem, técnica, redação e sessões plenárias. Nomes como Clóvis Melo, Luiz Tojal, Expedito Pinto e Adeth Leite aproximaram-se assim da ACTP, todos empenhados, através dos espaços cavados junto aos editores de jornais, em divulgar da melhor maneira o evento e também se fazer aparecer como críticos/cronistas do teatro, pleiteando entrar no seu corpo de sócios, visando inegável reconhecimento social.

Após incansáveis reuniões, a Comissão Organizadora e Executiva lançou a divulgação de inscrições para grupos amadores de todo o Nordeste, mas a procura não foi tanta, provavelmente pelos custos que cada um teria que arcar. Da presença local, houve o chamado Certame de Seleção para se escolher dois espetáculos que estariam na programação oficial. Neste período, houve até certo barulho com o Teatro Universitário de Pernambuco, que se projetou, precipitadamente, como a única atração do Recife a participar. O presidente do conjunto, o também jornalista e um dos sócios fundadores da ACTP, Bóris Trindade, até nem gostou dos comentários de seus colegas em referência a isso e veio a público esclarecer a situação. Como uma metralhadora a disparar contra quase tudo, ele não poupou críticas especialmente ao grupo Teatro Adolescente do Recife (TAR), de carreira ainda tão recente lançada em março daquele ano[44].

Dizendo-se ciente do combate que alguns noticiaristas e articulistas não dignos, "fontes suspeitas e débeis" (TRINDADE, *Diário da Noite*, 9 mai. 1956, p. 6), vinham promovendo à sua pessoa e ao grupo que ele liderava, Bóris Trindade quis explicar ao público e, especialmente, à Comissão Organizadora do II FNTA, sem falsa modéstia, que tudo indicava ser o TUP o mais cotado a participar do evento, justamente pelas exigências

[44] A trajetória do Teatro Adolescente do Recife pode ser conferida no livro *Memórias da Cena Pernambucana – 03* (FERRAZ, 2007, 11-28).

do regulamento. A "cretinice", pelo seu olhar, estava na pretensão – como se a sua posição também não o fosse – dos Adolescentes se exibirem como representantes de Pernambuco. Para ele, era inadmissível que aquela turma inexperiente se atrevesse a tal, investindo mais contra a paciência do público.

E, em tom de ameaça, advertiu que "se conjuntos como o Teatro Adolescente e outras baboseiras ridículas, chinfrims, integradas de elementos que só fazem depor contra o bom nome da moral de nosso teatro amadorista, moral e também artística" (TRINDADE, *Diário da Noite*, 9 mai. 1956, p. 6) participassem da programação, ele seria o primeiro a levantar a pena para criticar os *críticos* que os escolhessem. Reclamou ainda, antecipadamante, que a Comissão Julgadora estava para ser composta por intelectuais da praça local, o que era um perigo, na sua corrosiva opinião:

> Repito que não me interessa a participação do TUP no Festival. Interessa-me, sobretudo como cronista imparcial, a participação de um grupo digno de representar o bom nome do teatro amadorista de nosso Estado. Por isso é bom lembrar que, entre nós, pululam coisas aproveitáveis, o Conjunto Cênico do Recife[45], por exemplo, e não teatros de funcionários públicos, de faculdades de filosofias, de associações comerciais, com repertórios medíocres, infames, com um conceito artístico ridículo, empobrecido. (*Ibidem*, *idem*)

O ataque, direcionado principalmente ao Teatro Adolescente do Recife, mas também ao Teatro do Funcionário Público e Teatro da Universidade Católica, causou burburinho na cena recifense, em outros estados do Nordeste e houve até carta de apoio àqueles que se sentiram ofendidos. Afinal, se os críticos fazem escolhas, também podem produzir injustiças. No *Correio do Povo*, Luiz Mendonça tocou nessa questão sem dó nem piedade e chamou o acusador de "pseudocrítico" (MENDONÇA, *Correio do Povo*, 11 mai. 1956, p. 6) a publicar baboseiras no *Diário da Noite* e, mais uma vez, lembrou da precipitação do TUP em julgar-se representante do estado, quando outros coletivos também tinham esse desejo.

Mas, para defender a honra dos seus companheiros, passou a reproduzir, numa clara busca de legitimação pela voz autorizada da crítica local aos espetáculos, trechos das opiniões emitidas por Valdemar de Oliveira, Hermógenes Viana, Isnar de Moura, Isaac Gondim Filho, Ângelo de Agostini, Clóvis Melo e Medeiros Cavalcanti sobre o

[45] O grupo em questão estreou em 1954 numa adaptação de José Carlos Cavalcanti Borges para a obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Em abril de 1955 foi a vez de lançar *Tempestade em Água Benta*, comédia municipal de José Carlos Cavalcanti Borges, dois trabalhos dirigidos por Alderico Costa.

trabalho de estreia do Teatro Adolescente do Recife, além de garantir que a peça já estava inscrita no evento a acontecer brevemente:

> Só assim poderemos mostrar ao público até que ponto o artista se curva diante da irresponsabilidade de certas pessoas. [...] Depois, uma vez que fazemos parte da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco e três dos membros daquela associação pertencem ao conjunto visado, deixemos para resolver o assunto na próxima reunião, exigindo do crítico que enumere os que depõem contra o bom nome da moral do nosso teatro, a fim de, depois que o responsável pelo artigo do *Diário da Noite* prove suas acusações na Justiça, imponham a penalidade que caberá a cada um, ou seja, a expulsão do nosso elenco. (MENDONÇA, *Correio do Povo*, 11 mai. 1956, p. 6)

Se houve alguma acareação entre os envolvidos ou punição diante de tal encrenca que fez ouriçar críticos e líderes de grupos, nada chegou publicamente à imprensa, mas Valdemar de Oliveira se posicionou diante daqueles ataques entre "confrades", lamentando e não creditando nada de eficiente, produtivo, duradouro ou verdadeiramente útil às barreiras e conflitos que vinham se estabelecendo entre os que trabalham pelo teatro no meio amadorístico, com respingos à própria ACTP:

> Conflitos, é bem de ver, que se situam não no terreno ideológico, mas no terreno pessoal, daí transpostos para o da competição encarniçada entre conjuntos, novos ou velhos. Ou nos dedicamos a um trabalho permanente de construção, de estímulo recíproco, de solidariedade em torno do objetivo comum ou veremos ruir o pouco que já se há feito em favor do progresso da cena amadorista. Não sei que utilidade pode existir no combate destemperado entre organizações amadoristas. Nem que lucro real se obtém do ataque pessoal contra entidades que antes deveriam ser consideradas irmãs e amigas. [...] Há lugar para todos. [...] Pôr-se, porém, a desancar companheiros do mesmo ideal demonstra apenas que, no fim das contas, não se tem ideal nenhum. É extraordinário o tempo imenso que se perde nessas tricas e futricas absolutamente estéreis, quando todos os minutos deveriam ser aproveitados para realizar. Nada de parar para dizer ou responder os desaforos. Tocar para frente, isso sim, que a distância é longa. E deixar que outros vão conosco, que a estrada é larga. (W., *Jornal do Commercio*, 17 mai. 1956, p. 6)

Acalmados os ânimos, cinco conjuntos puderam ser inscritos no Festival, três deles com trabalhos em estreia, todos privilegiando autores nacionais, sendo quatro dramaturgos pernambucanos. Estas apresentações ocorreram em caráter fechado, apenas para os jurados e componentes ou convidados da ACTP, no palco do Teatro de Santa Isabel. A sessão inaugural da seleção se deu exatamente com *Terra Queimada*, de

Aristóteles Soares, estreia do Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley, no dia 17 de setembro de 1956, com noventa e seis pessoas na plateia[46]. Na sequência, *Apenas Uma Cadeira Vazia*, de Hermilo Borba Filho, com o Teatro da Universidade Católica e direção de Walter de Oliveira, no dia 22, com cento e vinte e três espectadores, sendo estes os dois trabalhos selecionados de Pernambuco a compor a programação definitiva.

Detalhe: ambos já haviam estreado antes, respectivamente em março e junho daquele ano. Vieram a seguir ainda, todos em *première*, *A Queda do Anjo*, texto e direção de Vanildo Bezerra Cavalcanti (presidente eleito da ACTP desde junho[47]), pela Liga Olindense de Cultura Teatral, no dia 26 de setembro, com cento e sessenta espectadores; *Vento Sul*, de José Orlando Lessa, com Os Comediantes do Recife dirigidos por Mayerber de Carvalho, atraindo duzentas e cinquenta e três pessoas no dia 28, recorde de público; e, por fim, *Canção Dentro do Pão*, do cearense radicado carioca Raymundo Magalhães Júnior, pelo Teatro Universitário de Pernambuco, visto por cento e sessenta e cinco espectadores a 2 de outubro de 1956, em mais outra direção de Walter de Oliveira. A problemática é que essa seletiva deu muito o que falar.

Bóris Trindade (novamente ele), como presidente do TUP, não se conformou com o resultado final e denunciou que a Comissão Julgadora – anônima até então e composta pelos teatrólogos, artistas ou críticos Joel Pontes, José Maria Marques, José Carlos Cavalcanti Borges, Milton Persivo, Abelardo Rodrigues e Jovelino de Brito Selva – havia agido com desonestidade, caído no descrédito geral e até o público, que consagrara o espetáculo do Teatro Universitário de Pernambuco, o último a se apresentar, protestou ao saber da decisão anunciada ao término daquela exibição. Garantindo que aqueles "*sábios* desonestos, com raras e honrosas exceções" (TRINDADE, *Diário da Noite*, 5 out. 1956, p. 4), tinham agido por interesses pessoais ao darem um "veredicto" que só revelava despeito e desonestidade, Bóris Trindade concluiu que se tratava de uma "Comissão de Marmeleiros" e que a decisão estava pré-estabelecida antes. A opinião de que houve "marmelada" também foi compartilhada pelo diretor Walter de Oliveira:

[46] Todas as quantificações de público a seguir são fruto de verificação nos documentos de pauta do Teatro de Santa Isabel, os únicos daquela época parcialmente encontrados. Durante a pesquisa, tive acesso ao período de julho de 1942 a dezembro de 1954 e de março de 1955 a agosto de 1969.

[47] Nos anexos desta tese encontram-se todas as diretorias da ACTP, além dos premiados e premiadas como "melhores" a cada ano.

> Mesmo porque se tivesse conhecimento da indicação de pelo menos três dos componentes [dos "juízes"], teria me insurgido contra a indicação e caso não fosse atendido, os conjuntos que tive a honra de dirigir não disputariam o Certame de Seleção. Entrei esportivamente, acreditando no mérito dos espetáculos e, por ingenuidade, na honestidade e critério dos componentes e no conhecimento teatral que deveriam ter. Jamais pensei que figurassem na Comissão Julgadora homens que vivem umbilicalmente ligados a críticos teatrais e dos quais precisam de suas croniquetas para o enaltecimento de verdadeiras bombas teatrais que produzem. (*Apud* TRINDADE, *Diário da Noite*, 5 out. 1956, p. 4)

Para piorar, as reclamações – que manchavam a reputação da ACTP e daquela novidade de um primeiro festival de teatro no Recife – recaíam sobre um ofício previamente entregue à Comissão Organizadora e Executiva, solicitando a mudança da peça *Terra Queimada* por *A Compadecida*, de Ariano Suassuna, lançada recentemente pelo mesmo TAR. Tal postura denotava para alguns que o conjunto sabia que ia ser classificado e que, provavelmente, a Comissão Julgadora já tinha o seu "veredicto" pronto, numa espécie de compromisso com certos conjuntos e, especialmente, determinados críticos (exerciam função jornalística tanto os dramaturgos Ariano Suassuna e Aristóteles Soares quanto o ator Luiz Mendonça, este presente nas duas montagens do Teatro Adolescente do Recife, os dois últimos já ligados à ACTP).

Acusada de desonesta, parcial e inescrupulosa, nem a Comissão Julgadora se pronunciou, nem a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco emitiu qualquer resposta oficial (como seria bem do seu perfil, quase sempre) e o evento ocorreu como previsto. Mas antes, apoiando-se no idealismo e na abnegação do novato grupo que dirigia, Clênio Wanderley tratou logo de desfazer qualquer mal entendido. Sem realmente justificar porque quis mudar de espetáculo, talvez por não querer voltar à trágica lugubridade de *Terra Queimada* e preferindo sugerir a festa popular que é *A Compadecida*, mais adequada para se abrir evento tão celebratório ao teatro, ele tentou pôr panos mornos na confusão através de um anúncio pago, como Nota Oficial, em quatro jornais do Recife, eximindo-se da decisão que causara tanta controvérsia:

> O Teatro Adolescente do Recife não teve o menor dos intuitos de diminuir o mérito da peça *Terra Queimada* que lhe garantiu o primeiro lugar no Certame de Seleção do II Festival Nortista de Teatro Amador e, principalmente, de seu autor, o consagrado teatrólogo pernambucano Aristóteles Soares. Esta declaração vem a público como um desencargo de consciência, pondo um ponto final no lamentável incidente. *Terra Queimada* deverá ser apresentada pelo Teatro Adolescente do Recife fazendo justiça ao seu autor, que conquistou o primeiro lugar em função dos maiores pontos que lhe foram atribuídos por uma comissão das mais

> idôneas, sob a presidência do prof. Valdemar de Oliveira. (WANDERLEY, *Diário da Noite*, 5 out. 1956. p. 6)

Ainda assim, choveram pedradas ao grupo, acusado de ser formado por falsos amadores que mais visavam dinheiro do que o enaltecimento da arte teatral, já que se falava nos bastidores que aquela substituição poderia proporcionar melhores vantagens financeiras, algo que não procede, pois nenhum grupo receberia bilheteria. O jornalista Fernando Calheiros foi um dos que, além de exortar a ACTP a alijar do evento a equipe iniciante, conclamando ainda o público a não prestigiá-la caso permanecesse na grade de atrações, tentou focalizar a desconsideração que seus componentes tiveram com o dramaturgo Aristóteles Soares, pondo mais lenha na fogueira àquele relacionamento inevitavelmente já abalado:

> Numa atitude grosseira e, por que não dizer, desonesta, o Teatro Adolescente do Recife, após ser classificado por maioria quase esmagadora como um dos conjuntos que apresentava melhor peça durante os testes, deseja agora substituir o trabalho de Aristóteles Soares, *Terra Queimada*, por uma outra apresentação inédita (sic). Sem dúvida que tudo isso se constitui num fato vergonhoso para nós, pois antes de tudo deveriam os conjuntos cênicos de nossa terra saberem reconhecer o mérito e o valor dos nossos teatrólogos, não os humilhando e os desestimulando nas suas produções artísticas. (CALHEIROS, *Diário da Noite*, 6 out. 1956, p. 2)

Clênio Wanderley e Luiz Mendonça, como diretor e presidente do TAR, responderam a mais esta provocação lembrando várias situações que comprovavam não ter o seu grupo qualquer interesse financeiro acima da arte, além da máxima de saber reconhecer os dramaturgos locais, tanto que o primeiro já encenara três peças de Aristóteles, "sendo que a própria *Terra Queimada* por duas vezes, demonstração de reconhecimento (tanto do Teatro Adolescente, como do seu diretor) na capacidade criadora e conceito do teatrólogo pernambucano" (WANDERLEY; MENDONÇA, *Diário da Noite*, 8 out. 1956, p. 3). Introvertido como era e já enfrentando crises de depressão constantes, o autor preferiu acompanhar a tudo em silêncio.

Para além dessas contendas como exemplo de que o campo cultural se estrutura e sobrevive em meio a disputas constantes, com bem registrou Pierre Bourdieu (1996; 2007), com a chegada das subvenções e de certa consagração já conseguida o II Festival Nortista de Teatro Amador pôde acontecer com toda a atenção necessária aos seus participantes, mais de cem amadores no total. Na grade de atrações, oito espetáculos

selecionados de Fortaleza, Natal, João Pessoa, Maceió, Salvador e Recife, incluindo um do TAP, mais uma vez em caráter *hors concours*, *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, dirigido por Bibi Ferreira. Na competição, apenas uma peça infantil escalada, *Pluft, o Fantasminha*, da dramaturga Maria Clara Machado, sob direção de Willy Keller, pelo Teatro de Amadores de Maceió, quase como surpresa.

Das opções para adultos, *Cândida*, de Bernard Shaw, pelo Teatro de Cultura de Natal, sob direção de Walter de Oliveira; *Fim de Jornada*, de Robert Sheriff, pelo Teatro do Estudante da Paraíba, com este mesmo diretor; *Sorriso de Gioconda*, de Aldous Huxley, com direção de Alfredo de Oliveira, pelo Teatro de Cultura da Bahia; e, de Pernambuco, *Terra Queimada*, de Aristóteles Soares, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley, e *Apenas Uma Cadeira Vazia*, de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro da Universidade Católica, numa outra direção de Walter de Oliveira, à frente de três trabalhos no total. Da parte formativa, estavam agendadas sessões plenárias de discussão sobre problemas do teatro nacional, e na recreativa não faltaram programas turísticos, almoços, jantares, ceias, coquetéis patrocinados por empresas e encontros festivos na recém-fundada Boate Tayoman e nos clubes Internacional do Recife, Círculo Militar e Náutico Capibaribe.

As peças eram apresentadas às 20h30, no palco do Teatro de Santa Isabel, sendo que as sessões plenárias de discussão aconteciam no saguão ou na biblioteca pela manhã ou à tarde, sobre temas como a criação da Federação Nortista de Teatro Amador, rejeitada pela maioria, e sobre a Lei nº 1.565, conhecida como a "Lei do 1/3", que ampararia, a partir de 1 de janeiro de 1957, o autor nacional, exigindo a encenação de uma peça brasileira para cada duas estrangeiras por qualquer companhia, aprovada em unanimidade. Nomes como Agnello Macedo, Miroel Silveira, Willy Keller, Joel Pontes e Ariano Suassuna revezaram-se como provocadores dos assuntos, sob a coordenação geral de Valdemar de Oliveira, que praticamente não descansava àquele período.

Toda a demanda organizacional para atender a uma infinidade de gente (distribuída pelos hotéis Nassau e Guararapes) e dar conta das variadas atividades artísticas e turísticas foi feita voluntariamente por cada integrante da ACTP, assim como nenhum grupo de teatro participante recebeu qualquer tipo de cachê ou ajuda financeira, pois todos eram amadores na sua maior essência. Pelo contrário, excetuando os custos de hospedagem e alimentação na capital pernambucana, cada um arcou com as tantas despesas do próprio bolso, como lembrou Valdemar de Oliveira ao agradecer a presença dos envolvidos:

> Nem um só dos conjuntos participantes navegou em mar de rosas para chegar até o Recife, depois de haver custeado as despesas de montagem, de embalagem e transporte de material, de passagens de pessoal, etc. Todos enfrentaram duras realidades – artísticas, econômicas, financeiras. [...] A luta de todos por ajuda dos poderes públicos foi tremenda. Vários se endividaram, sacando contra um futuro incerto. Quatro deles contrataram ensaiadores. Dispenderam milhares de cruzeiros com suas montagens. Cada qual, porém, pode voltar de consciência tranquila aos seus pagos: elevou o nome do seu estado e mostrou que nem tudo na vida é interesse de comer e passar bem. (W., *Jornal do Commercio*, 4 nov. 1956, p. 6)

Certamente por tanta dedicação, no programa do Festival ele garantiu que o amadorismo era um viveiro de novos valores para a cena nacional e criador de outra mentalidade teatral no Brasil, a partir de grupos como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), com a figura extraordinária de Paschoal Carlos Magno à frente; Os Comediantes, ambos do Rio de Janeiro, e o seu próprio TAP, que no Nordeste significava "uma força de incomparável poder a estimular, no melhor sentido, o gosto artístico das plateias" (OLIVEIRA, [PROGRAMA] *II Festival Nortista de Teatro Amador*, out. 1956, p. 3). E a inspiração para isso vinha desde Samuel Campello, ainda com o Grupo Gente Nossa, na reação contra o abastardamento do palco brasileiro.

Partindo dessa perspectiva, se já em setembro de 1955, na cidade do Natal, Meira Pires pôde concretizar sua grande ideia de promover um festival regional, agora era a vez do Recife realizar essa "maravilhosa festa de confraternização brasileira, abrindo novas perspectivas na luta em que nos empenhamos pela dignificação da arte dramática no Brasil" (*Ibidem*, *idem*), exultou Valdemar de Oliveira. Para tanto, bastava ver o repertório que os amadores iriam apresentar, além dos nomes à frente dos trabalhos:

> Essa é uma obra de agitação intelectual que não deve passar despercebida dos poderes públicos e de entidades culturais, pois estimula as atividades ligadas às nobres manifestações do espírito e acelera a educação estética do público [...] a uma capacidade maior de discernimento entre o puro e o espúrio em matéria de Arte. (*Ibidem*, *idem*)

Desta forma, segundo ele, amadores teatrais de uma região esquecida se davam as mãos e as apertavam num gesto de solidariedade artística que era, ao mesmo tempo, uma prestação recíproca de contas e um renovado compromisso de luta. A abertura oficial do evento se deu na segunda-feira 8 de outubro de 1956, em sessão solene às 21 horas, num Teatro de Santa Isabel belamente decorado. Estiveram presentes trezentas e cinquenta e

sete pessoas, entre autoridades, jornalistas, público em geral e representantes de entidades culturais e grupos de teatro, além dos convidados locais e de outros estados. Foi uma noite de puro brilhantismo, até com banda musical da polícia tocando e uma vasta cobertura de emissoras de rádio, fotógrafos e cinegrafistas.

Infelizmente não há registro do valor dos ingressos, mas acredito que eram a preço popular e houve boa procura em quase toda a programação. Os prefeitos das cidades do Recife e Natal, Pelópidas Silveira e Djalma Maranhão, marcaram presença na abertura, prestigiada ainda pelo secretário de Segurança Pública e os comandantes do Exército em Pernambuco, além de enviados dos governadores das Alagoas, Ceará e Paraíba. O comandante da Força Policial deste último estado também compareceu, incluindo os seus secretários de Educação e Cultura e da Fazenda, além de um representante do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Era o campo político atrelando-se ao campo teatral cada vez mais.

Vanildo Bezerra Cavalcanti, como presidente da ACTP, abriu a série de discursos, seguido pelo idealizador do Festival, o potiguar Meira Pires, e mais o crítico carioca Agnello Macedo, em nome da ABCT, SNT, SBAT e Fundação Brasileira de Teatro; e o professor e secretário de Educação e Cultura, Aderbal Jurema, este em nome do governador de Pernambuco. José Maria Marques, no papel de secretário da ACTP, leu as mensagens dos prefeitos de João Pessoa, Natal e Maceió. As cinco delegações visitantes já estavam presentes, chefiadas por Meira Pires (Rio Grande do Norte), Valdez Juval da Silva (Paraíba), Romildo Halliday (Alagoas), Nair da Costa e Silva (Bahia) e Nadir Saboya (Ceará). Infelizmente não houve representantes do Piauí, Sergipe e Maranhão.

Quanto à imprensa, além da ampla cobertura dos próprios associados da ACTP, outros jornalistas locais, que não faziam parte da entidade, numa clara pulverização da atividade, passaram a dar mais atenção ao teatro naquele momento de celebração, além da presença dos repórteres Carlos Coelho, Heitor Castro e Irênio Simões, de Salvador; Luiz Gutemberg, Bráulio Leite Júnior e Florêncio Teixeira, de Maceió; Iran Hiit, de Fortaleza; Valdecir Cardoso e Benedito Souto, de João Pessoa; e os próprios Meira Pires e Nair da Costa e Silva, que também exerciam tal função. A programação oficial do II Festival Nortista de Teatro Amador seguiu até 17 de outubro de 1956, contando com patrocínio do Governo do Estado de Pernambuco, da Prefeitura Municipal do Recife, do IBECC e do SNT, além do apoio imprescindível do Departamento de Documentação e Cultura.

Tudo estava programado no sentido de fazer mais do que significativo aquele momento de congraçamento teatral da cena "nortista". Pena que o restante do Brasil ainda sabe pouco do que aconteceu no Recife, mesmo com a presença de três importantes críticos convidados, Miroel Silveira e Maria José Carvalho, filiados à Associação Paulista de Críticos Teatrais, e Agnello Macedo como representante da ABCT. Este último foi um dos membros do júri e escreveu para a edição carioca do *Jornal do Commercio* nada menos que vinte e oito longos artigos sobre tudo o que ocorreu. Ao seu lado, estiveram ainda para julgar os espetáculos os gaúchos Aron Menda, da FRAT (Federação Riograndense de Amadores Teatrais) e Bolívar Fontoura, da SBAT e também crítico do jornal *A Hora*, além do escritor Célio Meira, da Academia Pernambucana de Letras, e Vanildo Bezerra Cavalcanti como representante da entidade local realizadora, a ACTP[48].

Produção local efervescente e avaliada

Antes de sabermos como tudo ocorreu na grade oficial e a resposta que a crítica deu ao evento, marcado por polêmicas em seu início, durante e depois, vamos conhecer mais dos dois espetáculos recifenses selecionados. Comecemos por *Apenas Uma Cadeira Vazia*, que marcou o reaparecimento do Teatro da Universidade Católica, em junho de 1956, com esta farsa de Hermilo Borba Filho a ganhar novo título – o original é *Um Paroquiano Inevitável* –, escrita "baseando-se em fatos e pessoas de seu conhecimento ou de suas relações, tal como lhe havia permanecido na lembrança a sua cidade natal: Palmares" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 8 jun. 1956, p. 5).

O grupo tinha sido lançado dois anos antes, em maio de 1954, com *A Farsa do Advogado Pathelin*, de autor medieval desconhecido, sob direção de Clênio Wanderley, no palco do Colégio Nóbrega, e ensaiado a seguir, sem sucesso, *A Vida é um Sonho*, de Calderón de la Barca, com Joel Pontes à frente. A estreia de *Apenas Uma Cadeira Vazia* aconteceu no dia 12 de junho de 1956, no Teatro de Santa Isabel, sob a direção artística de Walter de Oliveira, com novas sessões nos dias 13 e 14 e atingindo um público total de mil e oito espectadores. No elenco, Célio Malta, Leonel Albuquerque, Gilberto Oliveira, Manoel Washington, Zélia Barbosa, João Valença, Eutrópio Gonçalves, Moacir Mendonça e Maria da Penha Leite Ramos.

[48] Não consta no Livro Caixa do Festival pagamento algum aos jurados ou críticos presentes, a não ser despesas de passagem aérea, hospedagem e alimentação. Os tempos eram outros realmente, de pura novidade ainda e parcerias para além dos ganhos financeiros.

Dois dias após o fim da temporada inicial, Isaac Gondim Filho teceu longo comentário nem tão favorável à montagem, pois achou que ela só agradava ao público que apreciava humor tragicômico, já que sua trama discorria sobre a personificação da Morte num velhinho simpático e bondoso às voltas com uma pobre família fracassada em negócios de cana de açúcar:

> A peça marca salientemente os tipos, acentuando-lhes os traços caricaturais, e aí está o seu principal mérito, embora não haja maior profundidade psicológica nestes personagens [...]. O fio de interesse, entretanto, é constante [...]. Lado a lado a tal virtude, há certa pobreza de desenvolvimento, talvez pela falta de maiores e melhores situações, resultando aqui e ali cenas praticamente paradas, quase sem progressão. Isto, apesar de tudo, não quer significar que não haja momentos de comicidade em que a graça vem espontânea. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 16 jun. 1956, p. 5)

Pareceu-lhe que o diretor Walter de Oliveira tinha tido enorme trabalho em plasmar um elenco quase todo de estreantes para fazê-los viver tipos tão marcados, daí a movimentação de cena quase estática e sem a característica de farsa, o que prejudicava o bom efeito interpretativo. Assim mesmo, ressaltou que um ou outro conseguia se fazer notar e, apesar de não nomear ninguém pela falta de um programa – talvez pelo custo do material –, destacou que a amadora no papel da Mãe (Maria da Penha Leite Ramos) tinha qualidades dignas de serem aproveitadas, assim como o amador que viveu o Pescador (João Valença), muito espontâneo.

Os demais não corresponderam às figuras que se imaginava, clara evidência de que a cena tinha que responder às suas expectativas atreladas à leitura prévia do texto. Isaac apontou ainda falhas no cenário, que deveria ser a reprodução de uma sala de casa de cidade do interior, e tinha sido feito de arranjo, sem criar a atmosfera básica essencial, o mesmo quanto aos figurinos, descaracterizados da época em que se passava a ação (após uma "revolução" no país, como ficava claro no diálogo), tudo isso fazendo ver o seu olhar norteado pela fidelidade ao que escrevia o autor dramático. Apesar dos deslizes, ele ainda acreditava que se podia esperar mais do Teatro da Universidade Católica.

Como crítico do *Correio do Povo*, Luiz Mendonça dedicou dois textos à apreciação da peça na sua coluna *Teatro*. Reclamando que as cadeiras do Santa Isabel poderiam estar mais ocupadas, pois se tratava de um texto para orgulhar a todos os pernambucanos, lembrou que o seu autor, Hermilo Borba Filho, de modo sutil e

inteligente, soubera trabalhar na farsa, a fazer rir com um tema que poderia levar às lágrimas, e rascunhou o enredo:

> A Morte, na figura de Seu Enéas, resolve dar uma batidazinha numa vila qualquer do Nordeste. Aproveita a má situação financeira de uma família e planta-se nessa casa pintando misérias. Chega a fundar na residência dos broncos camponeses uma casa funerária e dá-se ao prazer de ver a família melhorar de vida com a morte dos outros. Reconhecendo que o dinheiro não é tão necessário, alguns desejam até a morte. É o que ele quer e, pegando a *deixa*, extermina toda a família. (MENDONÇA, *Correio do Povo*, 16 jun. 1956, p. 6)

Quanto à montagem em si, apesar da movimentação com marcas forçadas e repetidas no ato inicial, Walter de Oliveira a havia conduzido muito bem, tendo na atriz Maria da Penha Leite Ramos o ponto alto da representação. Os demais também naturais, com tipos bem delineados e dicção e entonações corretas, mas lamentava que o cenário fosse tão pobre e mal arranjado. Já para Aristóteles Soares, que escrevia para o *Diário da Noite*, aquela apresentação se revestira de pura originalidade, mesmo que o autor explorasse tema inspirado numa das concepções filosóficas de Franz Kafka quando tratava da possibilidade de se "alimentar" um fantasma.

Destacando, por justiça, Maria da Penha no papel da Mãe; Célio Malta no de Pai; Leonel Albuquerque no Poeta; e Eutrópio Gonçalves como o Seu Enéas, todos "seguríssimos em suas reações" (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 13 jun. 1956, p. 6), o jornalista considerou que a harmoniosa equipe já era capaz de vencer originais de maior envergadura, pois raras vezes tinha visto estreantes colherem sucesso igual, lembrando que a direção de Walter de Oliveira lhe transmitiu uma das mais comoventes verdades artísticas do bom teatro. Sotero de Souza, em artigo especial para o *Jornal Pequeno*, achou que a peça de Hermilo Borba Filho, apesar de lúgubre, era original, cheia de interesse e movimento, mas não indicada para moços estreantes diletantes da cena.

"Quem teria sido esse mentor de mau gosto que meteu na cabeça dos estudantes de Filosofia que deveriam levar, como primeira peça, *Apenas Uma Cadeira Vazia*? Mal empregado tanto esforço tão mal encaminhado!" (SOUZA, *Jornal Pequeno*, 19 jun. 1956, p. 2), comentou. Mas o conjunto, pelas mãos de Walter de Oliveira, tinha até se saído harmonioso e plástico. E concluiu por reforçar que aquela era uma gente de muito futuro, apesar do original mal escolhido para a estreia. Valdemar de Oliveira também fez restrições, mas especificamente à criação dramatúrgica, até lhe parecendo que o autor não tinha deixado amadurecer no espírito sua transposição para o papel:

> Se o 1º ato se expõe bem, o 2º não convence em sua transformação para casa funerária, e o 3º se tortura num remate difícil. O novo destino dado naquele hiato à cena não chega a definir-se diante do público. Tudo continua sendo uma sala de jantar, sem embargo de algumas coroas mortuárias e de alguns planejamentos escuros. Ao 3º falta o bem alinhavado das boas costuras. Mais uma vez entra o Enéas e tudo se resolve melancolicamente, depois de uma cena de hipnotismo sem maior expressão teatral, a que a entrada de um novo personagem nada acrescenta. (W., *Jornal do Commercio*, 25 out. 1956, p. 6)

Ainda assim, ele reconhecia a qualidade da obra teatral, principalmente no diálogo que, por vezes, repontava cheio de vivacidade em alguns personagens bem delineados no ambiente de sátira. Quanto ao diretor Walter de Oliveira (seu irmão), via de regra tinha movimentado bem os atores, embora alguns ficassem parados nas extremidades em atitudes que não refletiam a realidade doméstica. Se o cenário havia pecado na estreia, tudo melhorou na versão mais recente durante o Festival, mas ainda não chegando à convincente verdade artística. Com o texto bem conduzido e os tipos melhor fixados, para ele ficou impossível esquecer a atuação de Maria da Penha Leite Ramos, revelação inegável, com os outros também habilmente homogeneizados pela direção naquele bom espetáculo.

Na *Folha da Manhã Matutina*, depois de elogiar Hermilo Borba Filho, teatrólogo que naquele momento residia em São Paulo, não lhe negando o seu esforço pela causa de um teatro sadio, renovado, Otávio Cavalcanti destacou que *Apenas Uma Cadeira Vazia* fugia aos métodos comuns por ser uma farsa macabra, com símbolos funéreos no cenário e adereços, coroas mortuárias e mantos roxos. Mas o que mais lhe chamava a atenção era o sentido sobrenatural da interferência dos mortos na vida material, o que sugeria um estudo psíquico, científico, ensaiado pelo autor. “Deixa, portanto, de ser apenas uma peça engraçada ou fantasiosa para ser um caso a estudar dos fenômenos sobrenaturais” (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 14 jun. 1956, p. 9).

E diferente do que costumava acontecer quando se tratava de amadores estreantes, surpreendeu-se com a segurança na interpretação, sem comprometer nenhum papel. Especialmente Maria da Penha Leite Ramos, como a Mãe, que, se não o havia convencido por ser jovem para tantos filhos, era, contudo, “uma grande revelação: ótimo desempenho, confiança, gestos, inflexões e ‘máscara’ de uma atriz consumada (o melhor trabalho)” (*Ibidem*, *idem*), ajuizou. O Teatro da Universidade Católica, assim, tinha iniciado promissoramente. Como se vê, os críticos seguiram na mesma linha de avaliação, com o texto-guia dando-lhes as coordenadas de espaço e tempo, a ambiência da cena e até a

aparência física e interioridade das personagens, pois todo o bom rendimento estava condicionado a isso. Medeiros Cavalcanti, entretanto, não se pronunciou.

Bem diferente da opinião dos vinculados à ACTP foi o jornalista Otávio Morais, que deu nota cinco ao espetáculo durante o II FNTA, sucinto na sua avaliação. A ideia do espetáculo, tendo a morte como companheira inseparável de todos, para ele foi até bem defendida no 1º ato, mas a partir daí a linguagem e as situações tornaram-se pobres. "E tudo passou a ser moído e remoído para voltar à estaca zero. No 3º, a situação não melhora. A Morte, através de Enéas, passa a brincar de hipnotismo e de fantasma. Nessa altura, perde a seriedade, transformando-se numa simples caricatura" ([MORAIS], *Diário da Noite*, 17 out. 1956, p. 4), lamentou. Mas o incômodo maior estava no final, pouco esclarecedor ao seu ver, pois o mesmo não compreendeu como aquela família inteira morria, se pelo gás, envevenada, por um choque ou a pedradas, pelos vizinhos revoltosos.

Diante da falta de maiores esclarecimentos, ele acreditou que Hermilo Borba Filho, mesmo com talento, havia se perdido inteiramente ao desenvolver o principal tema de sua mensagem tão cheia de titubeios, o que era uma pena, no entanto o conjunto de atores e o encenador saíram a contento, não podendo dar mais, e com palmas merecidíssimas. Adeth Leite, após ver a peça no Festival e também como curva fora de maiores elogios, achou que a obra *Apenas Uma Cadeira Vazia* acabou desvirtuada de sua concepção original porque o diretor Walter de Oliveira – que, segundo ele, vinha se destacando naquele evento principalmente pelo tom quase cinematográfico que imprimia às suas direções – a transformou de farsa em tragédia.

Ainda assim o nível interpretativo equilibrado dosou a representação ao seu justo lugar, mesmo considerando ele que o original, a rigor, não oferecia nenhuma novidade, nem defendia nenhuma tese, mostrando apenas que a morte é uma realidade fria e calculada. Por sinal, se o ato inicial estava impecável em recepção, exatidão e precisão, a obsessão da morte estragava o terceiro momento. No mais, fez reiterados elogios ao desempenho da jovem Maria da Penha Leite Ramos na inesquecível figura da Mãe, indiscutivelmente a revelação teatral do ano, já indicado assim o seu voto nesta categoria:

> Em cena, a moça se transforma e se transporta; [...] Vive com toda intensidade a sua personagem. Dá-lhe movimento e definição sem afetação, natural e instintivamente. É uma artista, decerto que carecendo ainda de atuar com outras direções para a lapidação da sua arte que, no caso, é inata. (LEITE, *Folha da Manhã Vespertina*, 6 nov. 1956. p. 4)

Ariano Suassuna, tão amigo do autor Hermilo Borba Filho, preferiu se abster de emitir opinião durante o Festival, assim como o fez, novamente, Medeiros Cavalcanti. No intuito de termos noção da dificuldade de se ocupar um palco do Recife naqueles tempos, após as três récitas iniciais de estreia, *Apenas Uma Cadeira Vazia* só retornou ao Teatro de Santa Isabel no dia 26 de julho de 1956, integrando o programa social do II Congresso Pernambucano de Odontologia, com renda em benefício da Faculdade de Odontologia de Pernambuco; e por conta das apresentações no II FNTA, a do Certame de Seleção e a da programação oficial (aqui atingindo o menor público do evento, duzentos e trinta e seis espectadores).

E a peça, após apenas seis récitas e vista por mil, setecentas e oitenta e seis pessoas, não foi mais representada pelo grupo. Será que as restrições da crítica os forçaram a isso? *Terra Queimada*, por sua vez, surgiu ao público pernambucano bem antes de todo aquele contexto do II FNTA, em julho de 1950, quando o Atlético Clube de Amadores inaugurou o Teatro do Atlético, na Estrada dos Remédios, no bairro de Afogados. A tragédia nordestina escrita por Aristóteles Soares, com encenação de Clênio Wanderley, ganhou versão inicial pelo Grupo Teatral de Amadores, equipe ligada àquele clube graças à boa vontade de Jacques Gonçalves, diretor do conjunto[49].

Na época, pelo menos cinco críticos militantes escreveram sobre a obra, Luiz Maranhão Filho, Otávio Cavalcanti, Isaac Gondim Filho, Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira, todos apontando um defeito de base nela: o excessivo tratamento poético em detrimento à ausência de ação, que a distanciava do realismo da tragédia sertaneja, algo que será reiteradamente lembrado em todas as críticas futuras à peça. Mas, segundo Hermilo, num detalhe aquele autor tinha acertado, em não permitir que os seus personagens, embora homens da Zona da Mata, falassem de maneira errada, até porque para ele a "fala" da vida era uma e a "fala" do teatro outra. "Estilo não é imitar a linguagem do homem inculto. A arte nada tem a ver com as criaturas reais" (BORBA FILHO, *Folha da Manhã Vespertina*, 18 abr. 1950, p. 3), assegurou.

O curioso é que, exatamente por esta escolha, todos os outros críticos que avaliaram *Terra Queimada*, seja em 1950 ou em 1956, inclusive os que vieram de outros lugares do país para cobrir o II Festival Nortista de Teatro Amador, foram unânimes em

[49] Aquela era a segunda realização da turma, que havia estreado com *A Carta*, em 1949, ainda sem o seu "teatrinho" inaugurado, produção não muito bem recebida pela crítica, mas lançando o mesmo autor Aristóteles Soares, natural de Rio Formoso e radicado no município de Catende.

reclamar as falas academicamente poéticas, longe de um retrato fiel àquelas naturezas humanas de homens rudes e trabalhadores da Zona da Mata nordestina. A única exceção a concordar com o apontamento de Hermilo Borba Filho foi Medeiros Cavalcanti, como explicitaremos mais adiante.

No dia 1 de março de 1956 o Teatro Adolescente do Recife apareceu no cenário teatral recifense com *Terra Queimada*, peça que já ganhara montagem no Rio de Janeiro, em 1952, por Paschoal Carlos Magno[50], e, no ano seguinte, pelo Teatro do Estudante da Associação Potiguar de Estudantes, na cidade do Natal; ainda em 1953 fora editada em livro pela *Coleção Dionysos*, do SNT; e, por fim, laureada com o Prêmio Arthur Azevedo pela Academia Brasileira de Letras em 1954, consagrando-se nacionalmente. Com direção artística de Clênio Wanderley – numa segunda experiência ao reencená-la –, a montagem recifense trouxe no elenco Caio Gomes, Mozart Batista, Artur Uchôa, José Melo, Salete Rapôso, Marizete Meira, Teresa Ferreira, Irandí Caminha, Nita Campos Lima, Mário Boavista, José Pinheiro, Ricardo Gomes, Lucas Filho, Nina Elva (pseudônimo da atriz lva Niño), Luiz Mendonça e o próprio Clênio.

Uma primeira apreciação foi feita pela colunista social Isnar de Moura – também alta funcionária da Secretaria da Educação e a primeira mulher a ter se profissionalizado no jornalismo pernambucano –, que achou o espetáculo muito bonito, tendo sua principal força na linguagem poética do autor Aristóteles Soares, "nos seus diálogos de belo teor literário, fluentes, bem construídos, contendo as tristuras, os desalentos, as pobres alegrias das gentes dos engenhos, enriquecidos por quadros e melodias da tradição popular do Nordeste" (ISNAR [de Moura], *Jornal do Commercio*, 3 mar. 1956, p. 18). Certa de que os rapazes e moças se desincumbiram seguramente dos seus papéis e até mesmo os novatos, Nina Elva, como figura feminina principal do elenco, destacara-se fazendo uma Josefa Pastora "bem parecida com as mulherinhas das gafieiras matutas, no seu vampirismo espontâneo" (*Ibidem*, *idem*), apontou.

Já Luiz Mendonça, no tipo acabado do pobre diabo Damião, se mostrava realmente arrastado à desgraça, conformado à desdita da sua sorte. Quanto ao cenário, desta vez de Victor Moreira, estava excelente de naturalidade, assim como foram lindos os efeitos de luzes, principalmente ao amanhecer do 1º ato e aos clarões avermelhados do

[50] Na retrospectiva teatral de 1952, Isaac Gondim Filho fez até uma reverência especial aos pernambucanos representados no Teatro Duse, durante o Festival do Autor Novo: Hermilo Borba Filho, com o original *João Sem Terra*, e Aristóteles Soares, com *Terra Queimada*. "Ambos marcaram significativo êxito em terras cariocas, onde, para glória de nossas letras provincianas, o Teatro do Nordeste foi introduzido" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 30 dez. 1952, p. 6), comemorou.

incêndio final. Assim, Aristóteles Soares e Clênio Wanderley deviam estar contentes com o seu novo triunfo, apesar dela perceber que o drama se arrastava um pouco monotonamente, mas ficou na dúvida de como trazer outros elementos de ação naquela reconstituição da vida interiorana, rural, diante do espetáculo soturno da morte.

Otávio Cavalcanti, por sua vez, na *Folha da Manhã Matutina*, se mostrou um tanto mais rigoroso, e creditou que aquele novo grupo estreante não surgira em plena forma, mas, compreensivo, via possibilidades de melhora e de progresso futuro:

> Na verdade, os rapazes se esforçaram muito para dar conta dos seus papéis de rústicos machadeiros localizados na Zona da Mata, mas não podemos ficar convencidos da escolha dos tipos físicos, justamente pela ausência da necessária "rusticidade" que caracteriza os personagens da peça, a qual constitui um drama trágico realista. Papéis sabidos, representação segura, cenas bem jogadas, mas nada dos tipos convencerem. Aliás, não todos, alguns passáveis. (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 20 mar. 1956, p. 6)

E assim como fez na estreia de 1950, voltou a pisar no tema de que a peça, embora fixando a vida melancólica de trabalhadores bravios com seus problemas e anseios, não convencia e elevava-se mais pela linguagem poético-filosófica do texto, com expressões acadêmicas, do que pelas verdadeiras falas daqueles homens incultos:

> Tal conversação e em tais circunstâncias é o que chamamos em linguagem teatral: "o autor entrando nos personagens" e, assim entrando na peça, esquece de que quem está falando é um Cara de Anjo ou Bento Flor, e fala por ele na língua de gente civilizada, o que ainda mais descaracteriza o personagem. [...] Não exigiríamos as expressões "analfabéticas" dos personagens, mas ao menos a "cor local" que sabemos existir, por conhecimento *in loco* da vida ambiente desses habitantes "matutos", porque matuto da cidade dos Palmares também é este cronista, que residiu e pervagou outras regiões matutas. (*Ibidem*, *idem*)

Sem querer citar nomes por ser grande o elenco com quatorze componentes, fez destaque ao cenário autêntico e típico das moradas infames, até com uma vegetação rasteira se derramando além da boca de cena. Otávio Cavalcanti concluiu sua resenha com admiração pelo trabalho realístico, poético e sincero daquele "autor matuto" que traduzia bem a vida dramática do homem do mato, embora, "lamentavelmente pelo preciosismo da linguagem, haja se perdido muito da verdadeira e necessária 'atmosfera' da peça. Questão mais de ação do que de dialogação, por sinal, muito prolixa" (*Ibidem*, *idem*), considerou finalmente.

Para Isaac Gondim Filho, que também já tinha conferido a versão inicial da peça em 1950 e concebeu quatro artigos para esta nova montagem, suas restrições a *Terra Queimada* deviam-se, novamente, à pouca ação teatral e à menor exploração de situações dramáticas, mas isso não o impedia de constatar a beleza poética da obra, sem prejudicar o trágico como seu ponto alto, especialmente no trecho final. Ainda que não se utilizasse de nenhum fio condutor, lembrou que a criação era literariamente elevada ao retratar vários machadeiros e não condizia com a verdade dos tipos, conferindo à obra, no entanto, um clima poético em que residia grande beleza. "E é nesta peça que encontramos Aristóteles Soares mais puro e mais autêntico, como nordestino, como poeta e como dramaturgo" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 6 mar. 1956, p. 5), garantiu.

Quanto à nova encenação de Clênio Wanderley, que para ele tinha realizado seu mais bonito espetáculo até então, o jornalista compreendeu a exclusão de algumas cenas e falas do original, no sentido de se condensar dramaticamente a ação que, por vezes, se diluía entre tiradas poético-literárias, mas lastimou o corte feito no epílogo, mesmo que para ele aquele trecho final fosse quase como "uma falha estético-emocional" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 8 mar. 1956, p. 5), ainda que de força dramática intrínseca, e que merecia apenas uma adaptação. Afinal, ali estava claramente definido o tema e título da peça.

Valendo-se de um cenário com maiores possibilidades de movimentação (a rampa no lugar da orquestra ampliava sugestivamente o panorama), além de maiores horizontes plásticos, a direção artística tinha conseguido imprimir mais beleza ao espetáculo, desta vez incluindo luz de bonitos efeitos. No quesito interpretação, reclamando um clima de mais absoluta verdade aos tipos e salientando a pouca idade do elenco, Isaac Gondim Filho ponderou sobre outras considerações já feitas:

> […] soubemos que houve quem julgasse a peça inadequada […] à maioria dos intérpretes que a viveria. Questão de ponto de vista. A verdade é que, num elenco constituído praticamente de estreantes – com algumas poucas exceções [...], um ou outro [...], sobretudo entre os mais novos no palco, não poderiam dar o máximo de rendimento artístico que seria de exigir pela própria natureza do papel a ser vivido. Não que para tanto seja exigida a concordância de idade entre o intérprete e o personagem a ser interpretado; cremos que o que mais decisivamente conta, no caso, é a experiência – da vida e do teatro. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 9 mar. 1956, p. 5)

Mesmo assim, fez questão de destacar Clênio Wanderley que, na figura difícil da personagem Novato, situava-se em pleno domínio da arte, revelando sutilezas de

personalidade, além da mobilidade facial e inflexões precisas. Luiz Mendonça, no Damião, também alcançara outro ponto alto: "em tudo mostra naturalidade, que às vezes nos dá impressão real de vida, tal a verdade de sua interpretação" (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 9 mar. 1956, p. 5), elogiou. Ricardo Gomes, apesar da pouca idade para o papel, foi outro que reafirmou largas qualidades para o palco, e Nina Elva (Ilva Niño), melhorando a cada nova atuação. Os outros conduziram a representação sem prejuízos, sabedores dos seus papéis e movimentando-se com presteza, todos na boa vontade de acertar, mesmo com alguns em absoluta discordância física ou sem a vivência necessária para compor psicológica ou caracteristicamente as suas personagens.

Das cenas menos aceitas pela plateia e até por certos críticos, Isaac Gondim Filho achou que a do "Coro das Sombras" com que se inicia a peça, lhe conferia um traço nitidamente poético e a direção artística a imprimiu numa movimentação de valorização plástica, no entanto isso distraiu a atenção do texto, talvez pela maneira como foi proferido o poema inicial. Já quanto ao "Coro do Velório" que orna o momento da morte de Damião, o desejo foi sublinhar a cena oculta entre Josefa Pastora e o catimbozeiro para "aclarar a compreensão da plateia no sentido de melhor perceber o que se estava passando fora de cena" (*Ibidem*, *idem*), acreditou.

Segundo o seu olhar, novas incompreensões surgiram pela movimentação que perturbava a percepção das falas, ainda que a marcação de cena estivesse coerente com o que se passava além da vista do público. Eram ousadias da encenação, para além de uma reprodução mimética da situação, infelizmente ainda não aceitas por parte do público e até por uma parcela dos críticos de então. Para Isaac o cenário é que trazia virtudes como ambiente amplo, de linhas sóbrias e colorido adequado, constituindo boa moldura plástica. Só lamentou que, em se tratando do reduzido número de personagens, as dimensões não fossem menores para dar mais intimidade à transmissão emocional, algo que diluía a essência dramática da peça, onde a ação teatral, em muitos momentos, cedia lugar à poética do texto.

Mesmo identificando um cenário por demais limpo derramado pelo fosso da orquestra, à semelhança do que fez Ziembinski em *Desejo*[51], e ainda que Victor Moreira tivesse optado erroneamente por plantas verdes "brigando" com a seca mais sugestiva,

[51] A polêmica peça *Desejo*, de Eugene O'Neill, dirigida por Ziembinski, abriu a temporada do Teatro Popular de Arte no Teatro de Santa Isabel, em agosto de 1950, empresa dos artistas Sandro Polônio, Itália Fausta, Maria Della Costa e Graça Melo. O grandioso cenário era do pernambucano Eros Martim Gonçalves.

Valdemar de Oliveira preferiu louvar a ação do diretor Clênio Wanderley ao enfrentar problemas muito sérios naquele trabalho, conseguindo, quase sempre, soluções satisfatórias. O encargo mais pesado, na sua opinião, era o da peça em si, que favorecia dificuldades de montagem e de desempenho numa tragédia nordestina na qual a ação teatral cedia "lugar ao verbalismo, de índole filosófica, com interferência dos famosos coros hoje, felizmente, já superados na produção dramática" (W., *Jornal do Commercio*, 6 mar. 1956, p. 6), criticou.

Lembrando que quando fez restrições à indicação da peça, de "trama espessa, viscosa e lenta" (*Ibidem*, *idem*), ao elenco do TAR, ele não sabia que viriam aparecer figuras com Clênio e Luiz Mendonça, de maior experiência. "Ainda assim, os que giraram em volta desses dois, se ressentiram da falta daquela 'autenticidade física e psicológica' que o próprio autor neles descobriu, no curso dos ensaios" (*Ibidem*, *idem*). E voltou a reafirmar o que sempre pensou, que a maioria daqueles jovens revelava nítido talento dramático, mas precisavam viver tipos adequados às suas idades para darem rendimento artístico muito maior.

Anotou, porém, que o texto estava bem decorado, com diálogos vivos e transparentes no jogo das réplicas, o que revelava, num franco elogio ao diretor Clênio Wanderley (sem trabalhar com a figura do "ponto"), que os amadores estavam senhores dos seus papéis. Menos feliz tinha sido a direção na movimentação plástica do coro final. Mas, de um modo geral, o resultado apresentava pontos positivos:

> A estreia do Teatro Adolescente do Recife foi a mais auspiciosa. Sente-se que temos gente nova disposta a integrar-se no movimento renovador do amadorismo teatral pernambucano. Gente que, em seu primeiro contato com a cena, se mostra respeitável pela seriedade e pela altura em que desde logo se colocou. (*Ibidem*, *idem*)

Diante de tantos comentários, numa tentativa de referendar o próprio trabalho, Aristóteles Soares aproveitou sua coluna no *Diário da Noite* para publicar a opinão de Clóvis Melo, um dos colegas que teria em breve na ACTP, mesmo sem este nunca ter sido cronista da área teatral. Mas, escrevendo para o *Correio do Povo*, era uma voz autorizada na imprensa e, para ele, "inegavelmente uma sensibilidade e uma cultura a serviço das letras" (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 14 mar. 1956, p. 6). Para o citado jornalista, o TAR já nascia com vigor e espírito de equipe, demonstrando um largo futuro no mundo artístico ao apostar naquele "drama intenso marcado de uma grande profundidade psicológica onde se estudam caracteres em reação ao meio hostil que lhes

fecha a possibilidade de uma vida fecunda e feliz" (*Apud* ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 14 mar. 1956, p. 6).

Clóvis Melo acreditava ainda que Damião, Novato, Bento Flor não eram apenas personagens, "mas protestos, feitos carne e alma, convidando os que se encontram em situação idêntica a não se vergarem, a imitar-lhes na bravura e, às vezes até, nos seus equívocos" (*Ibidem*, *idem*). Sem apontar maiores detalhes ao trabalho cênico, apenas aplaudiu a todos os Adolescentes, especialmente Luiz Mendonça e Lucas Filho, que haviam empolgado pela interpretação magistral dos seus papéis. Já Medeiros Cavalcanti, que não deve ter visto a estreia da peça em 1950, pois ainda não morava no Recife, e preferindo dividir seus textos entre o *Jornal do Commercio* e o *Diário da Noite*, escreveu primeiramente sobre a criação dramatúrgica, ressaltando que, como fruto de uma dualidade estética, havia duas maneiras dele gostar de *Terra Queimada*, como linguagem pura e jogo de palavras, vestindo ideias sutis; e como peça de teatro, mas que não o havia convencido por aquelas frases bonitas de machadeiros:

> Eles agem com braços e não têm cérebro, ou, se os têm, os manejam em grau rudimentar. Logo, certas figuras de *Terra Queimada* estão falsas, não são elas, são o autor falando por si e por seus personagens, como fala pelo coro [...]. E é então que a gente sente a filosofia ora amarga e desiludida [...], ora esperançosa e timidamente rebelada contra os avatares da vida. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 15 jan. 1956, p. 6)

Para ele, era naqueles diálogos caprichados para personagens tão simples que *Terra Queimada* deixava de ser peça para virar debate filosófico, e os cortes, então, se faziam inevitáveis. Isso não o impedia de reconhecer certos momentos vigorosos onde a rudeza e a naturalidade também rebentavam a apontar o dramaturgo poderoso que Aristóteles Soares poderia vir a ser:

> Seu diálogo veste-se daquela precisão e daquele decoro que reputo indispensáveis a uma obra dramática de grande fôlego. Sentimos a respiração da vida. Vamos ao âmago de certas latitudes psíquicas. Entendemos o chamado "teatro regional", explorando penosamente o seu filão recém-aberto e tão difícil de abarcar [...]. (*Ibidem*, *idem*)

Da encenação, também não poupando nem elogios nem restrições, começou por destacar a agradável surpresa que foi encontrar intérpretes "quase afinados para um encontro dramático com a atmosfera de desalento e fatalismo criada por Aristóteles

Soares, um homem que traz na sua produção a marca de quem já viu de perto os dramas que leva ao palco" (CAVALCANTI, *Diário da Noite*, 5 mar. 1956, p. 9). Portanto, louvava Clênio Wanderley que desenvolvera uma direção habilidosa para contornar perigos do texto como a linguagem pesadamente literária, e distribuíra marcas sóbrias, "ajustadas à secura daquela terra e daqueles homens rudes de quem Aristóteles exuma artificiosamente a poesia íntima" (*Ibidem*, *idem*).

Vendo o espetáculo, Medeiros Cavalcanti tinha a possibilidade de perceber a beleza da criação dramatúrgica, mas também da inevitável monotonia de certos trechos, notadamente durante todo o 1º ato que se arrasta entre diálogos apenas literários que desligam o espectador do drama em marcha. Lembrando que a miséria era a grande figura presente, sem se poder esquecê-la, o conflito que lhe parecera mais sensivelmente delineado era o da obsessão sexual de Cabraíba por Josefa Pastora. E sugeriu: Lucas Filho, naquele papel, se pudesse reduzir o exagero de movimentos grotescos, poderia chegar a um tipo bem impressionante, já que a sua caracterização estava tão boa. Nina Elva (Ilva Niño), para ele é que não conseguira dar uma Zefa Pastora real, sem convencer como mulher ardente.

Outro fator ruim era a sua voz, rapidamente rouca, especialmente na grande cena final, quando ela teria de projetar-se com a grandeza do desespero. E diferente da maioria dos críticos que analisaram *Terra Queimada*, Medeiros Cavalcanti soube valorizar as apostas da encenação numa plástica quase coreográfica à margem do realismo. A cena do velório, por exemplo, tinha sido surpreendente exatamente por isso, tornando-se um dos pontos altos da direção de Clênio Wanderley, segundo o seu olhar:

> Aquelas mulheres e homens de luto entrando e acendendo as velas, todos com movimentos precisos, o entoar do canto fúnebre, é o momento mais impressivo da peça, sublinhado logo depois pelo clarão da queimada que aumenta e a saída de Josefa Pastora, empunhando a faca para matar o catimbozeiro. (*Ibidem*, *idem*)

No elenco, Luiz Mendonça esteve bem, mas em geral faltava-lhe desenhar mais profundamente sua personagem, em alguns instantes do 1º ato até parecendo assistir pacatamente à representação dos companheiros. Caio Gomes, no Empreiteiro, com um perfil que já ajudava bastante, também esteve como forte figura. Mário Boavista, que fez o Cara de Anjo, era outro com segurança e bons momentos de naturalidade, assim como esteve correto José Pinheiro no papel de Bento Flor, uma das melhores composições da

peça, e Ricardo Gomes a criar o belo tipo de João Grande, faltando a este último, apenas, penetrar um pouco mais na psicologia introspectiva da personagem.

Quanto à figura de Clênio na pele do Novato, ele se mostrara com segurança como "um homem que é, ao mesmo tempo, um sonhador, um amargurado, um idealista, um verberador da miséria, um quase místico" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 6 mar. 1956, p. 6), afirmou. E complementou em rasgos de elogios:

> Clênio Wanderley, ora manso, quase missionário, ora explosivo, quase violento. Durante toda a peça ele nos deu a impressão de um homem que está de passagem, que nada ali o retém, que é um fogo-fátuo, sempre desgarrado da paisagem onde está e caminhando eternamente para um ponto confuso que ele não sabe onde está, mas pressente que existe. (*Ibidem*, *idem*)

A seguir, Medeiros centrou sua atenção no belo cenário "devassado", de tão amplo, desenhado por Victor Moreira. Distinguindo nele três planos diferentes, o alto, o médio e o baixo, achou que houve uma preocupação louvável de realidade naquele terreno áspero, com pedaços de cerca, cactus e folhagens bravias, e destacou ainda que o ambiente dramático se derramava em direção à plateia, ocupando o fosso da orquestra onde foi construída uma passagem para as personagens, tendo por centro da ação a casa dos machadeiros na qual a pintura sugeria vivamente o barro das paredes e até manchas da chama do fogão e do candeeiro. Tudo muito bom e preciso.

A receptividade de Aristóteles Soares a tais comentários não podia ter sido melhor, tanto que o dramaturgo salientou, em artigo especial de agradecimento a Medeiros Cavalcanti, a sua honestidade de propósitos e o aguçado senso analítico, afirmando que aquele excelente crítico se revelava com um poder extraordinário de penetração sobre os valores teatrais e literários da sua obra, dizendo, cruamente, o que ninguém dissera ainda com maior segurança:

> Basta salientar do jovem a respeito a sua independência sobre o elogio fácil, tão de gosto da maioria que, em toda parte, por simples amizade ou por pertencer a determinados grupos, procura fugir à verdade em julgamentos, precipitando-se em insinceridade, ou por conveniência ou por medo de ferir suscetibilidades. Nesse defeito não incorre o jovem; e não incorre exatamente porque traz, como ele próprio declara, o germe da franqueza no sangue, sem receio de ferir mesmo quem se julga "acima da crítica" [seria uma indireta a Valdemar de Oliveira?]. [...] Atingiu Medeiros Cavalcanti, como um verdadeiro escafandrista, o fundo das almas de meus personagens, trazendo à tona da realidade as suas reações, os comportamentos seus em relação com a vida objetiva,

> inclusive, definindo em síntese bem dosada a lógica literária e teatral de minha obra, em que esta ganha mais relevo – em muitos pontos, prejudicando a primeira –, mas sem negar, o crítico, por outro lado, o muito de teatral que se avulta no trabalho. (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 17 jan. 1956, p. 6)

A cortesia foi retribuída por Medeiros que até brincou, como era da sua índole, com aquela "consagração" que Aristóteles tinha-lhe feito, logo a ele que sempre se considerara puramente um "cronista dos fenômenos teatrais":

> Já que estou consagrado como crítico por um autor premiado, representado e discutido, devo aceitar o fato com humildade e não mais abrir mão do título. O pior é que há gente por aí ansiosa por desmentir Aristóteles. Toda moeda tem duas faces. […] E aqui está o preceito do dia: vamos escrever o que pensamos e não o que os outros querem que nós digamos. Eu uso essa higiene mental há vários anos; só que meu fígado fica bom e os dos outros se arrebentam. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 19 jan. 1956, p. 6)

Diferente dos demais ao conferir a peça somente no Certame de Seleção, Ariano Suassuna apenas considerou que *Terra Queimada* era uma demonstração de vitalidade do Teatro Adolescente do Recife, optando por estrear com um dos mais significativos originais do "Teatro do Nordeste". Sem perder a oportunidade de comparar alguns dos atores que vira na sua obra cômica *A Compadecida*, estreada dias antes, ele louvou que agora enfrentassem as dificuldades de um texto dramático. No entanto, reconheceu, como todos anteriormente, que certos elementos foram prejudicados pelo tipo físico, pouco condizentes com o papel de homens vigorosos e rústicos, como pedia a peça, enquanto outros convenciam perfeitamente, como Mário Boavista no "ladrão de galinha" Cara de Anjo e Nina Elva (Ilva Niño) na prostituta Zefa Pastora. Sem maiores delongas, apenas concluiu genericamente: "Todos em bom nível e o espetáculo muito bem realizado" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 19 set. 1956, p. 6).

A última apresentação de *Terra Queimada* se deu exatamente no II FNTA. A partir daí só desavenças vieram à tona, postas à mostra pelo dramaturgo Aristóteles Soares que não aceitou parte das outras críticas feitas à sua obra e àquela montagem, ao ponto de se dizer perseguido pelos jornalistas do Recife e de fora. Provavelmente a partir daí ele se manteve cada vez mais distante da ACTP – mesmo que tenha ido votar nos "Melhores do Teatro" de 1960 e 1962, exatamente quando foi novamente eleito melhor autor pernambucano, respectivamente por *A Represa* e *Município de São Silvestre* (não podendo votar em si, claro, mas se fazendo presente) e conste seu nome no Conselho

Fiscal da fracassada gestão entre 1965 e 1966, largando mais à frente o seu posto de crítico teatral do *Diário da Noite*.

Terra Queimada pela arte de desbancar os outros

A programação do II Festival Nortista de Teatro Amador fez com que não só as já existentes colunas de teatro nos jornais se enchessem de notícias, comentários e críticas, mas também outros largos espaços fossem criados para cobrir toda aquela novidade: a presença de dezenas de artistas, personalidades e críticos visitantes com um único intuito, a apreciação seriada de uma programação festiva voltada à arte do palco. Aristóteles Soares, diante do desgaste com o Teatro Adolescente do Recife se a sua peça seria ou não preterida por *A Compadecida*, preferiu se manter calado. A cobertura do Festival ficou, então, com o repórter Luiz Tojal, tendo alguma colaboração de Medeiros Cavalcanti e Otávio Morais.

Este último era um jornalista não filiado à ACTP que esporadicamente dava alguma atenção às artes cênicas, especialmente para a dança. Certamente estimulado pela novidade de tantas atrações diferentes no Recife, ele se fez presente em toda a programação do Festival e anotou, assim, suas líricas impressões sobre aquela revoada de entusiasmo teatral que chegava à capital pernambucana, vindo da velha Bahia ao bravo Ceará:

> Vendo-os, enfim, reunidos, eufóricos e compenetrados, ocorreu-nos que ali se achava, de fato, bem representada, uma parcela bem forte de autênticos sonhadores do Norte, disposta a estender os braços para afirmar bem alto e com ênfase: "Estamos aqui, Brasil!. Somos do Norte, sabemos lutar. O abandono, as omissões, o esquecimento imperdoável, as injustiças clamorosas, a desigualdade de tratamento e a empáfia, não nos diminuem a têmpera. Por isso, nosso ideal é ardente como o sol que nos abrasa, e tão límpido quanto o céu alto que nos encobre. Existimos, pois, Brasil!". (MORAIS, *Diário da Noite*, 15 out. 1956, p. 5)

Mas, diferente de outros jornalistas locais que cobriram o Festival com críticas mais longas, Otávio Morais optou por fazer um brevíssimo resumo sobre cada peça vista, dando notas de acordo com a sua perspectiva de "juiz", nas palavras do próprio. *Terra Queimada* recebeu a pior avaliação, chegando à média quatro, pois para ele, em meio a lutas íntimas e ruínas morais naquele misto de filosofia e desespero, a obra só seria excelente como leitura, "entre fumaçadas de um e de outro cigarro porque, assim, talvez

se torne possível engendrar qualquer ideia...” (MORAIS, *Diário da Noite*, 15 out. 1956, p. 5). Como nordestino, ele se recusava a aceitá-la sem reservas, já que lhe faltava a liga do conteúdo e, sobretudo, lógica.

Ao seu olhar, a plateia, coitada, esforçava-se inutilmente para apanhar o fio da meada que sempre fugia, enquanto atores lutavam, com bravura, por representar no meio de plantas espinhosas do sertão. “No fim, justos e merecidíssimos aplausos aos esforços inauditos dos intérpretes” (*Ibidem*, *idem*), concluiu lamentando. Aristófanes da Trindade acusou o espetáculo de ser dispersivo ao público e, talvez seguindo na perspectiva da falecida “Nota Oficial da ACTP”, mesmo sem nunca ter-se atrelado à entidade, preferiu discorrer mais sobre o que foi visto por itens: a dramaturgia, a direção, a luz e o som, o cenário, a interpretação e o espetáculo como um todo, de arremate final.

Numa escrita sem rodeios e inegável ênfase nos deslizes percebidos, o jornalista da *Folha da Manhã Vespertina* – pai de Bóris Trindade, a duelar com o TAR desde a estreia do grupo – lembrou que a obra literária de Aristóteles Soares era de bom quilate, mas, como insinuara seu colega anterior, melhor “para ser lida à luz dos *abat-jours* nos gabinetes”, já que como teatro era “falsa, sem continuidade, inteiramente parada” (TRINDADE, *Folha da Manhã Vespertina*, 11 out. 1956, p. 3). Reclamava isso porque as personagens daquela tragédia rural nordestina, que vegetavam e sobreviviam no regime da exploração do braço alugado, dialogavam numa linguagem polida, por vezes acadêmica, com digressões filosóficas de conteúdo sociológico, contrastando com o habitual do homem do interior, ordinariamente tímido.

Já a direção também não tinha sido feliz, pois havia falhas que enervavam o espectador, notadamente as marcas em fila indiana com o elenco simetricamente disposto nas evoluções que pareciam exercícios de ginástica nas escolas primárias, “mecânicas, forçadas, medidas centímetro por centímetro” (*Ibidem*, *idem*). Aristófanes da Trindade lembrou ainda que o coro não oferecia, ante a pobreza dos gestos, aquele sentido simbólico das peças que os comportam, e que até os figurinos estavam equivocados, com os homens trajando calças vincadas e camisas engomadas, quase um conjunto orquestral, assim como as mulheres de luto em traje todo uniforme.

O único ponto alto da montagem tinha sido a luz, bons efeitos no decorrer das cenas, como também eram interessantes as cores no cenário de Victor Moreira, apesar da vegetação utilizada não corresponder à região onde a tragédia se desenvolvia, misturando cactus, coroas de frade e mandacarus em meio ao capim florescido. Mas foi no quesito interpretação, o pior de todos pelo seu incisivo olhar, que as chicotadas vieram ainda mais

fortes, acusando o elenco de falta de espontaneidade, autodomínio e desafinação no canto. Tudo culpa do diretor de cena, que também atuava, pois para ele não havia quem, como ator e diretor, pudesse corrigir a si próprio.

Assim, Clênio Wanderley não vira suas falhas, "entre as quais a de dialogar obstinadamente com as mãos nas cadeiras, como um complexo. Esse trabalho dúplice – diretor artístico e intérprete – sacrificou seu desempenho e de seus companheiros em conjunto" (TRINDADE, *Folha da Manhã Vespertina*, 11 out. 1956, p. 7), garantiu. Se havia algum valor a destacar: Lucas Filho, no papel de Cabraíba, que atuou com boa máscara, inflexões corretas, gestos espontâneos e autodomínio. Luiz Mendonça, na pele de Damião, também foi outro a render num papel de envergadura. Mas, como produto final, o espetáculo tinha sido fúnebre e lúgubre, com direito a velório e dois mortos em cena, além de um assassinato projetado pelas sombras, o que lhe pareceu a pior cena:

> A autora do crime, com as mãos ensopadas de sangue, confessa-o numa crise de histerismo para cair morta... Mas os moradores do engenho continuam frios e impassíveis, sem um gesto de protesto, de revolta ou desespero contra o incêndio que lavra lá fora, e continuam, liricamente, dizendo as rezas por alma de Damião, que morrera sem o sentir depois de um porre federal. (*Ibidem*, *idem*)

Com tal comentário, Aristófanes da Trindade revela que não compreendeu a simultaneidade de situações dramáticas daquele instante final da peça, pois o encenador Clênio Wanderley optou por fazer o público ver momentos distintos do trágico desenlace, ao mesmo tempo, em espacialidades sugestivamente diferentes. Mas essa ousadia espaço-temporal, quase cinematográfica, não foi aceita por várias outras pessoas. Irritado com aqueles comentários negativos, principalmente por serem de jornalistas não ligados diretamente ao teatro, nem à própria ACTP, ou seja, sem valor institucional mais "respeitável", Aristóteles Soares desabafou sobre indivíduos que se metiam a conhecer tudo, sem saberem de nada:

> Acerca dessa gente, metida a entendida, [...] têm aparecido outros pelas colunas dos jornais a dizerem asneiras sobre teatro, de modo tão "brilhante" que, aos leigos, parece que têm cultura sobre o assunto, quando apenas apresentam um "verniz" que, como todo polimento, apenas está na superfície... E o pior é que repetem o que outros já disseram, não com conhecimentos, mas por despeito, e quase com as mesmas palavras sobre tal ou qual espetáculo. E, então, nesse Festival Amador, o "fenômeno" tem sido frequente. Maria vai com as outras... (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 16 out. 1956, p. 6)

No entanto, nova leva de críticas ainda mais duras à sua obra viria na sequência. Com longo artigo que ganhou página na *Folha da Manhã Vespertina* e, no dia seguinte, foi reproduzido parcialmente no *Jornal do Commercio*, Adeth Leite também não poupou quase nada do texto e da encenação de *Terra Queimada* e começou levantando a possibilidade de Aristóteles estar mal humorado quando escreveu sua tragédia rural, em má hora levada à cena pelo TAR. Ironizando que agora havia uma espécie de mania, a introdução de um coro nos espetáculos, também reclamou que a direção levava o espectador aos limites da paciência ao ter de contemplar, durante quase todo o 3º ato, aquela lamenta com um coral musicalmente mal executado no velório à personagem Damião.

Discordando ainda do fato de um mesmo indivíduo dirigir o espetáculo e a si, o resultado eram sequências insossas até o final do trabalho, como se o tal artista não soubesse o que fazer. E num absurdo ímpeto destruidor, afiançou que a peça só poderia ter melhor rendimento artístico com outra direção e outro elenco, citando Valdemar de Oliveira e o TAP, únicos que poderiam "salvar" *Terra Queimada*, obra que era preferível ser lida apenas:

> O original, como foi apresentado, abrindo a série de espetáculos do II Festival Nortista de Teatro Amador, não convenceu. Encheu. Irritou. Faltou equipe. [...] a peça, em noite chuvosa, de pijama, poderá ser lida em doses homeopáticas, acompanhada de doses de rum. À proporção que o original for sendo devorado, correlativamente a cabeça do espectador vai se enchendo também das emanações do álcool. Nesse alto estado, então, ele poderá tirar bons efeitos da tragédia. Ou então, ideia menos provável, assistir no celuloide a peça filmada porque já aí o espetáculo seria mais convincente com os arranjos feitos para a movimentação da trama. (LEITE, *Folha da Manhã Vespertina*, 24 out. 1956, p. 4)

Lamentando a ausência de movimento e direção, para ele a interpretação também não convencia com aquele excesso de gente fora do tempo e do espaço. Clênio, à frente do trabalho, não havia lapidado as atuações, com o elenco inteiro comprometido, e nem mesmo o cenário se salvava, por ser falso, misturando o capim mimoso ao lado de cactus, mandacarus e coroas de frade. "Excesso de imaginação, naturalmente do cenógrafo com a conivência da direção" (*Ibidem*, *idem*). A única figura a se projetar tinha sido Lucas Filho, pois convencia pela máscara apresentada e pelas inflexões que dera à figura de Cabraíba. Para Adeth Leite, *Terra Queimada* só apresentava mérito "como uma contribuição intelectual para a formação da enciclopédia das tragédias rurais brasileiras.

Tanto é assim que foi premiada pela Academia Brasileira de Letras – como leitura, é claro" (LEITE, *Folha da Manhã Vespertina*, 24 out. 1956, p. 4).

Por sua vez, depois de recordar que discordou da escolha da peça ainda na oportunidade de sua primeira exibição, não lhe parecendo indicada para um elenco de "adolescentes", Valdemar de Oliveira, em meio àquela enxurrada de críticas afiadas, voltou a tocar na tecla de incompatibilidade entre o espírito da obra e a idade ou até mesmo a "bisonhice" dos seus intérpretes, já que personagens vividos e sofridos não podiam ser enfrentados por gente como aquela, cujo tipo físico não ajudava, além da falta de tirocínio cênico. "A caracterização que num ou outro procurava envelhecê-los não adiantou. Era um grupo de rapazes e moças vivendo vidas trágicas que reclamavam outras vozes, outra maturidade espiritual, outras almas calejadas na miséria e da ingratidão de destino" (W., *Jornal do Commercio*, 24 out. 1956, p. 6), afiançou.

Como exemplo, citou a jovem que fazia a meretriz (Niva Elva/Ilva Niño), sem potência dramática para um papel que exigia transições, da sedução à linha final do desespero. Em sua atuação, tudo havia soado falso, com o conjunto prejudicado ainda mais por um vasto cenário onde nada sucedia nos exteriores e a angústia das almas se perdia num verdadeiro descampado. Entre os "defeitos" da dramaturgia, segundo ele, a ação se diluía por longos atos refeitos de tiradas filosóficas, "como se em cada boca daquelas não houvesse, senão, sentenças sobre as desgraças da vida. Sentenças muitas vezes gritadas ou rosnadas em infindável rosário" (*Ibidem*, *idem*), lembrou, sem resistir a esta ácida ironia: "Os autores do chamado *Teatro do Nordeste* nos têm saído uns *pensadores*" (*Ibidem*, *idem*).

Como os demais críticos, em toda a ação dramática, somente dois tipos lhe convenciam, vividos por Luiz Mendonça e Lucas Filho, mas era pouco em face a tantos outros elementos negativos. Reforçando as bordoadas que o trabalho recebeu, sua conclusão foi a pior possível:

> Dos coros não falemos: nem expressão plástica, nem poética. Muito menos da cena final, contraproducente. O elenco não aguentou a peça, nem outros mais treinados aguentariam. *Terra Queimada* começaria, assim, sob maus auspícios, como começou a participação de Pernambuco no II Festival Nortista de Teatro Amador. (*Ibidem*, *idem*)

Diante de comentários tão desairosos, o resultado é que nenhum pernambucano foi contemplado com troféu ao final do Festival, o que gerou revolta em muita gente e a ACTP voltava, assim, a levar novas pedradas. Adeth Leite, por exemplo, satirizou a

"mágica" que a Comissão Julgadora formada por cinco membros adotou na classificação dos "Melhores", já que o empate duplo que se seguiu, de melhor atriz e direção, era uma matemática impossível. Ele, então, perguntou: "Por que a elasticidade no julgamento? Por que 'arranjar-se' tudo com a preocupação pré-concebida de agradar A mais B? Neste caso não haveria necessidade da existência da Comissão. Não resta a menor dúvida: houve marmelada e grossa" (LEITE, *Folha da Manhã Vespertina*, 23 out. 1956, p. 4).

O termo "marmelada", já utilizado antes, no Certame de Seleção, voltava a aparecer na trajetória final do II FNTA, manchando, claro, a reputação da instituição que o organizara. Quanto aos méritos dados, Adeth Leite, assim como outros, não se conformou que Lili Pitta Lima, como Janet Spence, e Nadir Saboya, como dona Elvira, protagonistas de *Sorriso de Gioconda* e *A Máscara e a Face*, respectivamente, ficassem empatadas como melhor atriz, com os jurados desprezando a jovem universitária recifense Maria da Penha Leite Ramos, segura e precisa na interpretação da figura da Mãe na peça *Apenas Uma Cadeira Vazia*, unanimidade escolhida entre os que estavam fora do júri.

"Mas à Comissão não interessava premiar a 'gente de casa', que pode se acomodar de qualquer maneira" (*Ibidem*, *idem*), reclamou no seu rosário de discordâncias. Quanto à direção, outro empate absurdo foi o de Walter de Oliveira, à frente de *Cândida*, lado a lado com Willy Keller, que era quem devia, pela sua verdadeira consagração junto à plateia, ter levado o prêmio sozinho, até mesmo "porque a sua concepção dada a *Pluft, o Fantasminha* é qualquer coisa que perdurará na lembrança de quantos assistiram o Festival" (*Ibidem*, *idem*), complementou. Das raras concordâncias, Adeth bateu palmas pela escolha de *Sorriso de Gioconda*, de Aldous Huxley, sob direção de Alfredo de Oliveira, como o melhor espetáculo, realização do Teatro de Cultura da Bahia.

Se observarmos bem, fica evidente a preocupação da Comissão Julgadora em distribuir prêmios a todos os conjuntos de fora, com exceção da "prata da casa"[52], algo que gerou muito descontentamento à coordenação do evento gerido pela ACTP. No entanto, as reclamações não pararam aí, e algumas foram até bem injustas, como o comentário proferido pelo veterano dramaturgo, autor e cronista do *Diário da Noite*,

[52] Foram ainda premiados: Novelanda Amorim como melhor coadjuvante feminina, interpretando Doris Mead, na peça *Sorriso de Gioconda*; Celso Almir Japiassú, melhor ator coadjuvante por seu Osborne em *Fim de Jornada*; Celso Silveira como melhor ator, no papel do reverendo Morell na peça *Cândida*; e Flávio Phebo, criador do melhor cenário no espetáculo *A Máscara e a Face*. Todos os grupos visitantes foram premiados, mas Pernambuco não levou absolutamente nada.

Hermógenes Viana[53], que lastimou a desvalorização ao autor nacional naquela programação (mesmo com metade da programação, dos oito espetáculos apresentados, sendo de autores brasileiros).

Diante disso, Valdemar de Oliveira usou mais uma vez sua coluna para lembrar que até o número de peças nacionais encenadas no Recife em 1956 já era superior ao de autores estrangeiros: "42 contra 21. É verdade que não havia nenhuma de Hermógenes Viana, mas isso não importa" (W., *Jornal do Commerci*o, 2 dez. 1956, p. 6), ironizou. O dramaturgo acusador, além de ser um dos jornalistas que nunca quis se associar à ACTP, mesmo com seu nome aprovado em reunião, era autor de peças que haviam ganho a cena entre as décadas de 1930 e 1940, a exemplo da alta comédia *Silêncio*, apresentada pelo Grupo Gente Nossa em 1937, e *A Divina Labareda*, comédia que subiu ao palco em 1943 pelo seu extinto grupo, o Teatro dos Bancários.

Toda essa profusão de críticas, principalmente as que atingiram o grupo a que estava atrelado, o Teatro Adolescente do Recife, fez com que Ariano Suassuna, no *Diario de Pernambuco*, reconhecesse que alguns o consideravam benevolente demais, contribuindo para a má arte ao redigir uma espécie de "crítica filantrópica", algo que o impulsionou a se autoavaliar nesse papel. No entanto, quando analisamos sua escrita, parece que ele sempre transparece uma pontinha de insatisfação com o que foi visto, numa criticidade resistente, algo que o mesmo foi assumindo mais à frente (sempre acusado de não conferir os espetáculos em cartaz ou de ver parte diminuta deles).

O crítico-dramaturgo que se dizia colega de todos, apesar de afirmar ser severo em matéria de arte, pois nunca tinha visto um espetáculo de teatro que o satisfizesse totalmente, não se fez de rogado e exibiu o seu pensamento sobre o que considerava a verdadeira crítica teatral, aquela que invariavelmente gerava estímulo:

> O que temos a fazer, portanto, é prestigiar qualquer iniciativa séria que se tome no sentido de realizar um bom teatro, apontando os defeitos com benevolência e delicadeza e ressaltando o que houver de elogiável em cada um dos espetáculos que assistirmos. Devemos fazer tudo para que os grupos amadoristas continuem. Com todos os seus defeitos, sua mera existência é positiva e mantida à custa de incontáveis sacrifícios. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 20 out. 1956, p. 6)

[53] VIANA, Hermógenes. Rio de Janeiro – São Paulo. *Diário da Noite*. Recife, 14 nov. 1956. Para o Diário da Noite Escreve. p. 3.

A defesa do teatro amador como propulsor do verdadeiro "teatro de arte" era assumida por ele e por muitos outros, inegavelmente[54]. Valdemar de Oliveira, que se mantinha atento às programações que aportavam na cidade, também como fruto das reflexões que o II Festival Nortista de Teatro Amador havia gerado, voltou-se à atividade da crítica, aparentemente na mesma esteira do pensamento de Ariano Suassuna, a gerar estímulo aos fazedores teatrais, mas sem generosidade alguma no intuito de se ter uma escrita enérgica, lúcida e construtiva, bem de acordo com o progresso a que já atingira o Recife como praça teatral:

> Se alguma coisa pode dar, de uma cidade, medida justa de sua cultura no âmbito da arte dramática, essa é a crítica teatral, que pode ir (e não raramente deve ir) contra as preferências baixas do público ou de certa parte do público, para dizer as coisas como devem elas ser ditas, sem simpatias pessoais ou camaradagens de mesa. Procuremos um justo equilíbrio diante de amadores e profissionais: menos benevolência para aqueles (que bem precisam de bons conselhos e boa orientação) e mais severidade para estes, que tão frequentemente nos humilham com as suas "drogas", como eles mesmos chamam. (W., *Jornal do Commercio*, 11 nov. 1956, p. 6)

Abro um parêntesis neste trecho para refletirmos até que ponto uma crítica negativa pode interferir na trajetória de uma peça de teatro daqueles tempos. E volto ao ao espetáculo *Canção Dentro do Pão*, que se inseriu à margem da programação oficial do II FNTA. Mesmo com toda a divulgação nos jornais – lembro que o acadêmico Bóris Trindade, líder da equipe, era um jornalista influente –, a obra só sobreviveu por apenas quatro récitas, duas delas atreladas ao Festival. A estreia, no Certame de Seleção, no dia 2 de outubro de 1956, quando foi aplaudida por cento e sessenta e cinco pessoas, e a segunda a contrapelo da programação, com sessão especial no horário das 15 horas, na data 13 de outubro, vista por cento e oitenta e quatro espectadores.

Parte da Comissão Julgadora do evento esteve presente, tanto que Valdemar de Oliveira chegou a reproduzir no *Jornal do Commercio* um comentário crítico do carioca Agnello Macedo:

---

[54] Só reforço que a presença de companhias profissionais no Recife era pequena ainda, inclusive das que chegavam de fora, quase sempre apostando em "temporadas do riso". Naquele ano de 1956, por exemplo, além de três artistas solistas visitantes, Albérico Bruno, Celi Niño e Rodolfo Mayer, este com o imbatível espetáculo *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, as demais companhias que cumpriram temporada na capital pernambucana foram quase todas majoritariamente de comédias, Milton Carneiro-Maria Luiza, Palmeirim Silva, Ana Maria-Ítalo Cúrcio, Procópio Ferreira, Bibi Ferreira e Dulcina-Odilon (as duas últimas com dramas também no seu repertório), sendo a Companhia de Revistas Walter D'Ávila a única exceção de estilo, o revisteiro.

> O que nos foi dado ver constituiu para nós uma surpresa agradabilíssima. Não podíamos esperar, por maior que fosse a nossa boa vontade, que nos dessem um espetáculo tão equilibrado. Cenários e guarda-roupa muito bem realizados e de muito bom gosto. Uma direção inteligente, dando à peça, que é tão leve, um ritmo bastante firme e um tom de pantomima que veio a calhar. Interpretação muito feliz, especialmente se considerarmos dois estreantes: Orley Cavalcanti e Leonel Albuquerque. Como restrição, observaremos apenas um detalhe do trabalho de Violeta [Cláudia Torreão], que em dados momentos perdeu um pouco aquele tom de *finesse* que a personagem estava a exigir-lhe. No mais, tudo muito bom, mas muito bom mesmo. (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 4 dez. 1956, p. 6)

Quanto aos críticos locais, Ariano Suassuna, ao conferir *Canção Dentro do Pão* no Certame de Seleção, teve a certeza que o TUP era um grupo animado dos melhores propósitos de seriedade, principalmente pelo bom nível na representação, com a atriz Violeta Cláudia Torreão engraçada e bastante viva na personagem Jacqueline e o ator Leonel Albuquerque no papel do pasteleiro Jacquot, tendo os outros a acompanhá-los a pouca distância. Mas a peça não o havia agradado. Tinha suas qualidades, bons diálogos, trama bem urdida, apesar de sem força, e pecava, principalmente, pelo convencionalismo das figuras ao dar destaque a uma mulher que planeja enganar o marido e acaba salva pelas circunstâncias, descobrindo, por fim, a felicidade conjugal.

O pior é que lhe parecia que o autor Raymundo Magalhães Júnior havia percebido essa inconsequência da comédia e quis corrigi-la com um discurso libertário que, ao som da *Marselhesa*, causava "um efeito de ducha, casado ao final feliz que a superficialidade psicológica dos tipos já anunciava" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 4 out. 1956, p. 6). O que fez de *Canção Dentro do Pão* um bom espetáculo foi mesmo a encenação que lhe deu Walter de Oliveira: "Ele conseguiu unidade e movimento desde os momentos iniciais com aquela entrada de quase balé que o espírito rococó do tempo permitia" (*Ibidem*, *idem*), creditou Suassuna, não sem ainda reclamar o que achava sem sentido: um autor brasileiro lançar mão de um assunto da França do século XVIII como tema de sua dramaturgia.

Bem mais eufórico, Aristóteles Soares – que viu a peça após o período do Festival – afirmou que aquela deliciosa pantomima constituíra uma das obras mais bem arquitetadas do teatro nacional, apontando também o diretor pelo êxito surpreendente dos universitários num dos mais belos espetáculos de amadores apresentados no Recife, pela sua graça, beleza visual e precisão de montagem. "Há que elogiar, de saída, a excelente linha direcional emprestada por Walter de Oliveira ao texto, conseguindo um rendimento

expressivo do elenco, formado por quatro jovens que são autênticas vocações" (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 10 nov. 1956, p. 6), garantiu.

Festejou, por fim, que o TUP, em sua nova fase, credenciara-se "como um dos melhores conjuntos amadoristas de Pernambuco, especialmente porque reúne o que há de melhor em matéria de valores individuais em nosso meio teatral" (*Ibidem*, *idem*). Por sua vez, um tanto rancoroso com o grupo liderado por Bóris Trindade, que havia maltratado a sua turma do TAR na imprensa, Luiz Mendonça ainda assim quis tecer alguma observação sobre o que viu em *Canção Dentro do Pão*, extraoficialmente ao Festival e que havia surgido "com todas as honras de melhor espetáculo de Pernambuco, inclusive até como veículo responsável pela destruição dos nossos grupos amadorísticos concorrentes do II Festival Nortista de Teatro Amador" (MENDONÇA, *Correio do Povo*, 28 out. 1956. p. 6), lembrou com indisfarçável desprezo.

Garantindo que não iria fazer a crítica benevolente que sempre dispensava aos amadores – provavelmente por ser um deles, mas com o "privilégio" de exercer num jornal o papel de estimulador dos outros –, o contratado do *Correio do Povo* avisou que apontaria erros naturais em qualquer representação. Mesmo reconhecendo que a peça só tinha o fito de divertir, e por vezes até conseguia, Mendonça percebeu o texto "limpado", provavelmente pela pretensão do diretor em seguir uma nova linha, a pantomima, "que tirou uma boa dose da malícia do autor, para se tornar um espetáculo por vezes bonito e gracioso" (*Ibidem*, *idem*), apenas. Para ele, Violeta Cláudia foi segura e correta em cena, se bem que fez uma ingênua no lugar de uma *coquette*; Leonel Albuquerque viveu um Jacquot excepcional, do tipo criado à correção na pantomima; Orley Mesquita estava nervoso e, sobretudo, canhestro no papel de um nobre francês; já os "dois esbirros, muito bons quando calados" (*Ibidem*, *idem*), alfinetou.

Afora tais restrições, mandou voto de louvor a Walter de Oliveira pela marcação inicial da peça e pelo bom cenário. Nada mais. Bem diferente foi o posicionamento de Adeth Leite, que chamou de "deliciosa" a *Canção Dentro do Pão*, com texto, direção, cenário e interpretação exatos e valorizados. Só não compreendeu a razão da desclassificação da obra no Certame de Seleção pela ACTP:

> Não queremos aqui julgar do mérito da douta comissão, nem tampouco argumentar se houve ou não injunção ou "preparo" para o final melancólico daquele Certame. [...] Depois, é bom que se diga de passagem: a consagração de uma obra literária, artística ou científica, em última análise, independe da vontade de uma comissão ou de um grupo, uma vez que é a massa precisamente que, com a sua preferência,

> tem o dom de julgar, aplaudir ou apupar. E o povo, estamos certos, não regateará aplausos à *Canção Dentro do Pão*, porque a sua interpretação pelos rapazes do TUP é qualquer coisa que dificilmente será esquecida. (LEITE, *Folha da Manhã Vespertina*, 10 out. 1956, p. 2)

Na sua apreciação, o original de Raymundo Magalhães Júnior, pleno de gosto apurado, estava na medida pela segurança, leveza e, principalmente, desenvoltura com que se portaram na ribalta seus intérpretes, com destaque a Violeta e Leonel. "Somente o trabalho desses dois amadores valeu como um espetáculo" (*Ibidem*, *idem*), exultou. Uma única restrição fazia à criação dramatúrgica: a caricatura grotesca da postura do soldado francês. No mais, o ambiente de fins do século XVIII estava retratado com fidelidade. "O autor concebeu, pelo ângulo romântico, todo o espírito pré-revolucionário do movimento que culminou com a queda da Bastilha, trazendo até nós, pelo belo trabalho dos rapazes do TUP, uma récita digna de encômios que foi desgraçadamente espoliada" (*Ibidem*, *idem*), lembrou novamente.

Ainda na sua opinião, com este espetáculo, Walter de Oliveira pôde credenciar-se como um grande diretor, conseguindo, com sensibilidade e gosto artístico a completa unidade de movimento para o seu conjunto. "Em consequência da homogeneidade que imprimiu ao original, tivemos o melhor trabalho do Certame e uma das melhores interpretações amadoristas do ano no Recife. Os seus pupilos deram conta do recado" (*Ibidem*, *idem*), assegurou. Após mais de um ano parado, o TUP resistia desde 1948 e voltava às atividades num momento de reorganização, já se deparando com a sua exclusão de um evento importante como o II FNTA. Mas a equipe prosseguiria, inclusive causanço novo alvoroço junto à ACTP bem mais à frente.

A peça só voltou à cena ao findar o Festival, com ampla divulgação como uma espécie de revanche por ter sido excluída da programação oficial, mas apenas noventa e seis curiosos foram prestigiá-la na noite de 26 de outubro de 1956. A derradeira récita aconteceria a 14 de novembro daquele ano, desta vez com trezentos e vinte e sete espectadores, em benefício da Organização das Bandeirantes. Pelas quatro apresentações promovidas, *Canção Dentro do Pão* atingiu um público de setecentas e setenta e duas pessoas, sem conseguir chegar às capitais vizinhas, como previram inicialmente. As críticas positivas não lhe ajudaram em nada?

Barreiras que se sobrepõem entre "confrades"

Ao findar o II FNTA, dentre todas as felicidades que viveu como coordenador geral do evento, Valdemar de Oliveira lembrou a profunda admiração que lhe despertaram os mais de cem amadores "nortistas" que vieram ao Recife, tanto que ele dedicou algumas de suas crônicas ao que presenciou, e agradeceu a abnegação de todas as equipes envolvidas. A começar dos conjuntos de Fortaleza, de João Pessoa e de Salvador, que realizaram a façanha admirável de representarem, pela primeira vez, suas peças no Recife porque não contaram com palco para ensaios ou récitas de qualquer espécie nas suas capitais de origem, já que o Theatro José de Alencar, de Fortaleza, e o Theatro Santa Roza, de João Pessoa, estavam em obras. Em Salvador, o Guarani era cinema e de outros palcos não dispunha o Teatro de Cultura da Bahia. Essa a difícil realidade do teatro no Nordeste àqueles tempos:

> Os espetáculos desses três conjuntos foram em estreia absoluta no Santa Isabel: aí deram seus últimos ensaios, alguns de madrugada, procurando familiarizar-se com o "campo" que pela primeira vez pisavam! Cada cenário, com seus móveis e seus pertences, só vieram a conhecer aqui. O de *Sorriso de Gioconda* e o de *Fim de Jornada* [construídos no Recife] aqui estavam à espera dos conjuntos, que jamais os tinham visto! O de Fortaleza de lá veio, mas não havia sido ainda experimentado pelos amadores cearenses. O conjunto de Alagoas, vinte dias antes do início do Festival, se achava desarticulado pela deserção imperdoável de alguns elementos que antes pensaram em servir-se do que em servir. Num esforço supremo de sobrevivência, amparados dignamente por Willy Keller, montaram *Pluft, o Fantasminha* e triunfaram esplendidamente no Recife. Somente o Teatro de Cultura de Natal teve tempo para amadurecer o seu espetáculo, já montado e representado, um mês antes, em sua capital. Mas a própria organização do conjunto constituiu uma vitória admirável de tenacidade, de perseverança e de idealismo por parte da diretoria entusiasta, à frente Meira Pires. (W., *Jornal do Commercio*, 4 nov. 1956, p. 6)

Menor também não foi a alegria que lhe deram os amadores pernambucanos que se apresentaram, todos trabalhando nobremente, com sacrifícios, inclusive assumindo dívidas financeiras. Onde foram buscar dinheiro, ele não sabia, mas fez questão de lembrar que nenhum havia aproveitado telão velho de papel ou oferecido chanchada em cena. "E se nos lembrarmos de que nenhum contou com bilheteria, então a coisa passa ao plano do sobrenatural e só se explica pela paixão do Teatro – se é que o sobrenatural se explica" (W., *Jornal do Commercio*, 6 nov. 1956, p. 6), poetisou. Outro aspecto positivo foi a presença da dramaturgia local na programação do Certame de Seleção, e Valdemar de Oliveira o ressaltou como um sinal da influência que tem o teatro como arte séria no estímulo à produção literária do gênero, e isto com nenhuma daquelas peças se filiando

ao teatro baixo ou às comédias sem maiores consequências de alguns setores profissionais.

Se podiam não ser peças de alto valor, eram honestas, de certa altitude intelectual, com objetivo definido de respeito à arte dramática. Tamanho esforço era, como lembrou em referência aos primórdios, fruto da campanha iniciada por Samuel Campello com o Grupo Gente Nossa, louvando também o seu próprio grupo, o TAP, sempre na meta "de revalidação da arte de representar em Pernambuco, movimento que, de resto, contagiou todo o Nordeste, refletindo-se promissoramente no país inteiro" (W., *Jornal do Commercio*, 4 set. 1956, p. 6). Assim que tudo acalmou, Valdemar fez questão de lembrar que a jornalista Maria José Carvalho, uma das representantes da Associação Paulista de Críticos Teatrais no II Festival Nortista de Teatro Amador, despedira-se do Recife manifestando a sua "alegria por ter podido sentir de perto a extraordinária vitalidade do teatro amador nortista" (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 4 nov. 1956, p. 6).

A partir daí, passou também a registrar na sua coluna *A propósito...* a opinião dos outros críticos convidados, algo que, apesar da boa intenção de dar oportunidade dos leitores conhecerem as impressões de profissionais da escrita de lugares distantes, não foi bem recebida por uma parcela da crítica local, reouriçada em disputas. Começou ele por reproduzir a opinião de Agnello Macedo sobre os intérpretes de *Terra Queimada*, lembrando aquele jornalista carioca que, além de já conhecer a obra pela versão feita por Paschoal Carlos Magno no Festival do Autor Novo, a equipe recifense tinha agido com a sinceridade esperada, sem comprometer o espetáculo.

Os destaques do elenco foram Mário Boavista, no Cara de Anjo, papel pequeno e de poucas intervenções, mas no qual tinha realizado um belíssimo encontro com a personagem, e Luiz Mendonça como Damião, impressionando muito. Nina Elva (Ilva Niño), apesar de ter demonstrado um esforço sincero, não conseguira realizar o quanto poderia. Ele, então, lamuriou:

> A sua cena final, depois que mata o catimbozeiro, perdeu muito pelo que qualificamos de excesso de imaginação do diretor. Foi pouco convincente aquela fuga de Zé Jurema, andando de costas, perseguido por Zefa Pastora, e a volta desta, com aquela inundação de sangue sobre o colo, feriu um pouco a estética. (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 29 nov. 1956, p. 6)

Na realização do Teatro Adolescente do Recife, o maior valor para Agnello Macedo tinha sido a verdade ganha na prosódia regional, apesar do excesso de poesia na

construção de muitas das frases do autor, divorciadas daqueles tipos. Já o diretor Clênio Wanderley havia pecado "por excesso de imaginação criando aqueles coros de longas vestes negras obrigadas a uma coreografia de muito pouca expressão" (MACEDO, *Jornal do Commercio*, 12 e 13 nov. 1956, p. 8), sustentou no artigo original publicado no Rio de Janeiro. A solução do cenógrafo também tinha tornado impraticável toda a direita baixa do palco, espremendo o espaço destinado à ação apenas dentro do rancho. Apesar das restrições, ele reconhecia a seriedade do grupo pernambucano:

> Seu diretor é um moço inteligente e bem intencionado. Eis a razão de, já passado em julgado o espetáculo, estarmos, daqui de tão longe, a lhes dizer quais foram os seus erros, alertando-os para que os corrijam em futuras apresentações de *Terra Queimada* [que não mais aconteceram] e para que não reincidam neles em realizações futuras. (*Ibidem*, *idem*)

Apenas Uma Cadeira Vazia, na opinião dele, precisava ser retrabalhada pelo autor Hermilo Borba Filho. "A ideia é interessante, mas os conflitos criados ficam inteiramente no ar, são enunciados apenas e a solução final perde o seu efeito exatamente por falta de preparação no texto" (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 1 dez. 1956, p. 6). Quanto à interpretação, ele a achou agradável, destacando-se Célio Malta, Maria da Penha Leite Ramos e Eutrópio Gonçalves, este último especialmente pelo físico do papel. Posteriormente foi a vez de Miroel Silveira – que passou apenas três noites no Recife – ter o seu apanhado geral sobre os espetáculos transcrito do jornal *Folha da Noite* de 16 de outubro de 1956. *Terra Queimada*, para ele, tinha algum interesse por focalizar a vida rural nordestina, mas prejudicava-se ao optar por uma impostação infiel das personagens, na qual lenheiros filosofam quase numa reminiscência à escrita de Joracy Camargo.

E se alguns intérpretes eram promissores, a exemplo de Ricardo Gomes e Luiz Mendonça, a direção de Clênio Wanderley tinha agravado ainda mais o tom pretensioso da obra dramatúrgica através dos coros com mímica, "em vez de buscar os ângulos naturalísticos que seriam os melhores" (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 11 dez. 1956, p. 6). Em referência a *Apenas Uma Cadeira Vazia*, apontou simplesmente: "O texto é curioso, perdendo-se apenas em tragédia não convincente ao findar o 3º ato. Os dois primeiros contêm boa sátira e um diálogo natural, pitoresco" (*Ibidem*, *idem*). Mas foi a pequena resenha feita pelo jornalista Bolívar Fontoura, originalmente no jornal *A Hora*, de Porto Alegre, que causou enorme revolta em Aristóteles Soares, insatisfeito não só com aqueles comentários dos críticos em visita ao Recife, mas também daqueles dados por alguns jornalistas locais, especialmente não ligados à ACTP.

Ele, inclusive, não perdoou nem a Valdemar de Oliveira pela reprodução dos apontamentos deles na sua coluna. O recorte sobre a opinião de Bolívar Fontoura, que também comentaria depreciativamente sobre *Apenas Uma Cadeira Vazia* como sendo uma "peça simbolista" (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 25 nov. 1956, p. 6) que ele absolutamente não conseguiu compreender, foi a gota d'água para estourar nova disputa dos críticos pelos jornais recifenses. A opinião do visitante gaúcho foi a seguinte:

> Infelizmente, do ponto de vista artístico, o espetáculo se constituiu numa decepção, e isso porque *Terra Queimada* era uma peça premiada pela Academia Brasileira de Letras. Esperávamos, com toda a simpatia, assistir a um grande original brasileiro. Isso, lamentavelmente, não aconteceu. A peça, tipicamente rural e nordestina, arrasta-se do princípio ao fim num ambiente de tragédia falsa, onde entram e saem personagens vazios de sentido humano, não raro filosofando com erudição. (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 24 nov. 1956, p. 6)

Aquela condensada destruição de valor fez o ferido autor da peça usar também do seu espaço privilegiado na imprensa, no *Diário da Noite*, para não só se defender, mas também atacar agressivamente seus opositores. A mudança de atitude do até então quieto Aristóteles Soares surpreendeu a todos. Afastando-se da timidez que lhe era própria, o dramaturgo não teve receio de se autointitular como verdadeira vocação dramática, sensível à paisagem e aos dramas da gente sofredora que o cercava desde a infância na Zona da Mata canavieira. Portanto, ao seu olhar, negar a autenticidade de uma peça como *Terra Queimada* era negar a verdade, sobretudo no tocante ao seu conteúdo humano e telúrico, à sua substância ecológica:

> A atmosfera da peça é densa, é profunda, é verdadeira, os dramas explodindo naturais como no ambiente onde o autor [ele próprio] rebuscou o material para uma obra que, se tem defeitos, esses não são absolutamente de falta de fidelidade ao regional e de fragilidade dramática. Que se negue a *Terra Queimada* pouca ação teatral, mas isso não impede que ela caminhe em cena com interesse para o público, não só pelo espetáculo que pode proporcionar, como pelas mensagens de interesse humano, de forte comunicação artística e social. Não é obra sectária, como alguém quis insinuar (um dos três improvisados críticos de teatro que surgiram no Festival Amador, o que descobriu que não havia cactus na Zona da Mata, como se isso fôra uma grande descoberta!), mas obra humana, de rica substância social que, no dizer de Tomás Ribeiro Colaço [romancista, poeta e dramaturgo português radicado no Rio de Janeiro]: "Abre um filão opuleto aos dramaturgos para a criação do verdadeiro teatro brasileiro". (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 8 nov. 1956, p. 5)

Para ganhar ainda mais autoridade no que argumentava, Aristóteles procurou contrapor opiniões, lembrando que outros críticos, como o pernambucano radicado no Rio de Janeiro, Renato Vieira de Melo, um dos que formaria o Círculo Independente de Críticos Teatrais a partir de 1958, já tinham se referido às qualidades da sua peça e a que mais se sobressaía era a fidelidade ao ambiente regional nordestino. Lembrou ainda da premiação pela Academia Brasileira de Letras ganha em 1954, e do longo parecer positivo da comissão julgadora composta por Viriato Corrêa, Rodrigo Otávio Filho e Barbosa Lima Sobrinho, este último também pernambucano, conhecedor profundo de sua região. E sem conter sua imensa ira, arrematou com desdém:

> Além dessas consagrações, *Terra Queimada* ainda conta com pareceres particulares de críticos de vários pontos do país, mas críticos de verdade, sérios, diferentes daqueles "três patetas" que fizeram rir ao público do Festival, fazendo de suas colunas arenas i... morais. Na enchente do Festival desceram três... papagaios. (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 8 nov. 1956, p. 5)

As ofensas que se seguiram a partir daí foram cada vez mais duras. Aristóteles, além de referir-se aos "três patetas" que haviam negado qualidades teatrais à sua *Terra Queimada*, ressalvando, apenas, o conteúdo literário "bom para ser lido à luz dos *abat-jours*", "sob doses de rum" e "com fumaçadas de um e outro charuto" – fez questão de lembrar expressões usadas por eles, que o desagradaram terminantemente –, também salientou certa maldade de Valdemar de Oliveira ao publicar tantas condenações ao mérito das produções pernambucanas no II Festival Nortista de Teatro Amador, a exemplo daquele trecho do jornalista gaúcho, escolhido a dedo, que em quatro ou cinco palavras vinha arrasar a obra que ele havia acalententado durante uma vida. Sua desaprovação redundou em pura mágoa raivosa:

> Ou eu sou burro demais, ou o tal gaúcho é que é um burro... E com B maiúsculo. […] E agora está se dedicando à "crítica relâmpago". Em cinco palavras diz tudo sobre uma peça. Também, ele só sabe da língua, além dessas cinco palavras, mais uma meia dúzia. Cálculo otimista porque, realmente, não se permite a um crítico definir uma obra com a pobreza de expressão desse jovem do Rio Grande do Sul, que entre coisas fala em "tragédia falsa". Que é tragédia falsa? Só mesmo de uma cabeça "falsa", fraquinha, pode sair tal conceito. [...] Faz crítica sobre o que não conhece. E o que é pior, sobre o que não conhece ecologicamente, não falando da sua incapacidade para o ofício da crítica que deve ser, sobretudo, honesta e acompanhada dos necessários conhecimentos para exercê-la. Não é com cinco palavras, apenas... O rapaz atende pelo nome Bolívar Fontoura e pelo que se vê, além de filho

> dos Pampas, é... "pampa". (ARISTÓTELES, *Diário da Noite*, 27 nov. 1956, p. 6).

Se aquele despejar de agressões chocou a muitos, ainda mais vindo de um crítico contido como Aristóteles Soares, o confrade Luiz Mendonça, que, além de companheiro na ACTP e nas colunas diárias pelos jornais, era ator da peça atingida e um dos líderes do grupo em questão, posicionou-se contra o que chamou de triste campanha pela imprensa entre os próprios profissionais do batente. Mesmo estarrecido, garantiu que os planos de trabalho do seu conjunto não pariariam, ainda que continuassem a receber "pontapés, não do público, mas dos seus colegas, invejosos talvez porque não têm coragem suficiente para enfrentar a parada que enfrentamos, de descrédito ao trabalho, por vezes até de desmoralização" (MENDONÇA, *Correio do Povo*, 27 out. 1956, p. 6), lamentou.

Como complemento, assim como fez Adeth Leite, reclamou contra a não premiação a nenhuma obra apresentada pelo estado cicerone no II FNTA, que deveria ter recebido, por uma questão de justiça, "pelo menos o de maior abacaxi do Certame" (*Ibidem*, *idem*), ironizou em referência à ACTP. Como se vê, enquanto intervenção na vida cultural do Recife, este primeiro festival de teatro tornou-se um espaço significativo para a expressão de ideias e opiniões como possibilidades de leituras dos espetáculos programados, ainda que, em meio a complexas relações, tenha canalisado tensões inevitáveis. Mas serviria para chancelar, dois anos depois, em julho de 1958, a cidade escolhida para palco do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, iniciativa do embaixador Paschoal Carlos Magno dando o pontapé para seis outras edições. Pelos expressivos debates na recepção de quase todas as obras, compreende-se, em parte, o sentido dessa escolha.

Voltando às tantas disputas, Valdemar de Olivera, como presidente da Comissão Organizadora e propulsor daquela discussão maior pelos jornais, saiu em defesa de Bolívar Fontoura, pois ele não tinha sido o único a manifestar-se com restrições à *Terra Queimada* e não devia servir de bode expiatório ao magoado Aristóteles Soares, cuja atitude de autor diante da crítica não era a esperada, totalmente deselegante. Além do mais, o jornalista e crítico gaúcho era uma "figura respeitável, quer pela inteligência, quer pelo caráter. Não fosse, e não teria sido escolhido para membro da Comissão Julgadora do II Festival. Aqui se conduziu, sempre, como um *gentleman*, honrando a boa tradição gaúcha" (W., *Jornal do Commercio*, 5 dez. 1956, p. 6), argumentou.

As mágoas pela recepção nada agradável àquela obra, no entanto, eram evidentes e o clima na sede da ACTP não devia ser dos mais fáceis. Antes do findar daquele ano, Valdemar recebeu um pedido de resposta a Aristóteles, e fez questão de lembrar que, já passado algum tempo e "acalmados" os ânimos, acreditava que o dramaturgo pernambucano estava convencido de que nenhuma campanha difamatória tinha sido movida contra a sua peça ou o seu nome, transformando em ridículas as mensagens de solidariedade que lhe haviam sido endereçadas. E transcreveu a nota de esclarecimento do colega Bolívar Fontoura:

> Sr. Aristóteles Soares. Acabo de ler dois recortes de jornais em que o ilustre teatrólogo patrício rebate, com juvenil e surpreendente veemência, uma ligeira apreciação que tive a infelicidade de fazer sobre sua peça *Terra Queimada*, reportagem publicada em *A Hora*, desta capital. Creia-me, sr. Aristóteles, tivesse eu adivinhado, mesmo de longe, que minha desautorizada, mas sincera opinião sobre sua peça fosse machucá-lo tanto, a ponto de fazê-lo perder aquele mínimo de serenidade e dignidade de que todo o homem educado jamais abre mão, não o teria feito. [...] Já nesta altura dos acontecimentos sou forçado a reconhecer que me faltou certa dose de tato e de conhecimento das fraquezas humanas. Fique tranquilo. Minha desastrada e desautorizada opinião em nada poderá afetar sua obra. Se ela realmente tem o valor que V. S. lhe atribui, nem por isso deixará de ingressar nas antologias e ser traduzida para todas as línguas vivas. (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 30 dez. 1956, p. 6)

Como desfecho ainda mais zombeteiro, o jornalista gaúcho protestou contra uma inverdade praticada pelo "renomado dramaturgo" Aristóteles Soares ao chamá-lo de "rapaz", pois infelizmente já não o era, tendo vivido mais de meio século de existência e já alcançado a "idade da compreensão, da tolerância e do perdão" (*Ibidem*, *idem*). Quer dizer, o debate gerado ainda transitava sob a lâmina cortante da ironia. Valdemar de Oliveira até tentou pôr novos panos quentes, lembrando que quando a crítica se dividia em torno de uma obra, na pior das hipóteses, o autor passava a ser discutido, e isso era honroso também, contanto, como naquele caso, que tudo se desenrolasse no terreno técnico e estético, sem violência nas palavras.

No entanto, se quando do lançamento de sua peça pelo Grupo Teatral de Amadores, em 1950, o dramaturgo natural de Rio Formoso tinha trocado correspondências com o então crítico da *Folha da Manhã Vespertina*, Hermilo Borba Filho, que foram parar nas páginas de jornal porque este lhe havia apontado defeitos na obra, a exemplo da pouca ação no enredo e da opção já "superada" pelo teatro realista, desta vez o autor de *Terra Queimada* se revoltou contra o que chamou de campanha da

imprensa para difamá-lo. Como resposta, abriu espaço para, em onze longos artigos no *Diário da Noite*, reproduzir a opinião de figuras influentes que atuavam no Rio de Janeiro, de inegável credibilidade, e haviam conhecido a sua composição dramática quando ela foi apresentada por Paschoal Carlos Magno no Teatro Duse.

Claramente reivindicando à crítica teatral "séria" o papel de instância legimitadora à sua criação artística, pelas qualidades apontadas por um grupo de respeitados intelectuais, Aristóteles Soares recorreu aos textos de três estrangeiros inicialmente: Tomás Ribeiro Colaço, português, que escrevera originalmente para o *Correio da Manhã*; Michel B. Kamenka, polonês, com artigo especial para o *Diário de Notícias*; e a inglesa Claude Vincent, crítica da *Tribuna da Imprensa*, seguidos ainda pelos críticos brasileiros Francisco Pereira da Silva, Aldo Calvet, Raymundo Magalhães Júnior e Celso Figueiredo, com produção textual distribuída pelo *Diário Carioca*, *Folha Carioca* e *Correio da Noite*. Sua reinvindicação parecia não mais ter fim, exaurindo o assunto e adentrando com publicações contínuas até o início de 1957. Foi uma verdadeira lavagem de honra!

Quando a ACTP chegou ao resultado dos "melhores" de 1956, só conhecido quase ao final de fevereiro do ano seguinte, vários participantes do II Festival Nortista de Teatro Amador puderam ser contemplados: Leonel Albuquerque, do Teatro Universitário de Pernambuco, como revelação masculina pelo pasteleiro Jacquot de *Canção Dentro do Pão*; e Maria da Penha Leite Ramos, revelação feminina, esta por unanimidade, finalmente, como a Mãe de *Apenas Uma Cadeira Vazia*, pelo Teatro da Universidade Católica. *Bodas de Sangue*, do Teatro de Amadores de Pernambuco, ficou como o melhor espetáculo local, levando ainda os títulos de melhor diretora, para Bibi Ferreira, e melhor atriz, também por unanimidade, para Diná Rosa Borges de Oliveira, como a personagem Mãe do texto de Federico García Lorca.

O curioso é que, mesmo depois de toda a celeuma levantada desde a estreia, Aristóteles Soares ainda ficou com o título de melhor autor por *Terra Queimada*. Seria uma retratação da entidade após tantos desentendimentos? É importante registrar que a peça *A Compadecida*, lançada naquele ano pelo mesmo Teatro Adolescente do Recife, foi terminantemente esquecida pela entidade de críticos e cronistas, conquistando apenas um voto de melhor espetáculo local. O caso seria lembrado adiante por um Ariano Suassuna bem desgostoso, em outro dos entraves criados junto à ACTP na tentativa de desacreditá-la. Quanto a Aristóteles, é provável que tenha tido o seu emocional ainda mais abalado ao enfrentar tantos dissabores e, para além dos problemas que já vivenciava no

dia a dia, toda aquela batalha que travou para impor a qualidade do seu nome e de sua mais importante criação dramatúrgica abriu-lhe feridas nunca cicatrizadas.

Se já vivenciava certas obsessões, como um homem soturno e introspectivo por natureza, cogito a possibilidade do exercício crítico por cabeças tão diferentes ter interferido não só na trajetória daquele espetáculo, nunca mais representado pela equipe após o II FNTA, mas dos próprios criticados enquanto pessoas do meio cênico, sendo Aristóteles Soares, talvez, o mais atingido de todos. Tanto que, com o passar dos anos, uma destruidora depressão foi crescendo nele, ao ponto de fazê-lo não só se afastar dos "confrades" ligados à ACTP, como da própria crítica teatral, comprometendo sua atuação no meio jornalístico e entregando-o a uma doença que se agravou incontroladamente: a terrível necessidade de ingerir álcool.

"Com a saúde debilitada, Aristóteles luta contra uma cirrose hepática. Além disso, passa a sofrer de Transtorno Obsessivo Compulsivo" (MACHADO; MELO, 2010, p. 32). Mais à frente, com o corpo ainda mais fragilizado, ele foi obrigado "a passar por repetidos internamentos para desintoxicação na Casa de Repouso Jaime da Fonte, Setor Aldeia, em Camaragibe" (*Ibidem*, *idem*), infelizmente. No meio daquelas divergências e disputas, entre louvores e pedradas ao que conseguiu gerar, talvez por isso a ACTP, como símbolo maior de período tão funesto para alguns, tenha ficado como uma lembrança que realmente precisava ser esquecida...

Se o II Festival Nortista de Teatro Amador trouxe benesses ao campo teatral recifense, pela chance do público usufruir evento inédito, até então, e fomentar a participação de artistas e intelectuais de várias regiões do país, inclusive com o poder público finalmente em parceria com a ACTP, num envolvimento crescente entre os campos artístico, político e econômico, foi inevitável despertar uma grita contrária e apareceram aqueles jornalistas que, sem serem ligados à entidade, refutavam quase por completo os posicionamentos públicos dos seus associados. Era clara a tentativa de descredibilização às críticas escritas e uma maior desarmonia se deu.

Das acusações iniciais de favoritismo – um calo que irá persegui-la durante toda sua existência – até às reclamações finais pelo descrédito à "prata da casa", com Pernambuco sem levar nenhuma premiação, o congraçamento de tantos artistas e jornalistas resultou na vaidade ferida de um dos seus, talvez o mais tímido de todos, Aristóteles Soares, ciente de que enfrentava um complô contra sua obra, a sua pessoa e o grupo a que estava atrelado como dramaturgo, o Teatro Adolescente do Recife. Sem subestimarmos tão terrível sentimento, ainda assim, inegavelmente, a crítica ganhou mais

impulso a cada nova proposta apresentada pela entidade, com a pulverização de tantas opiniões e avaliações do que ganhava a cena.

Mas também desavenças nada agradáveis vieram como consequência e uma atmosfera pesada de insatisfações só crescia. Assim, querendo resistir, a ACTP incomodava de fato e suas tentativas de afirmação deixaram, pelo que apreciamos até aqui, mais mágoas e ressalvas do que louros e associativismo. Era o dissesso como marca indelével daquele conglomerado de críticos-cronistas teatrais tão cheios de opiniões e que, na ordem do convívio, transformava-se num campo de possíveis alianças, sim, mas também de divergências repletas de restrições e reações. E dos gratificantes louvores inicias, aparentemente só lhes sobravam duras pedradas ao final. As mais pesadas virão na sequência.

CAPÍTULO 4

Prêmios, reclamações, consagrações, acusações

Independente da formação teatral de todos os envolvidos na ACTP, da presença constante ou esporádica nas páginas de jornal e mesmo diante das inevitáveis discordâncias entre tantas cabeças pensantes da imprensa ligada à cobertura teatral, a ideia de uma premiação aos "melhores" do teatro, como qualquer escolha que envolve opiniões de pessoas tão diferentes, nunca foi consenso – alguns associados nem chegaram a participar do júri ou se afastaram dele com o passar dos anos – e Valdemar de Oliveira, o mais atento a toda aquela novidade que certamente geraria muita celeuma, pôde expor suas preocupações a respeito desde o início:

> Uma associação dessa ordem no Recife não deveria ter o objetivo principal de distribuir prêmios aos "melhores" do ano findo, cumprindo lembrar que muitos dos cronistas locais se acham presos, periódica ou constantemente, às próprias atividades de criação e realização cênica, na qualidade de autores, diretores, atores, etc. Tais são, para citar apenas alguns, o próprio Isaac Gondim Filho e mais Aristóteles Soares, José Maria Marques, Zé do Ponto [Alfredo de Oliveira] e este vosso criado. O que não acontece no Rio (ou só raramente), aqui é comum. Na votação dos "melhores" muitos se dariam por suspeitos. Os demais não se sentiriam perturbados em seu juízo por sentimentos naturais de companheirismo? Não surgiriam daí mágoas e aborrecimentos? (W., *Jornal do Commercio*, 31 mai. 1955, p. 6)

Na realidade, ao dizer que aquilo não acontecia no Rio de Janeiro, ou só raramente, ele quis contemporizar a atuação dos sócios ligados à Associação Brasileira de Críticos Teatrais, pois uma grande maioria também exercia várias outras funções no meio teatral, como empresários, diretores, atores, agentes de publicidade, cenógrafos e, principalmente, dramaturgos e tradutores[55]. Mas a preocupação ética que Valdemar de Oliveira expressava junto à ACTP fazia sentido e a questão, claro, deveria ser discutida pela entidade pernambucana para não cair na mesma armadilha que a ABCT criou para si quando instituiu, a partir de 1939, uma premiação aos "melhores" do teatro carioca.

Lá, em janeiro de 1940, foram distribuídas as primeiras medalhas de mérito referentes às atividades cênicas do ano anterior, segundo comissão formada pelos críticos

[55] Alguns dos exemplos mais notáveis são Abadie Faria Rosa, Agnello Macedo, Aldo Calvet, Bandeira Duarte, Brício de Abreu, Geysa Boscoli, Gustavo Dória, Henrique Pongetti, Lúcio Fiúza, Mário Nunes, Olavo de Barros, Paschoal Carlos Magno, Paulo de Magalhães, Paulo Orlando, Raymundo Magalhães Júnior, Tomás Santa Rosa, Viriato Corrêa e Zora Seljan.

Heitor Muniz, Norival de Freitas, Terra de Sena, Josué de Sousa e Mário Nunes, o então presidente da instituição. Os contemplados foram: Raymundo Magalhães Júnior, um dos vinculados à ABCT, como melhor autor; Dulcina de Moraes, atriz; Jayme Costa, ator; Custódio de Mesquita, compositor de peça musicada; Hipólito Collomb, cenógrafo; e Jardel Jércolis o melhor diretor de cena. A 4 de novembro de 1946, quando a ABCT já estava sob a presidência de Lopes Gonçalves, a comissão julgadora resolveu conferir, por voto unânime, diploma e medalha de ouro à francesa Henriette Morineau como atriz do ano por sua interpretação na peça *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis, produção da sua companhia Os Artistas Unidos (que seria aplaudida no Recife em março de 1949).

Foi aí que a polêmica tomou conta da premiação, com o crítico, dramaturgo e empresário teatral Luiz Iglesias, esposo da atriz Eva Todor, reivindicando maior incentivo aos artistas nacionais. A discussão rendeu bastante. Outra problemática foi que, por decisão de Lopes Gonçalves, o período analisado não cobriu todo o ano de 1946 e choveram acusações por isso. Daquele mesmo escrutínio, Rodolfo Mayer ficou como melhor intérprete de comédia pela peça *Ternura*, de Henry Bataille, traduzida por Brício de Abreu (secretário da ABCT), numa realização da Companhia Maria Sampaio; Francisco Mignone, maestro pela partitura do bailado *Yara*; Eros Martim Gonçalves recebeu o prêmio de cenografia por *Desejo*, de Eugene O'Neill, produção do grupo Os Comediantes; Tâmara Capeller e Carlos Leite ficaram com os títulos de bailarinos; e o espetáculo musicado escolhido foi a revista *A Volta ao Mundo*, produção e direção de Chianca de Garcia. Nenhum prêmio a autor nacional foi distribuído, algo que gerou insatisfação também.

A partir daí as reclamações passaram a ser constantes e alterações tiveram que ser feitas. Na votação das medalhas de ouro e diplomas aos artistas que mais se distinguiram na temporada de 1947 pela ABCT, dezenove votantes participaram (o mínimo permitido seria de dezesseis), mas, ao contrário do ano anterior, o júri teve que analisar doze meses de espetáculos, seguindo ainda a norma contestada por alguns, mas aprovada por voto da maioria, de não serem conferidos prêmios àqueles já contemplados anteriormente. Os argumentos contrários a isso recaíam em premiar "os melhores" e não apenas os que ainda não tinham ganho. Desde então a premiação sofria reprimidas constantes de toda parte, principalmente pela participação de votantes sem tanta ligação com a imprensa diária, algo que a ACTP também enfrentaria mais à frente.

> A ABCT aceitava como sócios indivíduos que tivessem escrito, mesmo que só por uma vez, a respeito de um espetáculo teatral em qualquer ponto do país[56]. Tais sócios eram representados, no Rio, por nomes locais que na hora das votações para os "melhores" do ano se apresentavam, cada um, com várias dezenas de votos. (HELIODORA, 2013, p. 129)

Frente a tantas resistências e desgostos, percebe-se que quando críticos, ativos ou não no exercício, exercem várias outras atividades no meio cênico – até mesmo para poderem sobreviver além dos parcos salários que ganham como jornalistas –, a situação de se elencar os "melhores" é sempre a mesma: fere-se a ética por uma via ou outra. E tudo isso viria à tona a cada decisão anual dos jurados no Recife também, em meio a acusações fundadas ou levianas, atritos e intrigas desnecessárias, elogios cheios de rancor ou verdadeira comemoração, ironias afiadas, inimizades públicas e até favorecimento descarado. Toda essa fauna de situações complicadas rondaria a escolha "dos eleitos" pela ACTP, sua mais divulgada e conhecida promoção durante toda a trajetória de 1955 a 1969.

Independente das polêmicas, ninguém podia acusar seus componentes de não serem especialistas da área, pois havia um aprendizado diário a cumprir, técnico, teórico e afetivo. Essa argumentação é para não diminui-los enquanto pensadores da arte dos palcos, ainda que o impressionismo se mostrasse, por vezes, de maneira implacável. Leitores vorazes – e suas escritas revelam bem esse apetite pelo saber –, também se exibiram cheios de conhecimento e alguns produziram reflexões bem interessantes e até julgamentos perspicazes do que puderam ver na cena. Tudo isso, aparentemente, com boa fé e muito amor ao teatro, qualidades primeiras da função de um crítico (HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2014, p. 90).

Na tentativa de uma relação íntima com os espectadores, muitos se esforçavam por explicar e esclarecer o que fosse preciso para torná-los mais preparados. Principalmente aqueles que sempre mantiveram a postura didática (assim como os colegas Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia, Miroel Silveira e Sábato Magaldi), reiteradamente chamando a atenção do leitor, estimulando-o a frequentar as casas de espetáculos na tentativa de ampliar o seu cabedal analítico. A serviço da informação pelo "melhor teatro" (claro que a partir de suas visões particulares de mundo, resultado de

[56] Na escolha dos melhores de 1961, por exemplo, entre os vinte votantes, alguns não mais atuando como críticos teatrais, consta Aldo Calvet como representante do *Diario de Pernambuco*, veículo para o qual certamente não trabalhava. No entanto, entre agosto de 1960 e março de 1961, ele teve sua coluna *Teatro no Brasil e no Mundo* reproduzida no jornal recifense *Correio do Povo*.

heranças únicas e pessoais), situavam-se numa mistura de funções, entre o didático e o propagandístico. Nesse contexto, entende-se porque Valdemar de Oliveira festejou, desde os primeiros momentos, que a entidade fundada se denominasse "dos Cronistas" e não "dos Críticos" teatrais:

> Primeiro porque são poucas as oportunidades que temos de exercer a crítica teatral, tão escassas são as estreias de originais no Recife[57]. Segundo porque a crítica teatral representa algo de muito sério e de muito difícil, reclamando qualidades que não se improvisam, cultura que não se ergue do dia para a noite, poder de penetração e de assimilação que não anda por aí à mão de semear. O que somos todos, na verdade, é cronistas, isto é, comentaristas diários, fixadores de flagrantes da atualidade artística em nossa ou em alheias terras. (W., *Jornal do Commercio*, 3 set. 1955, p. 6)

Entretanto, isso não impediu que parte deles – nem todos – se transformasse em exímios críticos teatrais, e diante do caráter diário de suas colunas, como jornalistas vivendo o frescor dos acontecimentos, conseguiram converter suas resenhas, curtas ou mais longas em série, num importante registro e reflexão da natureza estética do teatro. É nessa riqueza de juízos críticos que se descortina a cena e o meio teatral, com detalhes que impressionam por revelarem a presença atenta e assídua desses observadores cheios de opinião sobre o teatro pernambucano, nacional e mundial, com textos que abarcaram uma multiplicidade de espaços, tempos e perspectivas. Testemunhas participantes e íntimos do tema que traziam à tona dia a dia, se por um lado tinham o apego à escrita dramática, também abriram possibilidades de abordagem pela poética do espetáculo, quer dizer, estiveram num limiar de perfis entre a desgastada ABCT e o ainda nem concebido CICT, mais atento ao moderno teatro.

E assim os associados da ACTP, na capital pernambucana, ainda que supervalorizando a dramaturgia, mas também levando em conta o espetáculo em todo o seu complexo fenômeno cultural, puderam exercer uma crítica-crônica que se situou entre a antiga e a nova, a tradição e a inovação, sem definições tão esquemáticas. Mas vamos à primeira premiação aos "melhores" do teatro no Recife. Agendada para fevereiro de 1956 e posteriormente adiada para março, a entrega de prêmios em referência ao que foi visto em 1955 chamou a atenção de muitos, apesar da concorrência no quesito qualidade para espetáculos locais não ter sido tanta. Contabilizei vinte e quatro peças adultas, entre

[57] Há certo exagero aqui, pois somente em 1955, no ano de surgimento da ACTP, esta pesquisa conseguiu elencar setenta e oito diferentes espetáculos na capital pernambucana, entre adultos e infantis, seja de visitantes ou produção local, estreias ou remontagens.

remontes e estreias, que devem ter entrado na competição, sendo válidos somente as apresentadas a partir de 1 de julho daquele ano, com funcionamento de bilheteria, apenas para teatro declamado e musicado, todas devidamente registradas ou licenciadas no Serviço de Censura e Diversões Públicas. Nenhuma produção voltada à infância foi indicada e os espetáculos de dança, circo ou shows não competiram.

No total, seriam distribuídas duas estatuetas, uma ao melhor espetáculo visitante e outra ao melhor espetáculo de conjunto local, quatro medalhas para melhor ator, atriz, diretor e cenógrafo, além de um único prêmio em dinheiro no valor de 10 mil cruzeiros para o melhor autor pernambucano (Prêmio Vânia Souto Carvalho, doação do industrial e deputado federal Adelmar da Costa Carvalho, homenageando sua filha apaixonada por artes). A votação foi secreta – como seria sempre – e somente possível aos sócios com pagamento de mensalidade regular (dez cruzeiros mensal), obviamente não permitida a participação do cronista se estivesse concorrendo na categoria.

A Companhia Dulcina-Odilon ficou com o prêmio de melhor espetáculo de companhia itinerante por *Chuva*; e o Teatro de Amadores de Pernambuco, por *Vestido de Noiva*, levou o de melhor espetáculo de conjunto local. Com esta mesma peça, Nelson Rodrigues foi escolhido o melhor autor pernambucano (mesmo sendo radicado desde criança no Rio de Janeiro e escrito sua obra lá)[58]; e Aloísio Magalhães ganhou como cenógrafo. Já Valdemar de Oliveira venceu como diretor pelo seu trabalho em *Está lá Fora um Inspetor*, também do TAP. A melhor intérprete feminina foi Geninha Sá da Rosa Borges, pela atuação de Alaíde em *Vestido de Noiva*; e Elpídio Câmara ganhou como intérprete masculino, na pele do Mendigo de *Deus Lhe Pague*.

Esta peça de Joracy Camargo, dirigida e protagonizada pelo próprio Elpídio com o seu grupo Teatro Pernambucano, encerrou a solenidade de entrega dos prêmios na festa agendada para o sábado 10 de março de 1956, no Teatro de Santa Isabel. O grandioso evento foi até transmitido por uma emissora local e filmado pela empresa Cine TV Filmes Ltda. (Produções Herbert Richers), programado para ser exibido em cinemas de dezesseis estados (PRÊMIOS..., *Diario de Pernambuco*, 8 mar. 1956, p. 16), o que parece exagero. Ampliado para o próximo ano com as categorias revelação feminina e masculina, ainda não presentes na primeira edição, o prêmio de 1956 iria causar muito burburinho na

[58] No correr dos próximos anos alterações foram introduzidas no regulamento e o prêmio de melhor autor pernambucano passou a ser dado àqueles residentes ou não no estado, ou até oriundos de outras unidades da Federação, mas que morassem em Pernambuco pelo menos há cinco anos, depois valendo para três anos, e tivessem escrito peça necessariamente com mais de dois atos, representada pela primeira vez no ano em avaliação.

imprensa, como veremos na seção a seguir, com vários dos associados da ACTP lançando garras e unhas para defender suas opiniões e atacar ferozes oponentes.

Aqui, sem querer discordar precisamente de nenhuma "cabeça de jurado", mas no direito de questioná-los, aponto duas escolhas, no mínimo, estranhas àquele resultado sobre 1955, talvez porque o prêmio ainda estava se organizando a ponto de ferir critérios estabelecidos ou pela total ausência de outras opções na avaliação do júri. A primeira incongruência refere-se à peça *Está lá Fora um Inspetor*, e que deu a Valdemar de Oliveira o título de melhor diretor[59]. A obra escrita pelo inglês J. B. Priestley, numa tradução de Odilon Azevedo, ganhou versão pelo TAP em setembro de 1953, ou seja, com estreia dois anos antes, chegando a fazer apenas seis récitas naquele mês de lançamento devido aos compromissos de pauta do Teatro de Santa Isabel.

Até 1955, mesmo sendo sempre elogiada e chegando às cidades de Porto Alegre, São Paulo, Natal – quando integrou o I Festival Nortista de Teatro Amador, recebendo o prêmio de melhor conjunto em caráter *hors concours* – e Maceió, a peça foi pouco vista no Recife, pela agenda sempre atribulada do seu palco principal, mas não poderia concorrer à premiação porque não cobrou ingressos nas duas únicas récitas que fez naquele ano de surgimento da ACTP (uma delas antes do aparecimento da entidade), integrando eventos abertos ao público. A primeira nas comemorações do cinquentenário do Sport Clube do Recife, na noite de 13 de maio de 1955, e a segunda na programação do I Congresso de Odontopediatria, a 29 de agosto, ambas no Teatro de Santa Isabel.

Por que então, independente de toda a qualidade comprovada na montagem, Valdemar foi eleito o melhor diretor? Não havia outras opções para além do mais poderoso grupo de teatro da capital pernambucana? Será que todos os avaliadores estiveram presentes àquela única ocasião de apreciar o espetáculo *Está lá Fora um Inspetor* dentro do prazo da competição? E se era preciso ter funcionamento de bilheteria, por que permitiram tal exceção? No entanto, nenhum questionamento desses apareceu na imprensa na época, nem mesmo por aqueles que poderiam detratar a ACTP, já que alguns atuavam como críticos amadores ou eventuais e não faziam parte dos seus quadros (como o incógnito R. ou mesmo os veteranos Aristófanes da Trindade e Mário Melo, ativos naquele momento).

[59] Valdemar de Oliveira chegou a comentar: "Esse *Está lá Fora um Inspetor* bateu em cheio num dos pontos básicos do programa do Teatro de Amadores: obrigar o público a pensar um pouco, a raciocinar, a discutir, a aprender algo – a aprender, sobretudo, que o teatro, encarado como arte, se sobrepõe ao passatempo que nele procura o público mais habituado ao cinema" (W., *Jornal do Commercio*, 27 set. 1953, p. 6).

O outro embaraço diz respeito à escolha de Elpídio Câmara como melhor ator de 1955. Este caso é ainda mais grave, pois sua atuação em *Deus Lhe Pague* vem desde 1934, há exatos vinte e um anos, quando ainda era integrante do Grupo Gente Nossa. Mesmo que sua versão pelo grupo Teatro Pernambucano tenha ganho inúmeras remontagens e feito sete sessões naquele ano, nenhuma outra exibição foi agendada a partir do prazo determinado pelo regulamento dos "Melhores do Teatro", se considerarmos apenas o palco do Santa Isabel. O que significa ser bem provável que o prêmio, mesmo novamente ferindo o acordado, tenha sido dado por respeito a um veterano ator de 60 anos que, apesar das dificuldades financeiras e do apego a um teatro voltado a convenções já antigas, continuava teimando em reapresentar o seu "cavalo de batalha".

Essas falhas na competição, por incrível que pareça, não chegaram à baila na imprensa e deveriam correr como cochicho nos bastidores, o que de certa maneira arranhava a credibilidade da então iniciante ACTP e sua mais fervorosa bandeira, o reconhecimento aos "melhores" da ribalta, mas com critérios que deveriam ser claros e seguidos à risca. Não foi o que aconteceu. E no ano seguinte, 1956, a situação pioraria por uma falha de atenção dos associados a uma obra que estreava, fruto de um crítico então novato, Ariano Suassuna, pivô dos confrontos que se seguiriam.

Mágoas justas do TAR ou a ironia de um dramaturgo ressentido

No dia em que fui entregar a um amigo muito caro o "Samuel" que ele ganhou no ano passado[60], encontrei, na rua, um amigo que estranhou o objeto que eu conduzia. Perguntou-me ele candidamente:
— Que diabo é isso?
— Que diabo é isso? Você pergunta assim, com esses termos? Saiba que isso é um "Samuel", está ouvindo? [...] "Samuel" é o "Oscar" da ACTP. São dois prêmios famosos, no ramo, atualmente: o "Oscar", da Academia de Artes dos Estados Unidos, e o "Samuel", que é o "Oscar" da ACTP. É o prêmio dos melhores do teatro no Recife.
— Vê-se perfeitamente que você jamais ganhou um "Samuel". Você respira despeito por todos os poros. E essa tal de ACTP não foi um troço que suspendeu você?
— Foi.
— Por que você foi suspenso?
— Porque disse que as votações dos melhores lá era feita com cabala, de antemão. Mas um membro da ACTP, Medeiros Cavalcanti, com sua fina ironia, destruiu esta acusação, classificando-a, com muito espírito, de "idiota e imbecil".

[60] Em fevereiro de 1957 o escultor Edson de Figueiredo concluiu o trabalho de moldagem da herma (escultura de meio busto) do teatrólogo Samuel Campello, que passou a dar título e a representar a estatueta entregue aos "melhores" pela ACTP. O amigo a que Ariano Suassuna se referiu é o pintor Aloísio Magalhães, que ganhou como melhor cenógrafo de 1956 por suas seis criações no espetáculo *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, sob direção de Bibi Ferreira, pelo TAP.

— E ele provou que a acusação era falsa?
— Pelo contrário, confirmou-a, esclarecendo até que neste ano apareceu até chapa oficial. Mas disse que isso não tem a menor importância, pois na política brasileira se faz o mesmo. [...] Medeiros Cavalcanti. É um radialista.
— Ah! Mas de onde saiu o "Samuel"?
— O "Samuel" é uma redução daquele busto do saudoso, que adorna o Santa Isabel.
— Eu pensei nisso, mas o de lá tem paletó. Paletó e caneta tinteiro. E como neste a caneta desapareceu...
— Bom, isso foi o escultor que, revelando um enorme bom senso, se recusou a reproduzir a caneta no "Samuel".
— E foi? Por que ele se recusou?
— Porque assim podiam pensar que ele estava afirmando que todo mundo na ACTP sabia assinar o nome. O que não ficava bem para ele e seria uma verdadeira violência à memória de Samuel Campello. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 25 fev. 1958, p. 6)

Com certa liberdade sarcástica, Ariano Suassuna "reproduziu da realidade" esta pequena cena na sua coluna *Teatro*. Desde que passou a ocupar o lugar de Isaac Gondim Filho no *Diario de Pernambuco*, a partir de setembro de 1956, com este momentaneamente dedicado à vida monástica na Ordem de São Bento, o dramaturgo paraibano transformado em jornalista ganhou destaque como uma das figuras mais controvertidas da crônica e crítica teatral recifense. Tanto que somente quatro meses depois, em janeiro de 1957, bem depois do II Festival Nortista de Teatro Amador, foi aprovada a proposta dele ser mais um dos associados da ACTP. No entanto, o mesmo sempre se mostrou distante das reuniões e projetos da entidade, nunca participando nem de suas diretorias anualmente renovadas, nem da votação aos "Melhores do Teatro".

É verdade que, por duas vezes, ele foi contemplado como melhor autor pernambucano (mesmo sendo paraibano de origem, no entanto sua obra foi toda concebida no Recife, para onde se mudou desde 1942), a primeira em 1958 por *O Casamento Suspeitoso*, realização do Teatro Adolescente do Recife, com direção de Clênio Wanderley, e a segunda em 1959, por *O Santo e a Porca*, produção da visitante companhia paulistana Teatro Cacilda Becker, com direção de Ziembinski. Além das estatuetas do Prêmio Samuel – como passou a ser chamado o troféu da ACTP –, o dramaturgo recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros a cada edição ganha especificamente aos autores.

Outra obra sua, *A Pena e a Lei*, estreia do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN), sob direção de Hermilo Borba Filho, ficou como o melhor espetáculo de conjunto local em 1960. Mas, para além dessas consagrações, o que mais nos interessa é saber, a partir da aparente repulsa que ele nutria pela premiação (vide o artigo irônico que escreveu), quando o mesmo foi inegavelmente desprezado pela ACTP. Tal fato se deu

exatamente com sua mais aclamada criação até hoje, *A Compadecida* (posteriormente rebatizada de *Auto da Compadecida*), que subiu ao palco do Teatro de Santa Isabel em setembro de 1956, numa realização do Teatro Adolescente do Recife. O imbróglio transformou-se na maior ferida aberta da história da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, nunca cicatrizada porque, na sua grande maioria, seus jornalistas não deram quase nenhuma atenção àquela estreia.

Exceção a dois que fizeram elogios rasgados ao que viram, ambos escrevendo quatro críticas em sequência: Medeiros Cavalcanti, no *Jornal do Commercio* – que vibrou com o autor Ariano Suassuna desde o lançamento da peça *O Processo do Cristo Negro*, em maio de 1956, espécie de pré-montagem de *A Compadecida*, pelo Teatro do Colégio Estadual de Pernambuco[61] – e Aristóteles Soares, no *Diário da Noite* – que, como vimos, já tinha relação com o TAR por conta da montagem de sua obra *Terra Queimada*. Dois outros estiveram do lado oposto com duras críticas, os irmãos Valdemar de Oliveira e Alfredo de Oliveira, este último produzindo frases irônicas sob a pele de Zé do Ponto, o mais combativo dos cronistas da época. A situação explica-se facilmente.

A Compadecida deveria ser lançada no dia 5 de setembro de 1956, com novas sessões a 6 e 9 daquele mês, mas coincidiu de Bibi Ferreira estar ainda fazendo enorme sucesso no palco do Teatro de Santa Isabel e tanto ela quanto o administrador da casa, Alfredo de Oliveira, quererem estender a temporada até próximo de sua ida a Lisboa, em Portugal, para exibir-se no Teatro Nacional D. Maria César II. Clênio Wanderley, à frente dos Adolescentes e com a pauta assegurada há tempos junto à Prefeitura do Recife, fez uma votação em grupo e a decisão foi contrária ao adiamento da estreia. Isso gerou enorme burburinho na imprensa recifense, especialmente pela denúncia, em primeiríssima mão, de Zé do Ponto, ou seja, o próprio Alfredo de Oliveira.

Na página de abertura do jornal *Folha da Manhã Vespertina*, de 23 de agosto de 1956, o irônico jornalista alardeou em frases bombásticas: "Não querem ceder o Teatro de Santa Isabel para que a temporada de Bibi continue – O Teatro do Adolescente (sic)

[61] De acordo com Ariano Suassuna, no começo de 1955, solicitado para editar uma obra sua pelo grupo O Gráfico Amador, do qual fazia parte, e a pedido dos seus alunos de teatro, ele começou a escrever uma peça em 1 ato baseada num folheto que conhecia desde menino, *O Enterro do Cachorro*, cujos versos anônimos foram publicados em 1925 no livro de Leonardo Mota, *Violeiros do Norte* (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 30 abr. 1957, p. 10). Daí nasceu *A Compadecida*, peça maior, com 3 atos. O autor tentou montá-la com seus jovens alunos: "Como não acertássemos na encenação e eu precisasse dar um espetáculo no dia do aniversário do colégio, escrevi, num só dia, uma outra peça em um ato, uma espécie de 'facilitação' do terceiro ato do *Auto da Compadecida*, com outra história, é verdade" (SUASSUNA, 2005, p. 150). *O Processo do Cristo Negro*, título do novo trabalho, foi apresentado pelo Teatro do Colégio Estadual de Pernambuco no palco daquela instituição de ensino.

pôs uma pedra no caminho – Intransigência que se não justifica – Quando Portugal lhe abre as portas, Recife procura fechá-las" (PONTO, *Folha da Manhã Vespertina*, 23 ago. 1956, p. 1). Segundo ele, como a equipe liderada por Bibi Ferreira precisava esperar no Recife o vapor Alcântara que a levaria à Europa pela primeira vez, e, diante das enormes despesas caso optasse em ir a Natal e João Pessoa, no intuito de evitar o tempo ocioso até a viagem marítima, o deslocamento de todo o material para aquelas praças e seu retorno representaria um prejuízo ainda maior.

Alfredo, ciente dos gastos a que se submete uma companhia itinerante de profissionais, se propôs a conversar com o TAR para oferecer nova pauta por seis outras noites, no período de 23 a 28 de outubro de 1956, além de uma proposta de 10 mil cruzeiros dados pela atriz para ressarcir prejuízos porventura existentes. "Alfredo apelou, finalmente, para o espírito de colaboração [...] que jamais faltou ao Teatro de Amadores no sentido de amparar decididamente as companhias profissionais que fazem um teatro honesto e digno, como Bibi Ferreira" (*Ibidem*, p. 2), justificou o "anônimo" cronista. Mas o grupo recifense não concordou. A revolta de Zé do Ponto foi a mesma de Alfredo de Oliveira:

> Nunca, jamais, em tempo algum, soube-se que uma companhia de profissionais do valor dessa que está ocupando o Santa Isabel fosse prejudicada tão injustificadamente. [...] Bibi Ferreira vai apelar para o prefeito da cidade. É a última instância para solucionar o caso. Cremos que o chefe do Executivo Municipal não permitirá que se consuma tamanha humilhação [...] e irá socorrer a atriz patrícia que toda a cidade aplaude, entusiasticamente, na velha casa de espetáculos da praça da República. (*Ibidem*, *idem*)

Valdemar de Oliveira também se posicionou contra aquele "alijamento" do palco principal da cidade, dizendo recusar-se a acreditar que o TAR persistia na atitude de ocupar o Teatro de Santa Isabel em detrimento da companhia liderada por Bibi Ferreira: "Se insiste em sua pretensão, o Teatro Adolescente do Recife abre uma deplorável exceção que, no fim de contas, só poderá ser lesiva aos bons créditos do amadorismo teatral pernambucano" (W., *Jornal do Commercio*, 24 ago. 1956, p. 6). O impasse foi mesmo resolvido por determinação do prefeito:

> A Companhia Bibi Ferreira não mais será "despejada" do Santa Isabel, como pretenderam os dirigentes do Teatro do Adolescente (sic). Continuará ali até a passagem do transatlântico Alcântara pelo nosso porto, que a conduzirá aos portos europeus. [...] A continuação da

> temporada de Bibi Ferreira, no Santa Isabel, decorre duma determinação expressa do engenheiro Pelópidas Silveira, prefeito da capital, recebida com aplausos nos meios artísticos de toda a cidade. (NÃO MAIS..., *Folha da Manhã Vespertina*, 27 ago. 1956. p. 1)

Esta publicação colocava claramente em lados opostos duas equipes teatrais. Pouco após o entrevero, Alfredo viajou a Salvador para ensaiar o Teatro de Cultura da Bahia, numa licença autorizada pela Prefeitura do Recife que, assim, procurava colaborar com o II FNTA, prestes a acontecer na capital pernambucana, em outubro próximo, no Teatro de Santa Isabel. Um companheiro seu na ACTP, Ângelo de Agostini, tomando as dores dos amadores, denunciou o que chamou de injustiças e irregularidades que aquele administrador vinha cometendo na casa de espetáculos: "Segundo soubemos [...], amadores do Teatro Adolescente do Recife foram chamados de 'cretinos, imbecis, falsos amadores' pelo sr. Alfredo durante um dos ensaios daquele grupo pernambucano" (AGOSTINI, *Jornal Pequeno*, 4 set. 1956, p. 4). Através da Câmara Municipal, o vereador udenista Liberato Costa Júnior mandou um requerimento ao prefeito, mas nenhuma penalização aconteceu a Alfredo de Oliveira, apesar de suas constantes ausências dirigindo grupos em outros estados do Nordeste.

Mesmo concorrendo com o solo de Procópio Ferreira no Teatro Marrocos, *Esta Noite Choveu Prata*, de Pedro Bloch, em cartaz desde o dia 4 de setembro de 1956, e diferentemente do que muitos propagam até hoje, a montagem de *A Compadecida* não teve número diminuto de espectadores na sua temporada de estreia, adiada somente por mais alguns dias, já que o TAR optou por apenas três récitas, de 11 a 13 de setembro, com sessões em benefício de obras sociais[62]. O público foi bem parecido com as exibições mais recentes da Bibi Ferreira e Sua Cia. de Comédias. Quanto à mínima atenção que a crítica teatral pernambucana deu à montagem, não se sabe se foi uma revanche à teimosia

[62] Especialmente a partir do depoimento de integrantes do Teatro Adolescente do Recife no projeto *Memórias da Cena Pernambucana – O Teatro de Grupo*, em 1998, criou-se a ideia errônea de que, para além do diminuto público em toda a temporada, a última sessão não contou com nenhum espectador e o espetáculo teve que ser cancelado. Mas o documento de pauta do Teatro de Santa Isabel confirma que a derradeira exibição foi realizada com duzentos e cinquenta espectadores, tendo duzentas e oitenta e seis e cento e oitenta e três pessoas na primeira e segunda récitas respectivamente (PAUTA..., 1955, p. 33). Desconfio que houve confusão no depoimento daqueles remanescentes do grupo e a peça a ter realmente apresentação cancelada foi um trabalho anterior, do Grupo Dramático Paroquial de Água Fria, liderado por Octávio Catanho, o espetáculo *Lampião*, de Rachel de Queiroz, com muitos daqueles que fariam posteriormente *A Compadecida*. A pauta do Santa Isabel (p. 4) confirma o cancelamento desta primeira montagem no dia 13 de fevereiro de 1955. No entanto, ficou no imaginário de muitos que a terceira sessão de estreia da obra de Ariano Suassuna não aconteceu por ausência de público, o que, se levarmos em conta a documentação por escrito, inclusive a não existência de tal registro na imprensa (o que seria um prato cheio para os detratores do grupo), não procede.

do Teatro Adolescente do Recife em brigar pela pauta do Teatro de Santa Isabel, que lhe era de direito, ou se o período tão atribulado realmente coincidiu para que muitos jornalistas não tivessem tido tempo, interesse ou espaço nas suas colunas para tratar daquele novo espetáculo. Alguns nem se fizeram presentes, a exemplo de Adeth Leite.

A peça estreou espremida entre duas temporadas de sucesso, a de Procópio Ferreira no Teatro Marrocos e a de Bibi Ferreira no Santa Isabel. E poucos dias antes houve ainda o enclausuramento de Isaac Gondim Filho, o então presidente da ACTP, na vida monastéria, algo que chamou a atenção da imprensa; além da importante confirmação do título de Utilidade Pública Municipal à entidade de críticos e cronistas; isto sem contar que o TAP estava prestes a estrear *Bodas de Sangue*[63], assuntos que inevitavelmente tomaram conta das colunas dedicadas ao meio teatral. Outro fator que atrapalhou maior atenção ao lançamento de *A Compadecida*, para além da má vontade de alguns claramente em defesa da companhia liderada por Bibi, foi que na semana seguinte começaria o Certame de Seleção para o II FNTA, a monopolizar ainda mais todos os espaços dedicados ao teatro nos jornais.

Foi nesse ambiente que Ariano Suassuna passou a ser o titular da coluna *Teatro*, no *Diario de Pernambuco*, convite feito a ele pelo jornalista Mauro Mota, diretor da empresa jornalística na época. Estreou como cronista-crítico teatral – papel que poucos lembram na sua carreira – e o seu primeiro texto publicado procurou delinear seus propósitos, colocando-se, já de início, à disposição de todos que faziam teatro em Pernambuco:

> O meio teatral é muito propício a choques de toda natureza, alguns às vezes desagradáveis, mas isso tem um lado positivo, é um sinal de vida. De minha parte asseguro que farei o que estiver em meu alcance para facilitar a união daqueles que, aos poucos, estamos fazendo de Pernambuco um centro teatral de importância em todo o país. Existem dificuldades para isso, seria farisaico negá-lo, mas não são insolúveis. Se pudermos vencer certos personalismos, certos assomos de amor-próprio ferido […]. Façamos o que estiver em nosso alcance para evitar essas divisões estéreis. A grandeza de cada um está assegurada em suas proporções e não diminui a do outro. Antes pelo contrário. Reflitamos em nossos próprios defeitos, que isso nos inclinará à tolerância e à

[63] Aproveitando a estadia de Bibi Ferreira no Recife, o Teatro de Amadores de Pernambuco a contratou para preparar *Bodas de Sangue*. A ideia era lançar a peça com a diretora ainda no Recife, e foi o que aconteceu no dia 30 de setembro de 1956, um domingo, às 21 horas, em grande pré-estreia no Teatro de Santa Isabel. A série de espetáculos, todos impróprios para menores de dezoito anos, ficou marcada para o período de 3 a 7 de outubro de 1956.

> compreensão. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 12 set. 1956, p. 5)

Nesse discurso tão apaziguador, como um companheiro recém-chegado e ainda inexperiente na área, ele passou a saldar aqueles que escreviam sobre teatro em Pernambuco, pedindo-lhes apoio, especialmente os ligados à ACTP:

> Tenho ouvido falar bem e mal da imprensa e dos cronistas teatrais, seja antes, isoladamente, seja agora que existe a associação de classe. De minha parte sei como é difícil qualquer profissão que traga em si a obrigação de julgar, e devo dar meu testemunho de que sempre recebi da imprensa todo o apoio e incentivo de que precisei. O mesmo garanto aqui a qualquer pessoa que deseje prestar ao teatro sua colaboração. (*Ibidem*, *idem*)

No entanto, com o correr dos meses, ele se revelou pronto a duelar e a classe teatral, no fundo, sempre reclamou da sua pouca atenção ao meio local, bem mais atento a discorrer sobre aspectos universais do teatro. Mas, no seu início de cobertura da cena, Ariano Suassuna se dedicou a escrever críticas propriamente, e iniciou exatamente no último dia de apresentação do Teatro Adolescente do Recife, com quatro textos em série que abordavam o que ele pôde apreciar no palco a partir da sua própria dramaturgia, sem avaliá-la, claro. Assim, seguia o mesmo perfil criticado por tantos outros, o daqueles cronistas que utilizavam seus largos espaços na imprensa para tratar de espetáculos ao qual estavam diretamente ligados, a exemplo de Valdemar de Oliveira com suas produções no TAP.

Desvinculando-se da análise da dramaturgia o quanto pôde, Ariano preferiu escolher como temas de *A Compadecida* a direção da montagem, o conjunto visual de cenário, luz e figurinos; e, por fim, dois artigos dedicados aos atores. Considerando que Clênio Wanderley fora fiel à sua criação, ele o saudou por ter-se dedicado ao estudo da estrutura e movimentação da peça, além do desenho físico e moral das personagens, atingindo o clima de alegria inocente e popular desejada para aquela comédia sacramental, tradição quase abandonada, mas que convinha a uma terra viva e cheia de problemas como o Nordeste. Compreendendo o tom vivo e satírico do espírito popular, o diretor, para seu deleite, dera à peça um ritmo maravilhoso, quase de circo e farsa:

> A entrada com clarins ele a concebeu partindo da entrada da plateia até o palco; as mortes, propositadamente exageradas, receberam um tratamento cômico, sendo que a de João Grilo – a falsa morte de João

> Grilo – foi realizada com um tom ao mesmo tempo trágico e cômico, como a cena o pedia. A ideia de colocar um banco no centro para o julgamento dos réus; o livro das acusações que o Demônio segura nas costas para o Diabo ler; a marcação da cena em que se evoca a noite da agonia do Cristo no jardim; as entradas do Cristo, de Nossa Senhora, do Diabo, foram outros tantos pontos altos da direção de Clênio Wanderley. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 13 set. 1956, p. 11)

Quanto à marcação, perfeita do começo ao fim, Ariano Suassuna, como bom autor arraigado à sua criação dramatúrgica, não viu os exageros tão ao gosto dos diretores afetados, mas sempre no lugar que lhe competia, o de valorizador da peça. O resultado foi um espetáculo de grande unidade – exceção à luz, com defeitos na estreia, mas corrigida na noite seguinte – para uma interpretação perfeita do texto em todos os seus elementos, com destaque à seriedade do elenco ao encarar suas figuras, sendo todos ainda tão jovens e amadores. Com o trabalho de equipe ressaltado, Ariano não teve dúvidas em afirmar que aquele era "um êxito definitivo no meio teatral recifense" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 15 set. 1956, p. 6).

Como maior dos entusiastas à realização do TAR – a lembrar, inclusive, que todos do elenco sabiam bem o seu papel, melhor que certos profissionais –, Medeiros Cavalcanti, nas quatro críticas dedicadas à encenação de *A Compadecida*, também valorizou os dezessete jovens artistas em cena pelo rendimento interpretativo que o surpreendeu. Afinal, desde a abertura, com aquela festiva entrada pela plateia, ao som de um corneteiro, já vestidos em suas personagens, a avançar ao palco em cabriolas, tudo era surpresa aos espectadores. De atmosfera circense, brilhante e movimentada, apesar da música nem tão oportuna ao seu gosto, a peça serviu-se de um diálogo que, para ele, era deliciosamente popular e tendo como eixo principal João Grilo e Chicó, duas figuras inesquecíveis a ganharem logo a simpatia do público.

Os dois, talvez pela comicidade permanente que lhes atraía às situações mais catastróficas, o faziam relacioná-los com certa dupla de pássaros falantes e trapalhões dos *cartoons* de Hollywood. O quadro variado de personagens humanas se completava com duas azedas assombrações que espoucavam de um mundo fantasioso, iluminado a vermelho e lembrando a imensa boca de um forno ativo. E quando a danação daquelas almas parecia iminente, surgia Manuel, que outro não é senão Jesus Cristo. "Ariano Suassuna sublinha aqui a sua preferência pelo Cristo de cor ou pelo Cristo moreno. [...] 'queimado', como diz João Grilo a certa altura" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*,

23 set. 1956, p. 6), lembrou o jornalista[64]. O resultado, no cômputo geral da interpretação, era uma das melhores realizações amadorísticas de Pernambuco:

> *A Compadecida* põe em plano respeitável a direção de Clênio Wanderley que, além das "soluções felizes" já apontadas pelo próprio autor do auto, imprimiu uma linha de descomedimento circense bastante curiosa ao plano geral da peça, cuidando minudentemente das inflexões, do estudo psicológico de cada tipo e alcançando, assim, um rendimento excepcional. Em nenhum dos participantes aquela tibieza de iniciados ou a inflexão morna ou errada dos mal ensaiados. O espetáculo deixa-nos à vontade porque cada intérprete está também à vontade. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 22 set. 1956, p. 6)

Sua ressalva maior, por enquanto, foi ao cenário de Aloísio Magalhães, nem tão ousado quanto se esperava de um pintor de influência modernista. No entanto, era de boa funcionalidade, simples e intuitivo[65]. Independente de tal detalhe, o importante era destacar que a obra de Ariano aproveitava fielmente o que havia de melhor na literatura popular nordestina, "trabalhando um gênero difícil onde humor, vivacidade, misticismo e imaginação se entrelaçam para criar brilhantes momentos de Teatro" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 23 set. 1956, p. 6). Como um dos poucos jornalistas ligados à ACTP a se pronunciar sobre *A Compadecida*, seu aplauso foi geral (Lêda Jácome Sodré

[64] Lábios mudos e olhos sérios, é assim que Medeiros Cavalcanti descreve a plateia diante do impacto que foi a entrada da personagem principal da peça *O Processo do Cristo Negro*: "Cristo surgindo ao fundo é uma mensagem de quase divino desespero. [...] Jesus vem negro. E os olhos se dilatam. V. está maluco, Ariano? Onde se viu Jesus negro, como São Benedito? Talvez Ele queira assombrar as almas, antes de redimi-las. Mas o Messias não aprova brincadeiras dessa espécie. E então, Ariano? V. não sabe que Jesus era louro e tinha olhos azuis? Ou nunca terá visto os quadros, as iconografias, as estampas e as santas oleogravuras? Cristo fala. E quando fala, a gente se põe mentalmente de joelhos e pede perdão, de repente. Não, Senhor. Eu nunca bati nos negros; nunca linchei um homem de cor; eu nunca me recusei a sentar junto de um ser retinto na igreja; jamais me passou pela mente que um negro fosse um homem inferior. Mas Jesus está dizendo que os negros sofrem no mundo. Jesus esteve na América, na África, no Brasil. Em toda a parte os negros padecem a miséria de um preconceito que tem raízes milenárias e tentáculos universais. Ariano, você não está doido. V. está sublime! Fazer Jesus ficar negro! Levá-lo a outro julgamento! Fazê-lo tomar a defesa da raça maldita! A raça que Ele simboliza agora e acolhe, na Sua imensa fraternidade. Não, Ariano. Não é loucura e é loucura sim, mas loucura de Arte. Jesus negro é uma transposição perigosíssima, mas ousada. A gente mal respira nesse final do seu auto. A transição está feita. Não é mais comédia e sim, drama. A gente riu; agora, pensa. Cristo está pedindo para ser julgado de novo, mas está Negro. Quem julgará o preto Jesus?" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 24 jun. 1956, p. 6).

[65] Esta cenografia original, concebida por Aloísio Magalhães, não foi a mesma levada ao Rio de Janeiro futuramente, já assinada pelo próprio diretor Clênio Wanderley e com perspectiva bem mais circense. Na crítica que escreveu sobre a estreia da montagem, Ariano Suassuna qualificou o cenário de simples e sugestivo, destoando apenas "aqueles galhos de figo-benjamim postos por trás do cruzeiro central" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 14 set. 1956, p. 11), ou seja, parece que era muito mais naturalista, reproduzindo uma cidadezinha do interior onde a ação decorre. Não há qualquer referência ao palco como picadeiro de circo, como observado e elogiado depois, inclusive sendo Clênio indicado como revelação de cenógrafo de 1957 pela ABCT. Mas perdeu para Millôr Fernandes por *As Guerras do Alecrim e da Manjerona*, de Antônio José da Silva, o Judeu, com o Teatro Nacional de Comédia (TNC).

e Justo Carvalho, que ainda não haviam se associado, foram também favoráveis àquela realização. Já o veterano Otávio Cavalcanti, que se posicionou contrário à turma do TAR na questão com Bibi Ferreira, nada disse sobre o espetáculo, ainda).

O único crítico *acetepiano* que se posicionou com mais ressalvas e argumentos à montagem foi mesmo Valdemar de Oliveira, ainda que reconhecesse que Ariano Suassuna era, talvez, a figura de maior capacidade criadora do chamado "Teatro do Nordeste". Para ele, sua dramaturgia pessoal e afirmativa era a que mais ousava e a que mais investia contra os tabus da escrita para os palcos, mas a técnica ainda não estava sólida e certos excessos de linguagem eram inevitavelmente cometidos. No entanto, dentro do espírito sacramental da peça, havia achados felizes e tipos de irrecusável fidelidade numa moldura típica de farsa. Mas, se o autor tinha vencido as dificuldades que tal gênero implica, o diretor não seguiu na mesma escala exigida pelo farsesco:

> Não há, talvez, em teatro, gênero mais difícil, mais perigoso, mais traiçoeiro. O seu estilo, pouco conhecido entre nós, requer não só conhecimentos especializados como, por igual, elementos humanos realmente capazes. E com isso não contou o elenco heterogêneo do Teatro Adolescente do Recife. Sendo muito nítidos os limites da farsa, tudo o que daí transcende (no caso, por inexperiência ou falsa compreensão do estilo) cai no exagero, na afetação não consciente, no excedente do tom justo que, sendo por natureza o burlesco, não deve atingir a baixa comicidade. Clênio Wanderley explorou à larga, isto é, sem a medida inteligente, gritos e gestos sem que os seus pupilos, e ele mesmo [...], soubessem parar. (W., *Jornal do Commercio*, 15 set. 1956, p. 6)

Após a curta temporada de estreia, a comédia sacramental voltou à cena no dia 18 de outubro de 1956, no Teatro Marrocos, em homenagem aos participantes do II FNTA. No dia 21 daquele mês foi ao palco do América Clube, em benefício das obras da paróquia de Casa Amarela; a 3 de novembro nova sessão no núcleo do Sesi, na bairro popular de Santo Amaro; e a 23 de dezembro a peça fez sua primeira turnê ao município de Palmares, com repetição a 5 de janeiro do ano seguinte. Dois dias depois a turma retornou ao palco do Teatro de Santa Isabel, integrando a programação do Congresso de Professores Secundários; e também participou da I Semana do Autor Brasileiro, promovida pelo Teatro de Amadores de Caruaru, de 7 a 13 de janeiro de 1957, como parte dos festejos do centenário daquela cidade. O cronista Antônio Miranda, de lá, fez o seguinte registro:

> No sábado, 12, apresentou-se, no mesmo palco do Colégio de Caruaru – o único existente nesta cidade para representações desse gênero e que

> não satisfaz as necessidades do meio artístico teatral local –, o Teatro Adolescente do Recife, que representou a extraordinária peça de Ariano Suassuna, *A Compadecida*. Um grande público superlotou aquela casa e aplaudiu entusiasticamente o grupo teatral recifense, que, realmente, atendeu a expectativa de todos nós, desenvolvendo todos os atos da peça com muita desenvoltura. *A Compadecida*, apesar de ser considerada uma sátira aos nossos costumes mais feios, os nossos atos mais corruptores da alma, é uma peça que impõe respeito e meditação pelo que ela tem de muito sério, como carapuça para a cabeça de muita gente e, em geral, da humanidade. Somos dos que fazem algumas restrições ao trabalho de Ariano Suassuna, mas não deixamos de maneira alguma de elogiar *A Compadecida*. (MIRANDA, *Diario de Pernambuco*, 18 jan. 1957, p. 9)

Pelo visto, a peça vinha agradando ao público, mas e aos críticos do Recife? Independente do silêncio constrangedor que a maioria dos jornalistas ligados à ACTP teve para com *A Compadecida*, Clênio Wanderley inscreveu a montagem naquele que foi o primeiro festival de teatro de caráter nacional no nosso país. Por iniciativa da atriz, diretora e empresária Dulcina de Moraes, o Rio de Janeiro serviu de sede para o I Festival de Amadores Nacionais, de 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1957, patrocinado pela instituição que ela criara, a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), no Teatro Dulcina, com inscrições abertas para conjuntos de Norte a Sul do Brasil.

Ao justificar a existência da entidade e, consequentemente, a promoção daquele Festival, uma de suas mais frutíferas ações, Dulcina de Moraes garantiu que apreciava o idealismo dos amadores, segmento que para ela "ocupava o lugar das Escolas Dramáticas não existentes" (*Apud* VIOTTI, 2000, p. 456). Em sua primeira e única edição, o evento, além de homenagear Paschoal Carlos Magno, foi pioneiro por reunir atrações de dez estados diferentes (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Pará). Grupos confirmados de Santa Catarina, Maranhão e Amapá estranhamente não chegaram a se apresentar.

Durante aqueles dias, todos os dezenove conjuntos participantes puderam aproveitar um Curso Intensivo de Teatro, totalmente gratuito, promovido pela Academia de Teatro da FBT, com quatro horas de aulas diárias de interpretação (com as professoras Dulcina de Moraes e Henriette Morineau), dicção e impostação da voz (com Lília Nunes) e história do teatro (com os professores Junito de Souza Brandão e José Paulo Moreira da Fonseca), além de terem passagens viabilizadas e estadias pagas. O Festival chamou atenção também pelo ineditismo de alguns textos nunca antes vistos na capital carioca, de dramaturgos estrangeiros a nacionais. Com entrada sempre franca, no intuito de

preparar novas plateias, a intenção era premiar os três melhores espetáculos com medalhas.

Desde antes da estreia de *A Compadecida*, Zé do Ponto, o mais irônico de todos os cronistas teatrais do Recife àquela época, escrito ora por Aristófanes da Trindade, ora por Alfredo de Oliveira, aproveitou todas as chances para solapar o Teatro Adolescente do Recife na *Folha da Manhã Vespertina*, inclusive quando o mesmo foi confirmado a participar do I Festival de Amadores Nacionais. Entre suas notas ferinas, inclusive com equívocos sobre qual das peças da equipe liderada por Clênio Wanderley iria estar no Rio de Janeiro, destaco algumas:

> Pernambuco será representado no "Festival Nacional de Amadores" (sic) a ser realizado no Rio de Janeiro. Mas, sabe por quem? (Quá, quá, quá, quá, quá!) Pelo Teatro dos Adolescentes (sic), e do Clênio... Foi a velha Dulcina quem fez o convite. A reconhecida atriz brasileira já está na idade da guerra fria... Os "adolescentes" já estão afinando, mais uma vez, *Terra Queimada*, do Aristóteles, para o Festival, com a qual se classificou no nosso memorável Certame de Seleção dirigido por uma comissão de frustrados e idiotas. Pretendem tornar mais objetiva a cena da latrina... Os cariocas vão se entusiasmar... (PONTO, *Folha da Manhã Vespertina*, 11 dez. 1956, p. 4)

Dias depois, soltou mais esta: "O 'Cristo' da Fazenda Nova [refere-se a Luiz Mendonça, também intérprete do Padeiro em *A Compadecida*] vai levar o Teatro do Adolescente (sic) ao Rio (Quá, quá, quá, quá, quá!). Sujeito sem desconfiômetro" (PONTO, *Folha da Manhã Vespertina*, 15 dez. 1956, p. 4)[66]. Por fim, corrigiu-se numa informação e deu como certa a exibição da nova peça de Ariano Suassuna pelo grupo, sem no entanto deixar de desbancar sua existência:

> Notícias procedentes do Rio informam que o "Teatro do Adolescente de Pernambuco" (sic) inscreveu-se no "Festival Nacional do Teatro Amador" (sic) com a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Não tem procedência, pois, a notícia de que o aludido conjunto

[66] No seu papel de fazer rir o leitor (ainda que irritasse muitos artistas e jornalistas), era comum Zé do Ponto usar apelidos em referência a personalidades do meio artístico. Dos confrades da imprensa, Valdemar de Oliveira, Isaac Gondim Filho, Otávio Cavalcanti, Adeth Leite e Expedito Pinto eram seus alvos preferidos, respectivamente, "O mestre", "O homem do convento", "O careca", "O homem do charuto" e "Expedito Pontaria". O diretor Clênio Wanderley, que desde 1956 passou a assinar a direção de *O Drama do Calvário*, inicialmente em parceria com Luiz Mendonça, chegou a ser chamado de "O Ziembinski de Fazenda Nova". A irreverência dos apelidos ficou ainda maior quando o incógnito Zé do Ponto, que até então vinha aparecendo pontualmente na seção *Por Trás dos Bastidores*, passou a assinar, desde 22 de maio de 1958, na *Folha da Manhã Vespertina*, a coluna *Cochichos de Coxia*. Luiz Casaca Verde (Luiz Maranhão Filho), Falso Barreto (Valença Filho ou Wilson Valença adotando novo nome artístico) e o Presidente Albacora (Vanildo Bezerra Cavalcanti) ou o Pessoal da Dinastia (os Oliveiras) também eram ridicularizados.

> encenaria a tragédia rural nordestina *Terra Queimada*, classificada em 1º lugar no Certame de Seleção, e uma das últimas classificadas no Festival Nortista pela montagem deficiente e péssima interpretação, além das alterações defeituosas no original e falhas existentes no mesmo. (PONTO, *Folha da Manhã Vespertina*, 20 dez. 1956, p. 4)

Presidida na época por Vanildo Bezerra Cavalcanti, a ACTP nunca se manifestou sobre a disputa de pauta entre o Teatro Adolescente do Recife e Bibi Ferreira e Sua Cia. de Comédias, mas, em certo momento, até pediu aos sócios mais comedimento na linguagem das crônicas, principalmente àqueles que escreviam ocultos por pseudônimo (certamente dirigia-se a Zé do Ponto). Ariano Suassuna vibrou com essa recomendação:

> Só tenho palavras para aplaudir tal atitude da associação de classe. Já era tempo que alguém se pronunciasse contra o tom que está tomando a crônica teatral do Recife. O teatro já tem muitos inimigos externos para estarem os cronistas se transformando em fator de divisão e de intrigas num meio em que os choques são comuns, pela própria natureza do trabalho e pelo temperamento irrequieto que parece ser inerente aos artistas. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 10 jan. 1957, p. 6)

Os ataques cessaram, por enquanto, principalmente após a surpresa que aconteceria com os Adolescentes na então capital do país.

"Os Amarelinhos", nem tão tímidos assim, aportam no Rio de Janeiro

> Quando lá chegamos, a maioria dos concorrentes se referia a nós como "os amarelinhos do Nordeste". A gente sentia os olhares críticos, de desprezo mesmo. Até que finalmente chegou o dia dos "amarelinhos" darem o seu recado. De um total de dezenove espetáculos, pelo que me lembro, fomos o único a contar com atores entrando em cena pela plateia. Aquilo já causou um impacto grande, e o público ficou eletrizado durante toda a apresentação. Fomos aplaudidos em cena aberta infinitas vezes e, no final, a cortina abriu e fechou uma setes vezes! Na plateia estavam presentes grandes autoridades, os maiores críticos do Rio e de São Paulo, e o resultado foi uma verdadeira consagração. (*Apud* FERRAZ, 2007, p. 17)

Este é um depoimento da atriz Socorro Rapôso no meu livro *Memórias da Cena Pernambuca – 03*. Ela, que vivia a Compadecida desde a estreia da peça, relembrou que o TAR foi o único grupo a representar Pernambuco no I Festival de Amadores Nacionais. Especialmente para surpresa da maioria dos que faziam a ACTP e numa ovação unânime,

A Compadecida conquistou a medalha de ouro como melhor espetáculo, consagrando nacionalmente o ainda quase desconhecido dramaturgo Ariano Suassuna. A crítica pernambucana teve, então, que engolir a seco o desprezo que manteve àquela realização, e até mesmo aqueles que a detrataram, de certa forma, tiveram que render-se a tantos elogios dos críticos do Sudeste. Ao saber do ocorrido, Medeiros Cavalcanti exultou de alegria e para não perder a chance de reproduzir a opinião – mais abalizada, para alguns – dos críticos cariocas, que corroboravam a sua lançada desde o início, trouxe trechos de duas outras matérias elogiosas.

A primeira de Henrique Oscar, no *Diário de Notícias*, do dia 29 de janeiro de 1957, recomendando que *A Compadecida* tinha sido tão surpreendente, sob todos os aspectos, tanto a obra como sua interpretação, que ninguém que realmente gostasse de teatro devia perder a oportunidade de assistir a uma "realização tão impressionante, tão original, tão cheia de beleza e, ao mesmo tempo, de simplicidade" (*Apud* M. C. [Medeiros Cavalcanti], *Jornal do Commercio*, 1 fev. 1957, p. 6). Já Gustavo Dória, para o jornal *O Globo*, naquela mesma data, escreveu: "A presença de Ariano Suassuna, autor dramático dos maiores que possuímos, durante o Festival que ora se realiza entre nós, vem despertando um grande interesse pela sua obra literária que, apesar de ainda diminuta, é extremamente valiosa" (*Ibidem*, *idem*).

Outra consagração foi também dada a Clênio Wanderley, o de melhor diretor do Festival, pois a medalha de prata ficou com a Federação Baiana dos Teatros Amadores, dirigida por ele na tragédia nordestina de Isaac Gondim Filho, *A Grande Estiagem*. Tanto que ele ganhou uma bolsa para estudar direção teatral por seis meses na França. Ou seja, além da mais elogiada atração, havia destaque ao melhor diretor, duplamente, e a dois autores conterrâneos. A medalha de bronze coube ao Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande, área rural do Rio de Janeiro, com *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, sob direção de Mário de Almeida. Importante lembrar que a comissão julgadora – que estimulou a vitória do autor nacional, vale notar – era formada por mais de uma dúzia de membros, de críticos a professores de teatro.

Por indicação de vários deles, *A Compadecida* foi repetida nos dias 13 e 14 de fevereiro de 1957, no mesmo palco do Teatro Dulcina, patrocinada pela Sociedade Teatro de Arte, com convites distribuídos aos seus sócios. O sucesso da peça fez ainda com que a Fundação Brasileira de Teatro garantisse novas apresentações ao público em geral, de 15 a 17 daquele mês; e desde então João Grilo e Chicó passaram a ser conhecidos e levados à cena em todo o Brasil, com a peça ganhando versões, inclusive, no estrangeiro.

Cobrindo aquele evento pela ACTP, onde também atuava como tesoureiro da entidade, Otávio Cavalcanti colaborou com a coluna *Teatro* do *Jornal do Commercio*, dando conta do sucesso que foi a equipe pernambucana:

> Numeroso público, e os aplausos foram totais e constantes, com interrupções de cena. Mal se abria o pano de boca e viam-se as pernas do Palhaço descendo do trapézio, o público prorrompia em palmas estrondosas, pois o cenário era em forma de circo, com um pequeno picadeiro. O elenco estava ensaiadíssimo, e a representação corria afiada, numa admirável homogeneidade. Cada cena isolada, de cada personagem, era interrompida pelos espectadores com aplausos. Exaltados levantavam-se das cadeiras, e outros se contorciam numa espécie de "frenesi", atingindo o espetáculo o aspecto duma verdadeira apoteose. [...] No final, foi o autor da peça, Ariano Suassuna, aclamado a subir ao palco, onde recebeu maiores homenagens. [...] Não é possível destacar algum "ponto fraco" da representação, porque todos foram bons; deram conta integral dos seus papéis. (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 5 fev. 1957, p. 6)

Numa outra edição, Medeiros Cavalcanti fez questão de reproduzir as impressões colhidas pelo mesmo Otávio Cavalcanti – os dois não eram parentes – junto a Paschoal Carlos Magno, crítico teatral do *Correio da Manhã*, e Aldo Calvet, do jornal *Última Hora*. Segundo ele, disse o primeiro: "Teatro curioso; uma grande procura de originalidade; demonstra sensibilidade e poesia; é o espetáculo melhor de todos, até agora" (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 10 fev. 1957, p. 6). Já o segundo revelou: "Foi o melhor espetáculo até agora; nota máxima; lirismo e sensibilidade; muito apurado" (*Ibidem*, *idem*). Pouco depois, uma crônica de Paschoal, publicada originalmente no *Correio da Manhã* e referindo-se às novas sessões de *A Compadecida* na capital da República, foi reproduzida no *Jornal do Commercio*, certamente por articulação de Medeiros:

> É uma peça que se interrompe a cada instante com aplausos. É uma peça que se aplaude de pé. Uma peça como poucas do teatro brasileiro de todos os tempos. E quem a representa é um punhado de moços de talento, de muitíssimo talento. Há neles dignidade, entusiasmo, honestidade. Quem a dirigiu foi Clênio Wanderley. Terá menos de trinta anos. Mas nasceu diretor, como outros nascem santos. Dá-nos uma lição de equilíbrio, de sentido poético, de magia cênica. Dirigiu também *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho, que os baianos ofereceram à cidade como um presente de valor inesquecível. Houvesse da parte dos nossos elencos profissionais interesse pelos valores autênticos nascidos por estas plagas, e a estas horas Clênio Wanderley,

> Mário de Almeida, Evaristo Ribeiro[67], que se revelaram os maiores diretores na grande festa das companhias jovens, já estariam contratados para dirigir seus futuros espetáculos. Mas que se há de fazer num teatro onde se sofre ainda o terrível complexo de inferioridade, de se achar bom somente o que nos é importado em navio de qualquer classe, de algum porto da Europa? Quem gostar de teatro, quem acreditar em teatro e o deseja prestigiá-lo, dever ir hoje, amanhã e domingo ao Dulcina, para se comover, aplaudir, queimar as mãos de palmas, diante do espetáculo que é *A Compadecida*, dos mais belos que já vi no Brasil e nas minhas andanças pelo mundo, embora todas as suas falhas. Esse espetáculo que revela, já não mais só ao Norte, mas ao Brasil e ao mundo, o grande autor que é Ariano Suassuna. (MAGNO, *Jornal do Commercio*, 17 fev. 1957, p. 6)

Tamanha aclamação foi bastante comemorada por Medeiros, que não cansou de celebrar a "vitória da inteligência de Ariano, o triunfo da imaginação criadora de Clênio, o dinamismo e a sensibilidade interpretativas de quantos viveram no Teatro Dulcina, do Rio, o auto sacramental d'*A Compadecida*" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 19 fev. 1957, p. 6). Quanto a Valdemar de Oliveira, mesmo após ter deixado pública a sua insatisfação com a atuação do Teatro Adolescente do Recife, ele não se omitiu diante do sucesso da peça no Rio de Janeiro, e reproduziu na sua coluna *A propósito...* um comentário de Agnello Macedo sobre a estreia do espetáculo:

> Quando se abriu a cena choveram aplausos para o cenário. Aplausos justíssimos. E a partir da impressão causada pelo cenário, tudo foi crescendo. Você sabe perfeitamente que eu não sou de exageros. Pois meu caro Valdemar, conforme aconteceu comigo, você também teria impado de orgulho assistindo a esse espetáculo e, mais ainda, constatando a reação do público que vibrou durante toda a peça, interrompida com aplausos inúmeras vezes e ovacionada ao final, com aquele entusiasmo que toma sempre o público do Rio quando defronta um espetáculo bom mesmo de verdade. […] Nunca me senti mais pernambucano do que naquele momento, vendo aquela meninada tão simpática dando um legítimo "show" de representação, conquistando um triunfo maiúsculo, em tudo à altura das tradições do bom amadorismo pernambucano que o Rio conhece tão bem através dos feitos do TAP. Rapaziadinha valente essa, que de outubro para cá progrediu um assombro. Custava-me a crer que fossem os mesmos que eu vi em *Terra Queimada* e que o diretor também fosse o mesmo! Para o Ariano Suassuna a noite de ontem valeu por uma verdadeira consagração como autor. Obriguei-o a subir ao palco para receber os aplausos e os "bravos" que estrugiam de todo canto […]. (*Apud* W., *Jornal do Commercio*, 30 jan. 1957, p. 6)

[67] No I Festival de Amadores Nacionais, Evaristo Ribeiro dirigiu a peça de Hermilo Borba Filho, *O Vento do Mundo*, com o Clube de Arte de Santos (SP), mas não foi contemplado com nenhuma premiação.

Sucinto ao final dos elogios de Agnello Macedo, o cronista W. finalizou o artigo sem mais delongas: “Como bom pernambucano, rejubilo-me com a vitória do Clube (sic) Adolescente do Recife. E daqui lhe mando, à sua gente, o meu aperto de mão” (W., *Jornal do Commercio*, 30 jan. 1957, p. 6). Segundo o estudo do pesquisador cearense Magela Lima, depois de Hermilo Borba Filho ter descoberto um teatro profundamente popular e genuinamente brasileiro através do TEP, que desenvolveu um Nordeste a partir do teatro ou para o teatro, foi com a participação da peça *Auto da Compadecida* no I Festival de Amadores Nacionais, ou seja, inserida num projeto de visibilidade nacional com triunfos inegáveis, que se demarcou o Nordeste como lugar no teatro brasileiro, afinal, “o Nordeste não é um tema apenas; é, sobretudo, uma forma de fazer teatro” (LIMA, 2020, p. 21), isso com a obra de Ariano alinhada a uma encenação e interpretação coerentes no mesmo projeto estético e poético.

Mas Zé do Ponto, que se dizia ser o cronista mais lido e mais temido da capital pernambucana, soltou esta farpa: “Dizem que esse sucesso do Teatro Adolescente do Recife no Rio foi negócio arregimentado por Paschoal Carlos Magno. Que gente pra gostar de falar mal!” (PONTO, *Folha da Manhã Vespertina*, 6 fev. 1957, p. 4). Em São Paulo, foi o amigo Hermilo quem começou a dirigir a peça em dezembro de 1956, antes da consagração da mesma no Rio de Janeiro, com estreia agendada para logo depois do carnaval de 1957, no Teatro Natal, sob produção de Nelson Duarte, lançando o Studio Teatral. Inicialmente programada para acontecer de 11 a 17 de março, a temporada foi prorrogada por mais uma semana, até 24, devido ao sucesso de público e crítica. José Pinheiro, do elenco original do TAR, foi convidado para reviver o Palhaço.

Chamado a assistir as duas últimas apresentações da primeira semana, Ariano Suassuna aceitou viajar até São Paulo. A partir de 2 de abril, com apenas uma modificação no elenco, e até 21 do mesmo mês, nova temporada se deu, desta vez no Teatro Maria Della Costa. A produção tinha pretensão de seguir para cidades do interior paulista, mas tudo indica que, por incompatibilidade de agenda do enorme elenco, elas não aconteceram. Ainda em 1957 o produtor Fernando de Barros fundou o Teatro Paulista de Comédia e, tendo Hermilo como diretor cênico, promoveu um remonte da peça no Teatro de Alumínio, com elenco já bastante modificado, inclusive não mais contando com o elogiado Armando Bógus no papel de João Grilo e sim, Agildo Ribeiro, convidado do Rio de Janeiro (ele, que vinha do teatro de revista, deu um salto na carreira artística a partir de então). José Pinheiro continuou como o Palhaço. O antigo produtor Nelson Duarte ainda estava na pele do Chicó.

A estreia se deu a 29 de agosto de 1957. Dias antes, na coluna *Teatro e Outros Palcos*, de Miroel Silveira, no *Correio Paulistano*, Hermilo Borba Filho chegou a afirmar sobre Ariano Suassuna: "Não me canso de dizer que estamos diante de uma das mais sérias vocações de dramaturgo do nosso país, um homem para quem o teatro também é o ar que respira e o sono que dorme" (BORBA FILHO, *Correio Paulistano*, 27 ago. 1957, p. 4). A temporada, como novo sucesso, seguiu até 29 de setembro. A 3 de outubro, a equipe estreou no Teatro Jardel, no Rio de Janeiro, para uma permanência que durou até 3 de novembro, com a atriz Consuelo Leandro na Mulher do Padeiro, em substituição a Wanda Kosmo, entre outras alterações de elenco. Ariano também se fez presente nas primeiras récitas.

Uma epidemia de gripe asiática atrapalhou a maior afluência de público no início da temporada fluminense. A crítica, por sua vez, fez reparos e preferiu a encenação de Clênio Wanderley junto aos amadores pernambucanos, mas a peça foi conquistando cada vez mais o espectador carioca e tornou-se um grande sucesso também. Novamente a incompatibilidade de agenda do elenco apressou o fim da montagem logo após sessão especial no Teatro Natal, já em São Paulo, a 16 de dezembro de 1957, durante comemoração pelo segundo aniversário daquela casa de espetáculos. A Associação Paulista de Críticos Teatrais elegeu Ariano Suassuna como o melhor autor de 1957 pela peça *A Compadecida*, e Hermilo Borba Filho ficou com o título de revelação de diretor.

Já a Associação Brasileira de Críticos Teatrais deu a Ariano, no Rio de Janeiro, o prêmio de melhor autor de 1957. Tanta louvação fez o crítico Sábato Magaldi escrever uma longa apreciação para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, destacando a modernidade de *A Compadecida*, texto que, para ele, muito merecidamente, fora saudado como a revelação do ano e um dos acontecimentos mais importantes da moderna dramaturgia brasileira:

> Desde o aparecimento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que era o encontro de nosso teatro com a estética moderna, somente outra peça parecia acrescentar um elemento a essa equação: *A Moratória*, de Jorge Andrade, compondo novo quadro com o drama dos proprietários rurais. O terceiro marco vem-nos da obra de Ariano Suassuna, o dramaturgo paraibano que rejuvenesce o teatro com a seiva do populário nordestino. (MAGALDI, *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 30 nov. 1957, p. 5)

Para 1958, Hermilo Borba Filho também dirigia *O Casamento Suspeitoso*, a convite da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, lançando nacionalmente esta outra

obra de Ariano em janeiro daquele ano e que lhe daria o título de melhor diretor de comédia pela Prefeitura do Rio de Janeiro. O TAR prontificou-se a montar o mesmo texto, ainda em 1958. Por sinal, Hermilo voltou a morar em Pernambuco ao final de fevereiro daquele ano, a convite do reitor da Universidade do Recife, para assumir a disciplina de *História do Teatro* no novato Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, ocupando também o cargo de diretor da Divisão de Documentação e Divulgação num chamado da Prefeitura Municipal. Sendo assim, tanto ele quanto Ariano viviam glórias, mas a maioria dos componentes da ACTP parecia alheia àquilo.

A Compadecida esquecida, mesmo com as láureas de fora

No Recife, ainda no começo de 1957, começou o burburinho para saber quais os "Melhores do Teatro" em 1956. O ti-ti-ti entre os sócios da ACTP era grande e à boca miúda falava-se dos erros da edição anterior. Num sábado, 28 de fevereiro de 1957, às 17 horas, no Teatro de Santa Isabel, com sua diretoria reunida, a entidade organizou homenagens ao associado Ariano Suassuna e ao Teatro Adolescente do Recife pela representação vitoriosa de *A Compadecida* no I Festival de Amadores Nacionais, obtendo para Pernambuco a medalha de ouro. Discursaram Medeiros Cavalcanti, o maior defensor da montagem até então, além do crítico de teatro do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, Agnello Macedo, em nova visita a Pernambuco.

Ou seja, tudo levava a crer que, diante de tamanha consagração nacional, *A Compadecida* não seria esquecida na premiação aos "melhores" do teatro pernambucano de 1956, mas não foi o que aconteceu. O resultado, por dezesseis *acetepianos* votantes, só foi conhecido quase ao final de fevereiro de 1957, justamente quando Ariano – assim como procedeu Aristóteles Soares com sua peça *Terra Queimada* em meio à polêmica participação no II FNTA – passou a fazer de sua coluna no *Diario de Pernambuco* pouso certo para elogios à sua criação. Começou a transcrever a opinião de críticos como João Augusto, da *Tribuna da Imprensa*; Henrique Oscar, do *Diário de Notícias*; e Francisco Pereira da Silva, do *Diário Carioca*, todos de uma geração de jornalistas mais novos, procurando o mais possível evitar referências a ele como autor da peça.

Mas nada disso convenceu a turma da ACTP e o resultado da premiação foi o seguinte: *Bodas de Sangue*, do TAP, como o melhor espetáculo local, levando ainda os títulos de diretora, para Bibi Ferreira; atriz, por unanimidade, para Diná Rosa Borges de Oliveira, como a personagem Mãe do texto de García Lorca; e cenógrafo para Aloísio

Magalhães. O melhor espetáculo de conjunto visitante foi *As Árvores Morrem de Pé*, de Alejandro Casona, em tradução de Valdemar de Oliveira, pela Cia. Dulcina-Odilon; melhor ator, Elpídio Câmara (pela segunda vez laureado), por conta de sua personagem Apolônio em *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho; revelação masculina, Leonel Albuquerque, do TUP, como o pasteleiro Jacquot de *Canção Dentro do Pão*; e revelação feminina, Maria da Penha Leite Ramos, também por unanimidade, como a Mãe de *Apenas Uma Cadeira Vazia*, do Teatro da Universidade Católica.

Na categoria melhor autor, excluindo três dramaturgos concorrentes impedidos de votar (Sotero de Souza, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Aristóteles Soares), cinco votos foram favoráveis a Ariano Suassuna por *A Compadecida*, os de Expedito Pinto, Justo Carvalho, Luiz Mendonça e Wilton de Souza – todos atrelados ao Teatro Adolescente do Recife, vale salientar – e, por incrível que pareça, um único voto extra-TAR, o de Valdemar de Oliveira (o que comprova que não tinha restrições maiores à peça, mas sim ao espetáculo). No entanto, por oito votos a cinco, Aristóteles Soares, como já relatado no capítulo anterior, foi eleito o melhor autor de 1956 com *Terra Queimada*, a primeira realização dos Adolescentes. Quanto à montagem de *A Compadecida*, aí sim ela foi terminantemente esquecida pelo núcleo *acetepiano*, conquistando apenas um voto de melhor espetáculo local, o de Otávio Cavalcanti (que a tinha conferido no Rio de Janeiro e mesmo assim escolheu melhor texto e direção diferentes).

Inevitavelmente desgostoso, Ariano ainda escreveu elogios à parte daquelas escolhas, principalmente ao autor Aristóteles Soares, lembrando que este também já havia sofrido campanha injusta e violenta por parte da crítica. Não deixou, entretanto, de salientar que, contrária aos críticos mais categorizados do país, a ACTP havia cometido um deslize ao não premiar o diretor Clênio Wanderley, "moço incompreendido e injustiçado" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 2 mar. 1957, p. 6), e aparentemente engoliu a seco o prêmio que deixou de ganhar como autor. Adiada, a entrega solene dos nove prêmios aos "melhores" de 1956 aconteceu somente na noite de 9 de abril de 1957, no palco do Teatro de Santa Isabel, seguida da estreia da aguardada peça *História Proibida*, na interpretação da companhia carioca Eva e Seus Artistas. Tratava-se de uma adaptação de Miroel Silveira a partir de um conto extraído das famosas novelas de Boccaccio pela dupla George Manoir e Armand Varnille, com direção de José Maria Monteiro.

Para Medeiros Cavalcanti aquele momento era de gala no Santa Isabel, com cinegrafista filmando personalidades, holofotes militares a iluminar a fachada do teatro,

banda de música no saguão, decoração especial, flores, "uma noite de elegância e emoção, sobre a qual os nossos cronistas sociais poderão escrever bons comentários" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 9 abr. 1957, p. 6), previu. E tudo realmente correu bem, sem protestos de artistas feridos em seu orgulho. Pelo menos até o rebelde Ariano Suassuna querer revanche. Talvez motivado pelo acúmulo de decepções que vinha tendo com a ACTP, não só por sua peça ter sido escanteada na premiação dos "melhores" tanto em 1956 quanto em 1957, mas também por uma cobrança que recebeu das mensalidades não pagas como sócio da entidade, ele começou a destratá-la pelo viés humorístico. Primeiramente expôs aquele fato inédito em sua vida: ia ser executado por dívidas! Passo a palavra ao próprio:

> Acontece que recebi um ofício da ACTP (a cujas sessões não compareço desde o dia em que fui inscrito na Associação por Alfredo de Oliveira), ameaçando-me de eliminação por falta de pagamento das mensalidades. O ofício termina comunicando-me que "estará o senhor tesoureiro à disposição do amigo, todas as segundas-feiras, em nossa sede social". Poderia eu lembrar aos que me executam que também estive e estou à disposição do cobrador ou do senhor tesoureiro em minha casa, cujo endereço forneci à ACTP, não só nas segundas-feiras, mas em qualquer dia da semana. Poderia lembrar que na única sessão a que compareci, quis pagar minhas mensalidades até o fim do ano, o que não aconteceu porque o senhor tesoureiro não tinha troco. Mas o melhor é ficar calado, uma vez que quem deve nunca tem razão. Fico assim à espera das drásticas medidas com que me ameaçam e só me resta agradecer à ACTP essa iniciativa, que, senão nas outras qualidades, vai me equiparar a Cervantes e Camões nesta de mau pagador declarado. E fico até desconsolado ante o abrandamento das leis penais modernas que, não permitindo a pena de prisão por dívidas, deixa-me em situação mais cômoda do que a deles [...]. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 6 dez. 1957, p. 6)

Paralelamente ao ocorrido, o Teatro Adolescente do Recife, já consagrado fora da sua terra, voltava com *A Compadecida* ao palco do Teatro de Santa Isabel nos dias 3, 6, 9 e 21 de dezembro de 1957, em benefício da Juventude Independente Católica, Juventude Universitária Católica e Clube do Universitário de Pernambuco. Assim, chegou a trinta sessões da mesma peça. Foi o mote para Adeth Leite, seguindo o que já havia feito Medeiros Cavalcanti antes, registrar opiniões variadas sobre a montagem:

> O diretor do Serviço Nacional de Teatro [professor Edmundo Moniz], falando sobre a peça, disse: "É um dos espetáculos mais originais do teatro moderno". A atriz Henriette Morineau afirmou: "Grande peça, grande diretor, grande elenco! Duas horas de arte, de riso, de espírito! Quem foi que estabeleceu uma diferença entre amadores e

> profissionais? Mais uma vez senti que nós somos iguais". [...] Eis a opinião da atriz Fernanda Montenegro: "Vocês trouxeram para nós um espetáculo autêntico. Tudo que se diga é pouco. Muito obrigada". O diretor cênico José Maria Monteiro assim se expressou: "*A Compadecida*, de Suassuna, foi o melhor presente que o Rio recebeu nesses últimos anos. Bravos ao pessoal do Recife". (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 1 dez. 1957, p. 24)

No entanto, não foram tão efusivas as impressões do próprio Adeth sobre o espetáculo, salientando, inclusive, a falta de "novidade" na escrita de Ariano Suassuna, seguindo traços da dramaturgia de Plauto na mesma crítica irreverente às classes superiores. Para o crítico do *Diario de Pernambuco* (colega de batente do dramaturgo em questão), as histórias que ouvia desde a juventude, compartilhadas nos folhetos populares, apenas tinham ganho nova forma nessa obra, com personagens identificados com os costumes do nordestino, sem mistério algum nisso:

> Reside principalmente nesse fato a causa do êxito obtido no Sul do país pela sua peça quando foi interpretada pelo elenco do Teatro Adolescente do Recife. Nada de sofisticação. Tudo natural e espontâneo. O jeitão especial com que os nossos atores pronunciam as palavras, com um tom acentuadamente nortista, muito contribuiu para a melhor observação da récita. (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 12 dez. 1957, p. 6)

Sendo assim, Ariano só trazia ao palco o popular tal como ele se apresentava na realidade e, retirando esse sentido, o que era farsa poderia até ser apontada como revista. Isso porque ele não gostou da fala de Manuel, o Cristo, ao responder à indagação de João Grilo com uma chacota em referência ao norte-americano e, também, na expressão achincalhe sobre a Justiça nula dos homens, quando diz "Isto aqui não é o Palácio da Justiça", para Adeth Leite não condizentes com o espírito de um auto sacramental. Lembrou ainda que a expressão "safado" ou "safada" era usada quatorze vezes, e depois de apontar elogios ou falhas nas interpretações, terminou por recomendar a peça sem tanta empolgação: "O *Auto da Compadecida*, com as marcas e a direção que Clênio Wanderley imprimiu à peça, pode ser visto sem enfado" (*Ibidem*, *idem*).

Talvez motivado por comentário tão amorfo, Ariano Suassuna, logo no primeiro dia de 1958, resolveu analisar a relação nada amigável que a crítica pernambucana vinha mantendo com o Teatro Adolescente do Recife, e acabou por "denunciar" que a premiação da ACTP era "dominada por grupos e interesses e orientada de antemão pela astúcia e malícia dos donos do mundo" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 1 jan.

1958, p. 21). Historiciando a trajetória do coletivo, que surgiu com estudantes do Ginásio Pernambucano, à frente dos quais estavam Lucas Filho e José Pinheiro, ele lembrou que foi chamado a dirigi-los quando ainda ensinava teatro naquela instituição, mas não pôde aceitar, ficando apenas como conselheiro. Contratado como diretor cênico, Clênio Wanderley assumiu a liderança daquela turma, que passaria a ser combatida de todos os modos:

> No [II] Festival Nortista de Teatro Amador, como foi o grupo mais representativo de Pernambuco [com *Terra Queimada*], foi deixado de lado com soberano desprezo, não arrastando um único prêmio, numa premiação feita cuidadosa e politicamente para agradar a todos. Depois, montou o *Auto da Compadecida*. Tropeços e mais tropeços, levantados de todos os lados. Bibi tomou-lhe a pauta que já lhe tinha sido concedida, de modo que muito pouca gente pôde ver o espetáculo[68]. Da parte da crítica, injustiça, perseguição, indiferença e silêncio. Com as poucas e honrosas exceções, dentre as quais apraz-me citar os nomes do Aristóteles Soares e Medeiros Cavalcanti. Nos outros, frieza ou hostilidade. Muitos desses dizem hoje que sempre foram entusiastas da peça e do grupo, mas não foram não, é conversa. Até que veio o Festival de Amadores Nacionais e o modesto grupo foi aclamado como merecia, ganhando a medalha de ouro que ainda não lhe foi perdoada. (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 1 jan. 1958, p. 21)

Para ele, uma das injustiças tinha sido não premiar José Pimentel como revelação de ator[69]. E afirmando que assistiu à votação na época – talvez por escrever no *Diario de Pernambuco*, mesmo sem ainda ser associado da entidade –, testemunhou que ela era realmente tendenciosa: "Silenciei no momento porque tinha sido um dos candidatos derrotados e temia que a paixão pudesse perturbar a serenidade de meu julgamento. Mas agora, passado o tempo, posso dizer com segurança que a votação da ACTP é injusta e feita de antemão" (*Ibidem*, *idem*). Esta escrita causou rebuliço entre os cronistas teatrais, com a maioria pedindo para Ariano ser penalizado com a suspensão dos direitos de sócio da entidade por sessenta dias.

---

[68] Tal informação não procede totalmente, pois a peça cumpriu as três noites previstas inicialmente. Só que transferidas dos dias 5, 6 e 9 de setembro de 1956 (quarta, quinta e domingo), para os dias 11, 12 e 13 daquele mês (terça a quinta-feira). Todas as récitas foram em benefício da Sociedade de Odontopediatria de Pernambuco, já que o diretor Clênio Wanderley exercia a profissão de dentista; e para obras sociais da Paróquia do Cajueiro e do Juizado Privativo de Menores.

[69] Ariano Suassuna já tinha escrito que José Pimentel se saíra muito bem nas duas personagens que interpretava em *A Compadecida*, tanto na figura do rico fazendeiro Antônio Morais, quanto na do Encourado, "tendo sido mesmo uma revelação de ator, com muito senso de ritmo nos gestos e nas falas, comedido e presunçoso como fazendeiro, odiento e perigoso como o Diabo" (SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 16 set. 1956, p. 8).

A 13 de janeiro de 1958, uma segunda-feira, aconteceu a primeira reunião dos membros da entidade, especialmente para decidir quais seriam os "Melhores do Teatro" no ano anterior. Após muitas horas de discussão, culminando com a saída de José Maria Marques, que se retirou da reunião sob protestos e sem votar, por conta de uma brincadeira sobre uma possível "chapa oficial", a votação se deu por voto secreto com treze dos associados. Como já havia concorrido ao prêmio de 1956, a peça *A Compadecida* ficou de fora na premiação aos "melhores" de 1957, como também o texto *O Casmurro*, de autoria do carioca Graça Melo, para o Teatro de Amadores de Pernambuco, por ser obra de apenas 1 ato e pertencer a um autor que, não sendo da terra, não morava há pelo menos cinco anos em Pernambuco, seguindo uma das cláusulas ainda presentes no regulamento da competição.

Os vencedores foram: Mayerber de Carvalho, autor, pelo texto original de *O Pecado Entrou no Céu*, montado pelo conjunto Os Comediantes do Recife; espetáculo local, *A Verdade de Cada um*, de Luigi Pirandello, pelo TAP, que também conquistou o prêmio de diretor para Graça Melo; além de melhor atriz para Geninha Sá da Rosa Borges, como a Alegria de *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves; e cenógrafa para Janice Lôbo de Oliveira, pela sua criação nesta mesma peça; melhor ator, Lúcio Mauro, da Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior, como Esopo de *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo; revelação masculina, empate para Luiz Pôrto Carreiro, como o general Henrique Alvar de Haro na peça *A Verdade Morta*, de Emmanuel Roblès, pelo Teatro da Escola de Belas Artes, e Hiran de Lima Pereira (presente naquela reunião, mas sem computar seu voto nesta categoria), intérprete de *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, pelo Teatro Pernambucano; e revelação feminina para Cris Ribeiro, como a 2ª Mulher da peça de Henri Ghéon, *A Via Sacra*, do Teatro Adolescente do Recife.

Já o melhor espetáculo de companhia itinerante ficou para *História Proibida*, de Eva e Seus Artistas, do Rio de Janeiro, que segundo Medeiros Cavalcanti não teve concorrentes porque a única que poderia enfrentá-la, Dercy Gonçalves, tinha sido um desastre e uma palhaçada. Por fim, ele taxou o ano de 1957, no Recife, de "pobre no campo teatral" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 29 jan. 1958, p. 6). Pouco antes daquela reunião decisória, o elenco de *A Compadecida* cumpriu nova temporada no Teatro de Santa Isabel, de 10 a 12 de janeiro de 1958, sexta a domingo, incluindo vesperal dominical, às 15 horas, com ingressos gratuitos distribuídos pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife. As duas primeiras noites tiveram renda

destinada à Clínica Dentária do Hospital Infantil e às obras sociais da Basílica da Penha, sendo que a primeira contou com patrocínio da Fábrica da Torre.

A melhor notícia é que, no mesmo período, o grupo foi convidado a inaugurar o Teatro Independência, em Santos, permanecendo em temporada por lá de 20 a 26 daquele mês e seguindo, no dia 27, para única sessão na capital paulista, em espetáculo patrocinado pelos irmãos Dias Marcelino. Em meio aos elogios, curiosa foi a apreciação do integralista Plínio Salgado, no jornal *A Marcha*, a alcunhar Ariano Suassuna de "cripto-comunista" e de "adepto da técnica soviética de desmoralização da religião através do teatro" (*Apud* SUASSUNA, *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1958, p. 6), comentário que ele achou honroso para si. Valdemar de Oliveira, como num tratado de paz, não sem deixar de alfinetar quem o criticava, escreveu saudando a viagem do TAR a Santos, distinção que se mostrava honrosíssima para Pernambuco. Se havia uma ponta de inveja, foi camuflada pelo mesmo:

> De mim, nada importa o que aqui pudesse dizer sobre elenco, intérpretes, desempenho, direção, assunto a que poderei voltar um dia. O que no momento importa é frisar quanto esse convite e essa viagem do Teatro Adolescente do Recife se refletem sobre o renome artístico do Recife, acrescentando-lhe novos títulos de legítima vaidade. Os míopes só veem em minhas atitudes aquilo que seus curtos olhos permitem ver. Não me preocupam nem a sua miopia nem a sua mania de perseguição. Ao ver partir o Teatro Adolescente do Recife para Santos, levando uma peça pernambucana a um teatro que se inaugura, vejo, acima de tudo, o nome artístico de Pernambuco a projetar-se pelo país e a impor-se, cada vez mais, como afirmação de um rude trabalho que, há menos de uma vintena de anos, se leva aqui por diante, com entusiasmo e idealismo, sob um clima de luta fecunda. O time que aí vai pode não ser o meu, [mas] no momento representa Pernambuco. E isso me basta para que lhe deseje todas as vitórias em terra alheia. (W., *Jornal do Commercio*, 18 jan. 1958, p. 6)

Um pouco mais à frente Ariano Suassuna ganhou homenagem de vários intelectuais no Bar Caiçara, em Olinda, e Valdemar, que lá esteve, aproveitou a ocasião para externar novas opiniões sobre a produção teatral do autor, destacando ainda o crescimento da dramaturgia local pernambucana:

> Entendo como merecidíssima a homenagem, a que me associei, prestada, ontem, a Ariano Suassuna. Salvo Nelson Rodrigues, nenhum outro nome de escritor teatral se projetou tão rapidamente como o de Ariano através do lançamento de uma única peça. [...] *Auto da Compadecida* foi um autêntico *coup de foudre* [raio] na sensibilidade do público sulista. Ariano havia descoberto um filão absolutamente

> inexplorado. O seu trabalho logo se impôs pelo seu valor real no mercado teatral do Rio de Janeiro e haveria de igualmente impor-se, posteriormente, diante de outras plateias. E com tamanha ênfase e tanto peso que merecidamente lhe vieram às mãos todas as láureas reservadas durante o ano de 1957 para o melhor autor nacional. Isso constituiu, com toda a razão, um motivo de orgulho para Pernambuco teatral. E nós [não] poderíamos ficar insensíveis a essa série de premiações [...] que vieram consolidar o renome artístico de Pernambuco no Sul do país, repetindo à sua gente que aqui se respira um clima teatral capaz de produzir um autor como Ariano Suassuna. (W., *Jornal do Commercio*, 11 fev. 1958, p. 6)

Medeiros Cavalcanti, por sua vez, já tinha lembrado o retumbante êxito que a peça vinha obtendo em São Paulo, "suportando a eterna incompreensão dos pobres de espírito e a satisfação dos que miram as obras de arte sem os antolhos de uma visão personalista deformada por preconceitos e tabus primitivos" (M. C., *Jornal do Commercio*, 11 jan. 1958, p. 6). Recordou ainda que as figuras religiosas e caricatas da obra, nas personagens do Padre João, do Bispo e do Frade, tinham gerado controvérsias em vários lugares e que a figura do Cristo negro era outro ponto de discórdia, tudo isso de uma tolice irremediável. Num outro artigo, pôde expressar sua opinião sobre a dramaturgia do "menino grande de Taperoá", exaltando-a mais ainda:

> Acho *A Compadecida* um belo momento teatral, de uma linguagem extraordinária, mas, infelizmente, é hermética em alguns pontos e passou para muitos – inclusive para aqueles que têm as luzes da cultura – como obra de sentidos imorais e irreverentes, levando à bulha a Igreja Católica, quando se deveria ter dito, como mais acerto, que levava ao canto da parede os maus sacerdotes, que os há em todos os credos. *O Casamento Suspeitoso*, tratando do pecado da luxúria com uma volubilidade e imaginação como dantes ainda não se fizera em nosso teatro, tão acadêmico, tão formalizado, tão cheio de cânones, quando não pende desbragadamente para a imoralidade grosseira, é uma peça destinada a grandes discussões. Estas virão a seu tempo. Por enquanto, console-nos o peito essa verdade: Ariano Suassuna está "medalhado" de ouro e é o melhor autor. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 12 jan. 1958, p. 6)

Todas essas considerações foram feitas antes da reunião que iria decidir os prêmios da ACTP. Com o martelo batido, a III Festa dos Melhores aconteceu na noite de 30 de março de 1958, no Santa Isabel, com banda de música no saguão do teatro e premiação seguida da peça *A Verdade de Cada um*, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco prestes a completar o seu 17º aniversário. A solenidade de entrega dos troféus foi presidida por Paschoal Carlos Magno, assistente de gabinete do presidente da

República, além de contar com as presenças do prefeito Pelópidas Silveira, dos secretários Aderbal Jurema e Bráulio Guimarães, e dos cônsules da França e dos Estados Unidos. Tudo transcorreu como o previsto, sem polêmicas ou reclamações. Se aconteceram, elas permaneceram abafadas.

No entanto, por ter contestado a premiação dos "Melhores de 1956", ainda que tardiamente, Ariano Suassuna foi mesmo penalizado com uma suspensão de sessenta dias da Associação, mas o dramaturgo respondeu "que não se sentia agravado com coisa alguma, de vez que a ACTP redarguira logicamente a uma sua má-criação" (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 9 fev. 1958, p. 6). Com ausência de maioria dos sócios, Alfredo de Oliveira, Luiz Tojal e Otávio Cavalcanti votaram por penalizá-lo. Já Hiran de Lima Pereira e Wilton de Souza foram favoráveis à "absolvição". O presidente Vanildo Bezerra Cavalcanti não votou. Os nomes foram publicizados por Adeth Leite. Medeiros Cavalcanti brincou com o fato, mas não sem deixar de rebaixar alguns de seus colegas jornalistas:

> Confesso que estava à margem de tão palpitante caso, pois não havia lido crônica escrita pelo confrade Ariano Suassuna sobre o sistema de premiação da ACTP, pondo em dúvida a honorabilidade de seus membros e a lisura da votação em que foram escolhidos os Melhores de 1956. Agradeço a referência que ele faz ao meu nome, citado como exceção, ao lado de outro confrade [Aristóteles Soares] que, como eu, jamais desconheceu dos méritos de sua peça *A Compadecida*, não sendo assim da turma das "virgens loucas" que somente foram acender suas candeias na derradeira hora; agradeço, embora se trate de um ato de justiça. Não posso deixar de ficar magoado, porém, ante o pensamento mau que assaltou Ariano na apreciação do nosso sistema de votação. [...] A ACTP chegou a uma decisão. Cabe-me acatá-la. Acho que Ariano ainda está na idade, como eu, em que é mais gostoso ser incendiário do que bombeiro. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 17 jan. 1958, p. 6)

Mesmo apartado dos demais pelos elogios feitos à peça e à encenação de *A Compadecida*, mas tomando as dores da acusação contra a ACTP, Medeiros Cavalcanti iniciou uma série de sete artigos para justificar, minuciosamente, as escolhas aos "Melhores de 1957". A partir daí, como teve resposta irônica de Ariano Suassuna que o citou apenas como um radialista a defender aquela votação cheia de "cabalas" ou conluios secretos, o crítico do *Jornal do Commercio*, agora magoado, escreveu outra série de sete artigos em verdadeira "guerra" ao seu ex-elogiável, intitulada "Da inconveniência de ser laureado". Nela, ressaltou a vaidade excessiva do escritor e sua insatisfação por ter sido

preterido como melhor autor de 1956 por Aristóteles Soares, já que enquanto era aclamado lá fora, outro tinha sido vitoriado na sua própria terra. Lamentou, então,

> [...] a natural vaidade de Ariano rechaçada em uma possível veleidade de aquisição de glória local, quando lá no Sul as trombetas da fama alardeavam maravilhas de sua prima obra (e não obra-prima, entenda-se). Negado em casa e confirmado na rua é uma desfeita tradicional que toda família se impõe aos rebentos de talento. Mas, no caso, houve mais que a simples lei consuetudinária que se verte bem no ditado: "Santo de casa não faz milagre". (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 28 mar. 1958, p. 6)

Valdemar de Oliveira assistia a tudo aquilo com atenção redobrada, lembrando que há tempos Ariano já andava de lança em riste, sozinho em meio à arena, mas agora lhe saltara à frente o Medeiros, "apanhando a luva e retezando os músculos. Um grande público espera o choque dos dois decididos cavalheiros. Eu já comprei um camarote" (W., *Jornal do Commercio*, 28 fev. 1958, p. 6), provocou. Curiosa é essa briga de Ariano com Medeiros, o mesmo que lhe escrevera três artigos elogiosos a *O Processo do Cristo Negro*. Na época, o dramaturgo o retornou dizendo que jamais alguém havia compreendido tanto uma peça sua. "Confesso que desconhecia essa inteligente maneira de agradecer; só a finura de um Ariano Suassuna a conceberia" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 28 jun. 1956, p. 6), agradeceu o jornalista. Ele, por sinal, seria aluno seu matriculado na turma de Dramaturgia do Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, a partir de março de 1958, na disciplina Teoria da Arte Dramática[70].

O pior é que, pouco depois dessa melindrosa relação mestre-aprendiz, Ariano Suassuna e Medeiros Cavalcanti se engalfinhariam novamente, soltando farpas um ao outro, tudo por conta da repercussão da peça *O Santo e a Porca*, pelo Teatro Cacilda Becker, que estreara em São Paulo no dia 5 de março de 1958, sob direção de Ziembinski, no Teatro Dulcina (versão que chegaria ao Recife em 1959), e fazia enorme sucesso, assim como *O Casamento Suspeitoso*, pela direção de Hermilo Borba Filho (apesar de crítica desfavorável de Sábato Magaldi), no Teatro Bela Vista, com a Companhia Nydia

[70] No mínimo é divertido saber que Medeiros Cavalcanti, o rigoroso crítico e cronista teatral do *Jornal do Commercio*, tinha aula dos próprios artistas que criticava, inclusive tendo um colega seu de labuta jornalística, Ariano Suassuna – para o qual já havia escrito elogios à sua produção dramatúrgica, mas agora passaria a fazer textos irônicos e até raivosos –, como mestre nesse curso. Outros professores seriam Graça Melo, na cadeira de Interpretação; Joel Pontes, em História da Literatura; Alfredo de Oliveira, nas aulas de Caracterização; Aloísio Magalhães, em Decoração; e Hermilo Borba Filho à frente dos ensinos de História do Teatro. Vale registrar que os escritores Osman Lins e Luiz Marinho eram também alunos do mesmo Curso de Dramaturgia.

Lícia-Sérgio Cardoso. E assim o artista paraibano/pernambucano conquistava cada vez mais louros, entrando num círculo consagratório invejável, sendo aclamado como um dos maiores autores do teatro brasileiro. Tanto que, em novembro daquele ano ele ganhou o Prêmio Saci de 1957, entregue pelo jornal *O Estado de S. Paulo* pelo título de melhor peça nacional com *A Compadecida*.

Na capital pernambucana, pelo Teatro Adolescente do Recife, a obra voltou a ser vista no dia 4 de maio de 1958, na sede do Clube Náutico Capibaribe, em homenagem aos sócios da instituição esportiva. No dia seguinte, foi à cidade de Timbaúba, para sessão no Cine Recreios Benjamin, mas já corria a notícia de que o cônego local proibiria que a peça fosse apresentada. Clênio Wanderley, por sua vez, estreou nova montagem, a pedido de Dulcina de Moraes, no Rio de Janeiro, no dia 11 de dezembro de 1958; e o pernambucano José Gonçalves foi convidado a interpretar o papel de Jesus Cristo novamente. Clênio atuou como Chicó, Agildo Ribeiro como João Grilo e Odilon Azevedo assumiu o Encourado. Enquanto isso, notícias na imprensa davam conta de que o texto da peça havia sido proibido na Espanha e autorizado na Polônia.

Quanto à ACTP, a 9 de junho de 1958 foi eleita uma nova diretoria – Alfredo de Oliveira como presidente –, mas o seu associado mais aclamado, Ariano Suassuna, só permaneceu como cronista e crítico teatral até 1 de julho de 1958. Sem qualquer aviso prévio ou justificativa posterior, abruptamente ele foi substituído, no dia seguinte, pelo poeta José Laurênio de Melo, para surpresa dos leitores. Deixou a função de jornalista teatral, mas continuou, quase até o fim da ACTP, a ser chamado a votar nos "Melhores do Teatro", numa clara tentativa de alguns membros da instituição em reafirmá-la com nomes notáveis na sua equipe, mesmo não tendo ele mais nenhuma ligação com a mesma. Desde então a ignorou por completo. No entanto, a esquecida ou desprezada *A Compadecida* "manchou" a história da ACTP inegavelmente.

CAPÍTULO 5

TUP acusa desonestidade na escolha dos "Melhores"

Após a problemática com a peça de Ariano Suassuna, a ACTP continuou a cada início de ano a entregar suas estatuetas, sem maiores surpresas ou comentários para além das festas programadas. Mesmo com novas diretorias – cada vez mais apáticas a outras atividades, pois as premissas iniciais de formação foram sendo esquecidas com o correr das gestões –, sua existência se resumia quase à escolha de quem iria receber um "Samuel". E Adeth Leite, que passou a ser o 1º secretário da entidade a partir de junho de 1961, ficando no cargo até o fim em 1969, era quem mais vibrava com a entrega dos troféus, abrindo largos espaços de divulgação nas páginas do *Diario de Pernambuco*. A insistência das matérias que ele lançava próximas a cada reunião dos associados, para proceder à escolha dos "melhores", era uma clara tentativa de salientar a importância da ACTP e sua "credibilidade", além de provar o cuidado que o mesmo tinha com os dados que recheavam sua coluna intitulada *Teatro, Quase Sempre*.

Bem no início de 1964, por exemplo, lembrando que era preciso ficar em pé de igualdade com os outros dois grandes centros teatrais do país, o Rio de Janeiro e São Paulo, que já haviam apontado os "melhores" do teatro em 1963 pelos seus críticos reunidos, Adeth, como sempre fez, repisou todas as atrações que passaram pelos palcos do Recife, sem qualquer referência a outras cidades pernambucanas. Assim, a entidade continuava a entender, infelizmente, que a capital bastava como única representante do Estado. De acordo com aquele crítico, o ano de 1963 tinha sido "pobre em montagens" (MELHORES..., *Diario de Pernambuco*, 15 jan. 1964, p. 1), mesmo com alguma movimentação no Teatro de Santa Isabel, Teatro do Parque, Teatro de Arena, Teatro Marrocos, no "teatrinho" da Festa da Mocidade e no palco auditório da AIP (Associação da Imprensa de Pernambuco).

Lamentou, principalmente, que conjuntos amadores como o Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (TEIP) e o Teatro Adolescente do Recife (TAR), ou profissionais como o Teatro Pernambucano, não tivessem feito nada[71]. Ainda assim, mais

[71] O TEIP já não mais existia, pois encerrara sua carreira em 1962 com *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. O Teatro Adolescente do Recife, ainda em 1963, viajou ao Pará e Alagoas com uma remontagem de *A Via Sacra*, de Henry Ghéon, mas também não voltaria mais à cena. Já o Teatro Pernambucano, após longo período sem nova produção por motivo de doença de Elpídio Câmara, reapareceria com uma penúltima realização durante a Semana Santa, o drama de Godofredo Tinoco, *Judas no Tribunal*.

de trinta novas montagens locais, entre adultas e infantis, tinham vindo à cena em 1963. Num outro artigo, dizendo-se já contando com o apoio incondicional dos demais membros da diretoria da ACTP, Adeth Leite começou, por iniciativa própria, uma campanha para sensibilizar o empresário e deputado federal Adelmar da Costa Carvalho a aumentar o Prêmio Vânia Souto Carvalho, já de 20 mil cruzeiros, destinado ao melhor autor teatral. E, para aplausos gerais, o político doador acabou aumentando o valor para 50 mil cruzeiros.

A 15 de janeiro de 1964, numa quarta-feira à noite, aconteceu a reunião que iria decidir os "Melhores de 1963" por votação secreta, como sempre. Dos vinte e sete *acetepianos*, apenas onze foram depositar o seu voto: Adeth Leite, Justo Carvalho, Luiz Mendonça, Wilton de Souza e Augusto Boudoux, todos pertencentes à diretoria presidida por este último, e mais Ângelo de Agostini, Bóris Trindade, Expedito Pinto, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques e Vanildo Bezerra Cavalcanti. O trio Alfredo de Oliveira, Valdemar de Oliveira e Lêda Sodré encontrava-se em viagem com o Teatro de Amadores de Pernambuco, apresentando, com sucesso, *Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho, com direção de Valdemar, no Teatro Leopoldo Fróes, em São Paulo, inclusive recebendo elogios da imprensa bandeirante.

Também se pensou que Medeiros Cavalcanti estava em viagem, mas depois Adeth Leite, na sua coluna de fofocas intitulada *Cachos*, denunciou que ele estava no Recife, "mas não compareceu à 'escolha' somente para não ter o trabalho de lavrar a ata. Maganão!" (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1964, p. 3). Os demais onze associados já se encontravam definitivamente afastados da ACTP: Pereira da Costa, Daniel Barbosa, Isaac Gondim Filho, Otávio Cavalcanti, Aristóteles Soares, Maria José Campos Lima, Sotero de Souza, Luiz Tojal, Hermilo Borba Filho, Clóvis Melo e, claro, o desgostoso publicamente, Ariano Suassuna.

Como sempre fazia reiterando o seu "voto a descoberto" dias antes da eleição, numa estratégia inegável de fazer valer sua opinião ao menos para aqueles votantes "esquecidos" ou "desligados", o 1º secretário da ACTP desta vez acertou pouco nos contemplados à edição 1963. Para melhor espetáculo de conjunto itinerante indicou a companhia Tônia Carrero, pela montagem de *Tiro e Queda*, não agraciada naquela noite; para melhor espetáculo local, *Um Sábado em 30*, do TAP, também não prestigiado; assim como não venceu Janice Lôbo como cenógrafa, pela sua criação em *Fogo Morto*, nem Geninha da Rosa Borges e Maria Matoso, ambas de *Um Sábado em 30*, respectivamente como melhor intérprete feminina, no papel de Santana, e revelação de atriz, no papel de

Mercês; ou ainda José Rodrigues como revelação de ator, no papel de Vicentão, da peça *Torturas de um Coração*, pelo TUP.

Só três escolhas suas coincidiram: melhor diretor para Milton Baccarelli, por *Vereda da Salvação*[72]; autor para Luiz Marinho (o primeiro contemplado com a verba aumentada para 50 mil), pela peça *Um Sábado em 30*; e intérprete masculino para Carlos Reis, no papel de Joaquim, de *Vereda da Salvação*, assim mesmo dividindo a distinção com Orlando Vieira, seu colega de elenco, no papel de Manoel. O resultado ainda contemplou *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, com direção de Augusto Boal, pelo Teatro de Arena, de São Paulo, como espetáculo de conjunto itinerante; *Vereda da Salvação*, do TUP, como espetáculo de conjunto local; Diná Rosa Borges de Oliveira como intérprete feminina, pelo papel de Sá Nana em *Um Sábado em 30*, junto ao TAP; José Wilker e Elza Pinto, revelações de ator e atriz, nos papéis de Maricota e Cavalheiro Desconhecido, ambos na peça *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, que integrava o espetáculo *Histórias do Mato*, composto ainda por *A Incelença*, dois textos em 1 ato de Luiz Marinho, com direção de Luiz Mendonça; e Wilton de Souza como cenógrafo por *Da Lapinha ao Pastoril*, texto para todas as idades de Leandro Filho e Luiz Mendonça, com direção deste último. Os dois derradeiros trabalhos foram do Teatro de Cultura Popular (TCP), núcleo teatral do Movimento de Cultura Popular (MCP).

Na mesma data da reunião decisória pela ACTP, Adeth Leite divulgou a notícia de que o presidente da entidade, o jornalista Augusto Boudoux, havia recebido uma comunicação do deputado Augusto Lucena de que ele consignara em favor da instituição a verba de nº 914, do orçamento estadual para 1964, no valor de quinhentos mil cruzeiros, devendo o pagamento da contribuição ser requerido à Secretaria da Fazenda o quanto antes acompanhada dos documentos ali exigidos. A emenda original tinha sido de 1 milhão de cruzeiros, mas a Comissão de Finanças a reduziu pela metade. O valor, no entanto, nunca foi recebido pela ACTP por descuido documental, mas prova que a credibilidade institucional dela, pelo menos na relação com o campo político, ainda era inquestionável. O mesmo não se podia dizer junto aos colegas do teatro, tanto que aquele resultado dos "melhores" virou motivo de protesto e insatisfações, especialmente porque

[72] Pouco se registra nos livros de história do teatro brasileiro, mas esta foi a primeira montagem no Brasil da obra de Jorge Andrade, em 1963, antes da encenação profissional de Antunes Filho no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, lançada somente no ano seguinte. O diretor Milton Baccarelli era muito amigo de Jorge Andrade, ambos formados na Escola de Arte Dramática (EAD).

se mostrou um tanto diferente do que normalmente acontecia, numa evidência de que havia "panelinhas" dentro da ACTP.

O imbróglio é que na edição voltada a 1963, pela primeira vez, dois grupos amadores puderam ganhar mais prêmios que o TAP, sempre acusado de abocanhar majoritariamente as láureas pela concentração da maioria dos cronistas em sua defesa ardorosa. Lembro, no entanto, que em 1960, o grupo liderado por Valdemar de Oliveira não ficou com nenhuma estatueta, como aconteceria também em 1966. Mas a diferença é que, se nas edições anteriores, excetuando os coletivos profissionais, nenhuma equipe amadora ainda tinha suplantado as premiações do Teatro de Amadores de Pernambuco, naquele surpreendente resultado de 1963 dois núcleos amadores puderam festejar tal superação, o Teatro Universitário de Pernambuco e o Teatro de Cultura Popular, cada qual com três vencedores, enquanto que o TAP só subiu ao pódio em duas categorias, melhor atriz e melhor autor, sendo este também muito ligado à turma do TCP.

Como isso se deu foi questionado publicamente, mesmo com José Maria Marques tentando contemporizar a votação como a mais equilibrada dos oito anos de existência da ACTP: "Na nossa opinião, portanto, embora três dos nossos votos tivessem sido para outros em determinados prêmios, não para os classificados, a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco marcou um grande tento com a escolha dos melhores do teatro em 1963" (MARQUES, *Diário da Noite*, 17 jan. 1964, p. 6). Adeth Leite, como sempre, preferiu revelar as questiúnculas de bastidores, já que os "meninos" do MCP, seguidos por outros que entraram na "onda", trabalharam bem para a escolha dos seus favoritos e daí o desprestígio do TAP:

> Que poderia fazer o outro lado, com cinco elementos apenas, sabido que à assembleia compareceram apenas onze dos 27 membros? Com a manobra arquitetada, foram eleitos revelação de ator e atriz, respectivamente, Elza Pinto e José Wilker, do MCP, desprezando-se os nomes de autênticos valores e autênticas revelações, como José Rodrigues e Carmela Matoso. Luiz Mendonça estrilou porque as peças teatrais em um ato não podem ser classificadas. Tem que haver dois atos no mínimo, de acordo com o regulamento especial. Mas, no "caso", o rapaz advogava em causa própria, e não visava, é claro, a peça de Ariano Suassuna, *Torturas de um Coração* [em montagem do TUP]. Ele queria a escolha, isto sim, de *Da Lapinha ao Pastoril*, de sua autoria e Leandro Filho, mas o tiro saiu pela culatra. O que os "meninos" não puderam derrubar, não obstante a "força" feita, foi a escolha para os nomes de Milton Baccarelli (que o humanismo pretendia fosse Luiz Mendonça), Luiz Marinho Falcão, Carlos Reis (em parte conseguiram um tento, introduzindo o nome de Orlando Vieira para empatar a jogada), e Diná Rosa Borges de Oliveira e isso deu uma raiva! Wilton

> de Souza entrou de "gaiato" e terminou levando a melhor quanto ao cenário. Coisas dos "meninos" do MCP. [...] A derrota do TAP (*Um Sábado em 30*) para o TUP (*Vereda da Salvação*), para a categoria de melhor espetáculo local foi irrisória: um voto, isto é 5×4. Mas numa democracia (sem aspas) sempre vence a maioria e ai! (A. L., *Diario de Pernambuco*, 17 jan. 1964, p. 1)

Fica até difícil acreditarmos que homens ligados ao MCP, tão adeptos à democracia, tenham agido dessa forma, compactuando para mudar opiniões de última hora. Mas foi o que aconteceu. Será que esse é o jogo de qualquer eleição, com os mais articulados sempre vencendo o páreo? No entanto, a questão mais importante é que, ao pormenorizar como se deu a votação, lembrando até que por um triz José Maria Marques não foi impedido de votar, pois chegou faltando apenas cinco minutos para o prazo terminar às 22h30, Adeth Leite deixou transparecer que existiam realmente duas facções na ACTP àquela época.

De um lado, os esquerdistas do MCP (Luiz Mendonça, Wilton de Souza, Hiran de Lima Pereira, Expedito Pinto, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Justo Carvalho), e do outro, a ala aparentemente de homens com posicionamento político mais à direita ou ao centro (composta por Ângelo de Agostini, Augusto Boudoux, Bóris Trindade, o quase atrasado José Maria Marques e ele próprio). Se Medeiros Cavalcanti, Valdemar de Oliveira, Alfredo de Oliveira, Lêda Sodré e Maviael Pontes não tivessem faltado àquela votação, o resultado teria sido outro, mais favorável ao segmento direitista. Seria por isso que o TAP ganhava quase sempre as premiações? Sim e não, porque de qualquer forma é injusto não reconhecer a qualidade das realizações do mais afamado conjunto amadorista teatral pernambucano até hoje[73].

[73] Durante a existência do "Melhores do Teatro", cento e vinte e quatro premiações deveriam ter sido entregues de 1955 a 1968, mas, por nove vezes, algumas categorias não tiveram vencedores. Considerando que também houve empate ou indicação de mais de um trabalho pelo artista ou grupo vitorioso, o Teatro de Amadores de Pernambuco abocanhou quarenta e oito estatuetas ao total, o maior número delas, seguido pelo Teatro Universitário de Pernambuco (quinze vezes contemplado), Teatro Popular do Nordeste (onze), Teatro de Arena (nove), Teatro de Cultura Popular (quatro) e Teatro Adolescente do Recife (três). Conquistaram duas premiações o Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco, Teatro Pernambucano, Teatro Experimental de Cultura, Artistas Profissionais Unidos e o Teatro de Comédia do Recife. Contemplado uma única vez, o Teatro da Universidade Católica, Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior, Teatro da Escola de Belas Artes, Os Comediantes do Recife, Companhia de Revistas e Comédias Valença Filho, Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos, Teatro da Universidade Rural de Pernambuco, Os Atores Profissionais Unidos, Teatro DECA e o Teatro do Funcionário Público de Pernambuco. Quanto aos conjuntos itinerantes foram lembrados a Companhia Dulcina-Odilon (RJ) e a Companhia Paulo Autran (SP), ambas duas vezes vitoriadas, além de Eva e Seus Artistas (RJ), Teatro Universitário de Porto Alegre (RS), Teatro Cacilda Becker (SP), Teatro de Arena (SP), Teatro Nacional de Comédia (RJ), Teatro do Estudante Universitário do Rio Grande do Norte (RN) e Compagnie Française de Comèdie Jean-Laurent Cochet (França). A listagem completa das premiações, ano após ano, consta nos anexos deste trabalho.

Conchavos existem, independente das concepções políticas

O fato incontornável é que aquele resultado – com as ausências sentidas, improvável em outra conjuntura – repercutiu intensamente nos meios teatrais da cidade, principalmente pelas revelações para ator e atriz, José Wilker e Elza Pinto, ambos com trabalhos já realizados. Em 1962 eles fizeram juntos a peça *Julgamento em Novo Sol*, de Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carona, Benedito Araújo e Nelson Xavier, com direção deste último, pelo TCP; ela como uma das lavradoras e ele com dois papéis, Maneco e Candidato. Na sequência, ainda em 1962, desta vez dirigido por Luiz Mendonça em novo trabalho pelo mesmo grupo, o jovem Wilker viveu o vilão da divertida peça de Maria Clara Machado, *A Volta do Camaleão Alface*, na pele do Camaleão, o Bandido, e atuou na sua própria criação em 1 ato, *Auto do Indivíduo Analfabeto de Pai e Mãe*, que abria o espetáculo composto ainda pelo texto *A Incelença*, de Luiz Marinho.

Ou seja, em 1963 ele já estava novamente no palco[74], junto à quase estreante Elza Pinto, no elenco de *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, obra que integrava o espetáculo *Histórias do Mato*. Seu nome não poderia mesmo ter concorrido como "revelação". Quase como fofoca, Adeth Leite chegou a comentar tal absurdo: "O que faz gosto mesmo é a coesão do pessoal do MCP. Hiran de Lima Pereira, por exemplo, só aparece na ACTP para votar nos 'melhores' de ano em ano" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 19 jan. 1964, p. 3). Um pouco mais à frente, ele não aguentou e jogou mais lenha à fogueira: "Há até quem aponte e classifique de corrupção o resultado do imbróglio, quando seis elementos do lado de lá acharam por bem premiar os seus, segundo a velha técnica de 'Mateus, primeiro os teus'. […] Quem não gostou nadinha do resultado foi o *mignon* Ivan Soares. Ele tem razão" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1964, p. 3).

No dia seguinte, novas revelações atestaram sua insatisfação diante do que ocorrera: sócios e até fundadores da ACTP ignorando o estatuto da entidade e o

[74] Integrando o elenco da TV Rádio Clube desde 1960, no qual contracenava com o amigo Luiz Mendonça, o ator cearense José Wilker estreou no teatro pernambucano na comédia infantil *A Prisão de Papai Noel*, texto de Luiz Maranhão Filho, em dezembro de 1961, pelo Teatro Luiz Maranhão & Cia., no Teatro da Festa da Mocidade, com direção do veterano Luiz Maranhão. Em abril de 1962 integrou o elenco de *Jesus, o Mártir do Calvário*, texto de José Pimentel, com direção de Clênio Wanderley, vivendo um paralítico na Paixão de Cristo apresentada no município do Brejo da Madre de Deus. Somente depois ele se tornou componente do Teatro de Cultura Popular, primeiramente no elenco da peça *Julgamento em Novo Sol*, já premiada pela ACTP em referência aos "Melhores de 1962".

regulamento especial para concessão do Prêmio Samuel, além de querendo votar na categoria revelação em elemento até com qualidades para a arte cênica, mas que não se exibia pela primeira vez; e na categoria melhor autor haviam escolhido peça com 1 ato apenas, o que também não era permitido:

> O que não se pode admitir em hipótese alguma é que pessoas esclarecidas se deixem influenciar de tal modo que até mesmo seus atos e declarações espontâneos foram "acomodados" na hora da votação, contanto que o interesse oculto fosse alcançado. É uma pena que se torça a coisa até tal ponto. Que houve injustiça na premiação de 1963 não resta a menor dúvida. (A. L., *Diario de Pernambuco*, 22 jan. 1964, p. 1)

Expondo tamanha "armação" publicamente, Adeth Leite, talvez pelo recalque de não ter concretizado os desejos de premiar os indicados que gostaria (como relatado anteriormente, pela primeira vez suas "previsões" aos vencedores foram mínimas), conseguia fragilizar ainda mais a credibilidade da entidade da qual era 1º secretário, muito eficiente na opinião de todos, apesar da passionalidade em determinados casos:

> Mas não estamos aqui para lavar roupa suja. Não fazemos conchavos, nem compartilhamentos da conta de chegar de quem quer que seja. Limitamo-nos a acatar a decisão da maioria, não tomando conhecimento das "acomodações" [...] porque nos repugnam tais processos. Para isto, desde o começo que nos batemos contra o "voto secreto" na escolha dos "melhores", porque julgamos que ao cronista de teatro ou de qualquer outra arte é lícito expressar desassombradamente seu ponto de vista sobre o *metier* a que ele está ligado. (A. L., *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1964, p. 3)

Se as "acomodações" de última hora aconteceram, o pior ainda estava por vir. Afinal, mesmo cabendo ao TUP os prêmios de melhor espetáculo, diretor e duplamente melhor ator, o presidente do grupo universitário, Ivan Soares, já citado por Adeth como insatisfeito àquele resultado, enviou uma carta aberta de protesto ao novo presidente da ACTP, Augusto Boudoux, datada de 21 de janeiro de 1964, ou seja, seis dias após o resultado final, pondo dúvidas quanto à lisura da escolha dos "melhores" do teatro em Pernambuco para o ano de 1963:

> A despeito dessa premiação, vimos protestar pela maneira como se processou, à margem da referida votação, o sistema imoral de conchavos e de irresponsabilidade profissional praticado por alguns associados dessa entidade, resultando em julgamentos desonestos e

> injustos. Na qualidade de presidente do TUP e interessado em saber o resultado da votação, estive naquela data no Teatro de Santa Isabel, onde a ACTP encontrava-se reunida. Na ocasião, tomei conhecimento dos seguintes fatos que viriam desacreditar o critério da escolha: a) Associados votando sem terem assistido a todos os espetáculos, exercendo o voto por indicação de terceiros; b) Combinação prévia de grupo para a premiação de pessoas de seu interesse; c) O prêmio de "revelação de ator", por força desse acordo, destinando-se a um ator que vinha atuando em nossos palcos desde 1962 [sic], em prejuízo de reais estreantes com as condições naturais para o título. Em vista de tais irregularidades e considerando a falta de idoneidade no critério dessa premiação, o Teatro Universitário de Pernambuco, por sua diretoria, resolveu abrir mão do prêmio de "melhor espetáculo" que lhe cobre diretamente[75]. Esclarecemos, outrossim, que este nosso protesto e nossa recusa têm a finalidade de repúdio à falta de lisura verificada na escolha dos "melhores do teatro" no Recife em 1963, com a qual não podemos compactuar por princípios morais. (*Apud* PONTES, *Última Hora*, 23 jan. 1964, p. 8)

Na intenção de descortinar tal impasse, foi o jornalista Joel Pontes (portanto, alguém que não pertencia à ACTP)[76] quem primeiro abriu espaço para divulgar esta carta de protesto, apontando falhas e conchavos em torno daquela votação em que uma maioria dos onze votantes teria agido de maneira injusta e desonesta. Sua opção por tornar pública a situação foi assim justificada:

> Não me sinto diretamente atingido porque não sou nem nunca fui membro da ACTP, tendo recusado sempre os convites do presidente atual e dos seus antecessores. Mas, tendo em vista a minha condição de jornalista profissional e cronista de teatro, interesso-me por esclarecer

[75] Na premiação da ACTP, o TUP recebeu um primeiro prêmio em 1956, revelação de ator para Leonel Albuquerque em *Canção Dentro do Pão*, sob direção de Walter de Oliveira. Ganhou outro em 1958, melhor intérprete feminina para Margarida Cardoso em *Medea*, com direção de Graça Melo. Novamente em 1959 abocanhou revelação de ator para Renato Melo, em *A Morte do Caixeiro Viajante*, também dirigido por Graça Melo. E em 1961 foi a vez de melhor intérprete feminina para Janice Lôbo, por *O Eclipse*, sob direção de Ana Campos Lima (a estatueta de atriz veio pelo conjunto do trabalho junto a duas outras peças do TAP em que atuava, *O Pagador de Promessas* e *À Margem da Vida*). Com a edição 1963, sete prêmios já haviam sido direcionados ao Teatro Universitário de Pernambuco.

[76] Ator e diretor, o caruaruense Joel Pontes (1926-1977) marcou a história de Pernambuco como um dos mais importantes críticos literários e do teatro. Além de publicar artigos em revistas nacionais e estrangeiras, atuou no *Diario de Pernambuco* (na coluna *Diário Artístico*, de 1960 a 1963), *Jornal do Commercio*, *Última Hora* e *Jornal da Cidade*. Também dirigiu o departamento de radioteatro da Rádio Jornal do Commercio. Formado em Direito e Letras, fez cursos na Universidade de Madri e no Instituto de Alta Cultura, em Lisboa. Deu aulas no Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, na cadeira História da Literatura; na Universidade Federal de Pernambuco, de Literatura Portuguesa, e foi professor visitante na Universidade do Texas, nos Estados Unidos. O primeiro livro que escreveu, *O Aprendiz de Crítica*, foi publicado no ano de surgimento da ACTP, 1955. Em 1960, com o livro *Machado de Assis e o Teatro*, ganhou o primeiro prêmio da Academia Pernambucana de Letras (APL). Premiado outras vezes, exerceu ainda uma intensa atividade como conferencista e palestrante em Portugal, Espanha, França, Itália, México e Brasil. Faleceu aos 51 anos de idade, no Recife. É o autor do importante livro *O Teatro Moderno em Pernambuco*, de 1966, que registra parte da história teatral no Estado.

> a situação criada. Não é possível que a ACTP e seus membros individualmente (os citados na carta) aceitem a grave acusação. Pode-se prever que exija de modo formal ao TUP os nomes dos responsáveis pela "falta de lisura" na escolha dos melhores; e que a resposta sirva para se abrir um inquérito ou coisa parecida, de modo que os nomes dos jornalistas saiam limpos ou a Associação faça um expurgo interno, reconhecendo a acusação. (PONTES, *Última Hora*, 23 jan. 1964, p. 8)

Segundo o denunciante Ivan Soares, muitas irregularidades haviam sido cometidas naquela fatídica decisão: associados votando sem terem assistido às montagens em cartaz (relato que passou a ser cada vez mais comum, pois os próprios artistas percebiam a ausência de muitos dos jornalistas da ACTP nos teatros, já que a grande maioria não trabalhava mais na imprensa e, portanto, não tinha a "obrigação" de cobrir "todos" os espetáculos exibidos); "conchavos" declarados com alguns desses ausentes às peças que, sem saber quais escolhas fazer, exerceram o voto por indicação de terceiros; combinação prévia dos "meninos do MCP" para contemplar pessoas do seu interesse em pelo menos três categorias vitoriosas.

Por fim, devido a tal "acordo", o prêmio de revelação de ator fora destinado a José Wilker, que realmente vinha atuando nos palcos desde 1961 e, portanto, não poderia figurar naquela categoria. A resolução desprestigiava verdadeiros estreantes que mereciam estar no seu lugar, a exemplo do bem cotado José Rodrigues, no papel de Vicentão, da peça *Torturas de um Coração*, montagem do TUP. Dos integrantes da ACTP, Medeiros Cavalcanti foi o único a publicar a carta aberta dirigida ao presidente da entidade, mas o jornalista Augusto Boudoux não gostou que um dos sócios tivesse aberto espaço às acusações de Ivan Soares, e reclamou da cobertura que ele vinha dando àquele assunto. No entanto, lembrando a independência do jornalismo que praticava, contanto que a "verdade" fosse mantida, o cronista e crítico do *Jornal do Commercio* mostrou-se categórico na sua recusa em não "agir contra Ivan", como queriam e esperavam dele.

Por sinal, ele até já se dizia em "recesso" das reuniões da ACTP, inclusive naquela que decidira os "Melhores de 1963", por não ter mais paciência para ficar debatendo interminavelmente até às 23 ou 24 horas, "assuntos simples, corriqueiros, que poderiam ser resolvidos sem retórica, sem discursos, sem apartes e sem protocolos" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 29 jan. 1964, p. 6)[77]. Insatisfeito com aquela

[77] Nesta mesma crônica, Medeiros Cavalcanti confessou que estava achando a ACTP bizantina demais, ou seja, suas discussões haviam se tornado ociosas, estéreis, fúteis, e ele tinha mais o que fazer.

chamada do presidente da entidade, Medeiros proveitou a oportunidade e desancou a premiação em questão:

> Durante oito anos, aqui nesta coluna, tenho defendido e justificado, às vezes até prolixamente, o critério de votação dos melhores pela ACTP. Este ano, abstive-me de votar. Não quis nem ir ao Santa Isabel. Teria em quem votar, claro. Objeções a fazer. Discussões intérminas a ouvir. Deu-me o cansaço de tudo. Acho tais prêmios, tais gloriolas perfeitamente inúteis. Como já estou achando inútil ir a *todos* os espetáculos, bons, medíocres, maus ou ótimos que se montam no Recife, anualmente. A crítica não é respeitada nem levada em conta senão quando aplaude, quando rasteja diante do artista, enfumando-lhe a tola vaidade. Tenho por mim que o "Samuel" poderia muito bem acabar, e já acabava em tempo, para evitar, cortar de vez essas briguinhas inúteis, esses arrepios domésticos, essas futricas que a nada conduzem senão à inveja, ao despeito, à turvação de um ambiente que deveria ser cristalino e sadio. Todos os anos gasta a ACTP um dinheirão para alimentar a vaidade de grupos e artistas, diretores e autores. Dir-se-á que é um estímulo. Está certo, é um estímulo, mas um estímulo que gera descontentamento, acusações; agora é o TUP que acusa a ACTP de agir com cambalacho, de tramar prêmios sem olhar méritos, e recusa um prêmio que lhe havia sido outorgado para ficar coerente com a sua atitude de repulsa. Muito bem, vamos apurar o caso. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 29 jan. 1964, p. 6)

Mas, estranhamente, nenhum desmentido surgiu para contestar aquelas duras palavras do presidente do grupo universitário, que continuou insistindo no assunto em entrevista à Rádio Universidade do Recife e até no programa televisivo *Flash Remilet*, do Canal 2. Por sua vez, rumores davam conta de que aquele conjunto tinha sido movido por ressentimentos pessoais ou a outros elencos, mexerico que desvirtuava a atenção do que realmente importava: as possíveis irregularidades ocorridas na eleição. No entanto, mesmo colocando a ACTP em situação embaraçosa, a entidade não se pronunciou oficialmente. Ivan Soares não se fez de rogado e continuou a criticá-la, lembrando que a recusa ao prêmio ganho tinha um sentido moralizante e refletia o descontentamento de vários outros grupos teatrais do Recife com aquele núcleo de jornalistas, algo que gerou novas notícias na imprensa:

> O ponto de partida seria uma revisão no seu quadro de associados, chamando-os à atividade crítica […]. É sabido por todos que fazem teatro no Recife que a maioria desses cronistas não comparece aos espetáculos ou o fazem raramente, o que já seria motivo de impedimento para exercerem o voto, pois, com a visão parcial do movimento teatral do ano, estão incapacitados para julgar quais "os melhores". Contudo, muitos deles surgem entre os votantes, "escolhendo" por indicação dos que comandam os conchavos. […]

> Nossa luta não é contra grupos ou pessoas, o que tiraria o mérito da atitude. Insinuações nesse sentido têm sido feitas por elementos desavisados ou que pretendem desviar a atenção do público das irregularidades denunciadas por nós. (*Apud* PONTES, *Última Hora*, 19 fev. 1964, p. 8)

Ivan Soares fazia questão de dizer que tentava corrigir o processo das eleições e não dar vazão a ressentimentos pessoais contra este ou aquele grupo, esta ou aquela pessoa. Mas suas argumentações foram infrutíferas.

ACTP bate o martelo: não aceita críticas aos críticos

Antecipadamente e como gostava de fazer, quase como "furo" de reportagem, Adeth Leite deu o parecer final da ACTP: "É ponto pacífico: a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco não dará nenhuma resposta ao presidente do TUP. O prêmio será mantido, queira ou não o irrequieto Ivan Soares" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 25 fev. 1964, p. 3). Ainda assim, a 26 de fevereiro de 1964, excepcionalmente numa quarta-feira, a ACTP se reuniu para examinar a carta enviada. Em sessão extraordinária da diretoria, participaram os diretores Augusto Boudoux, Alfredo de Oliveira, Adeth Leite, Wilton de Souza e Justo Carvalho; os conselheiros Valdemar de Oliveira e Medeiros Cavalcanti e os associados Expedito Pinto e Vanildo Bezerra Cavalcanti, além de Joel Pontes como repórter visitante pelo jornal *Última Hora*. A decisão unânime do coletivo, assinada pelo presidente Augusto Boudoux, foi promulgada:

> A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, em sua reunião de diretoria realizada ontem à noite, tendo em vista a carta assinada pelo presidente do Teatro Universitário de Pernambuco, órgão representativo da Universidade do Recife [...], resolveu, por unanimidade, o seguinte: a) Não tomar conhecimento dos termos da referida carta, já divulgada na imprensa da capital, por absoluta falta de fundamento dos seus conceitos; b) Manter toda a premiação dos "Melhores do Teatro em 1963" resultante da votação da assembleia extraordinária de 15 de janeiro de 1964, realizada na sede desta entidade; c) Considerar *personae non gratae* [pessoas não agradáveis ou bem-vindas] os componentes da atual diretoria do Teatro Universitário de Pernambuco. (BOUDOUX, *Diario de Pernambuco*, 28 fev. 1964, p. 4)

Vibrando com aquele descrédito oficial, Adeth Leite, que anteriormente já tinha garantido a razão do reclamante, tentou fazer graça desta vez: "Tá aí em que deu a zanga do Ivan Soares. Ele e toda a turma da atual diretoria do TUP foram parar no *índex* da

ACTP" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 1 mar. 1964, p. 3), como se existisse um livro proibido com grupos interditados. Diante de tal "condenação", a União dos Estudantes de Pernambuco (UEP), entidade representativa e coordenadora do movimento universitário no Estado, através do seu presidente, José Tinoco de Albuquerque, veio a público prestar inteira solidariedade aos colegas do Teatro Universitário de Pernambuco "em sua luta firme, honesta e corajosa pela moralização dos julgamentos na escolha dos melhores do teatro no Recife, entendendo o que um concurso dessa natureza representa em estímulo para os que fazem arte, sendo válido, no entanto, na medida em que se proceda com a mais estrita lisura" (ALBUQUERQUE, *Diario de Pernambuco*, 1 mar. 1964, p. 7).

Nesta nota oficial, a UEP protestava contra a atitude sectária da ACTP ao considerar *persona non grata* a diretoria do TUP e não fazer nada no sentido de apurar as denúncias formuladas pelo conjunto teatral universitário. Por isso mesmo, o seu diretor voltou à imprensa para reafirmar que mantinha as acusações feitas, assim como a recusa ao prêmio de melhor espetáculo. Ivan Soares não se conformava que, em lugar de apurar o ocorrido, a ACTP "preferiu a evasiva e o acobertamento de irregularidades que são de conhecimento público, tornando-se cúmplice, portanto, da falta de lisura verificada na referida escolha" (SOARES, *Diario de Pernambuco*, 7 mar. 1964, p. 4). Ele aproveitava a ocasião também para agradecer o apoio que vinha recebendo das entidades estudantis e da classe teatral consciente de Pernambuco, que repudiavam a contraditória medida de represália.

Medeiros Cavalcanti chegou até a registrar que havia uma tendência para forçar o voto a descoberto nas futuras eleições, assim como Alfredo de Oliveira igualmente sugeriu que somente pudessem votar associados que, no mínimo, tivessem escrito seis críticas de peças durante o ano, mesmo que utilizassem colunas dos "confrades", porque de fato havia mais críticos que jornais naquele momento. Para termos noção, nos primeiros anos da década de 1960, dos vinte e sete *acetepianos*, praticamente vinte e um deles não escreviam mais nas seções teatrais e apenas Adeth Leite (no *Diario de Pernambuco*), Valdemar de Oliveira e Medeiros Cavalcanti (no *Jornal do Commercio*), Ângelo de Agostini (saltando do *Jornal Pequeno* para o *Correio do Povo* e vice-versa, depois para o *Jornal do Commercio* e *Diário da Manhã*), e a dupla José Maria Marques e Alfredo de Oliveira (no *Diário da Noite*) conseguiam ainda se manter escrevendo diariamente sobre a cena nos poucos jornais que sobreviviam no Recife daquela época

Isento à situação por não ser um afiliado da ACTP, Joel Pontes refletiu sobre o caso com certa imparcialidade no jornal *Última Hora* e estranhou que a entidade deixasse

de tomar conhecimento daquela carta aberta, por não ter sido redigida em termos corretos, se a resposta veio com a punição de passar a considerar *personae non gratae* os componentes da atual diretoria do TUP. Esse melindre não escondia a impossibilidade de resposta àquelas críticas, ou de, pelo menos, reconhecer que a eleição dos "melhores" tinha acontecido eivada de erros que precisavam ser corrigidos. A atitude adotada, na sua opinião, era desastrosa:

> A ACTP declara-se prevenida contra o TUP; mais do que isto, inimiga. Como se pode, portanto, acreditar nos seus julgamentos futuros até que se extinga o mandato dos atuais diretores do grupo universitário? Em qualquer foro, um juiz íntegro se declara suspeito quando não tem condições de isenção e é substituído – aliás, ele próprio pede a substituição. Neste caso ACTP-TUP, desde que a entidade judicante manifesta de público sua hostilidade à diretoria do conjunto teatral, melhor seria entregar provisoriamente a eleição dos "melhores" a outra entidade, ou suspendê-la, ou voltar atrás de sua decisão inamistosa. Está criando um clima que impossibilita a confiança em seu julgamento. (PONTES, *Última Hora*, 4 mar. 1964, p. 8)

Independente de estar dando cobertura ao caso, Medeiros Cavalcanti, assim como os demais colegas, fez questão de aprovar a nota emitida em conjunto pela ACTP, mas não concordou com a drástica resolução de considerar-se a atual diretoria do TUP *persona non grata*. Ou seja, que resultasse dali um forçado silenciamento na imprensa em torno das próximas atividades daquele conjunto universitário, algo que não aconteceria por sua mão. Lamentou, então, a decisão final de ambas as partes:

> Meus amigos, vamos ser mais sensatos. Receba o TUP o seu rico troféu de "melhor espetáculo do ano" – uma surpresa, como me afirmou Ivan Soares. Deixe-se de dengos e arrebiques a ACTP, aplicando-se com um pouquinho mais de rigor o *nosce te ipsum* [*conhece-te a ti mesmo*]. O nosso claudicante teatro não pode dar-se ao luxo internacional de "guerras frias". (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 7 mar. 1964, p. 6)

Do exame dos fatos alegados pela diretoria do TUP, um pormenor desagradável veio à tona: a presença de Ivan Soares, na noite da votação, dentro da cabine indevassável quando ali votava o jornalista Ângelo de Agostini. A situação embaraçosa foi explicada pelo próprio acusador, que pediu resposta ao único que parecia estar imparcial àquelas complicações, Medeiros Cavalcanti, a partir daí prometendo espalhafatosamente deflagar uma "bomba" no meio teatral. Nesta sua defesa, Ivan mostrou-se espantado em como o fato vinha sendo tratado de maneira sordidamente deturpada – chegaram a afirmar na

reunião da ACTP que ele havia sido expulso no momento da votação! –, tudo não passando de acusações falsas, produto da má-fé e da irresponsabilidade de alguns elementos da associação:

> Na verdade, ocorreu o seguinte: estando presente ao Santa Isabel, para me informar sobre o resultado da votação, fui solicitado pelo cronista Ângelo de Agostini a informar quem fora o cenarista da peça *Vereda da Salvação*. Após prestar-lhe a informação, e conversarmos um pouco sobre a política de grupos existente na ACTP, deixei a bilheteria do teatro quando tomei conhecimento de que ali estava funcionando a cabine de votação, o que não me fora cientificado antes. Apressei-me, então, a esclarecer ao sr. Adeth Leite, que me fizera a observação, e aos demais, sobre o meu desconhecimento do local e do motivo que me levara até lá, no que fui confirmado pelo mesmo Ângelo de Agostini, ficando, na ocasião, o fato bastante esclarecido. (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 6 mar. 1964, p. 6)

Para evitar os disse-me-disse e se chegar à real conclusão dos fatos, Medeiros abriu novo espaço para publicar carta do companheiro Ângelo de Agostini, testemunha-pivô de toda aquela história, que inevitavelmente fez tremer a credibilidade não só da ACTP, mas de certos participantes da mesma. Ele confirmou tudo o que Ivan Soares havia contado e lamentou que ingênuos ou maldosos sócios da entidade tenham acreditado naquela leviana, "expedita" (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 11 mar. 1964, p. 6) e inverídica informação, deixando claro que Expedito Pinto foi quem a propagou. Reclamou ainda que nenhum de seus "confrades", por maldade ou falta de coleguismo, o havia informado quem era o autor do cenário de *Vereda da Salvação*, inclusive a secretaria da entidade (Adeth Leite, que, vale lembrar, torcia por outro trabalho cenográfico), até ali sempre eficiente de informações.

Por fim, fez questão de salientar que não trabalhava com chapas pré-fabricadas e levadas no bolso sem uma escolha pessoal, pois sua independência jornalística era conhecida de todos: "Não vai ser um episódio bobo desses, transformado subitamente em cavalo de batalha, que irá manchar minha personalidade profissional com um monte de mentiras e sandices" (*Ibidem*, *idem*). Concluiu Ângelo de Agostini por fazer um alerta à entidade de críticos e cronistas e um anúncio do seu afastamento temporário das futuras reuniões e atividades, por desgosto mesmo com o que vinha acontecendo há tempos:

> Sobre a ACTP, que idealizei anos atrás, juntamente com Isaac Gondim Filho e Aristóteles Soares, no consultório do primeiro, tenho a dizer que enquanto ela não voltar a ser aquela entidade apolítica que era e continuar sendo apenas uma organização hoje inteiramente fora de suas

> finalidades, pois se passou a ver em tudo dentro dela movimentos de esquerda ou de direita, não retornarei às suas sessões e votações, preferindo ficar […] à margem dos acontecimentos. (*Apud* CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 11 mar. 1964, p. 6)

Como outro fundador insatisfeito com o percurso que a associação vinha trilhando, Medeiros Cavalcanti estilhaçou ainda mais a derrocada de credibilidade da mesma: "O que dirá agora a egrécia ACTP? Fulminará noutra nota soberana a carta do seu membro Ângelo de Agostini, sentenciando não tomar dela conhecimento 'por carecer de fundamento'? Ou ficará no que está? Vamos aguardar os acontecimentos" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 11 mar. 1964, p. 6). Quanto ao assunto da reformulação dos votantes, sua maior frequência às peças ou mesmo ações que poderiam coibir os "arrumadinhos" de última hora, nada mais voltou à baila. Portanto, as acusações levantadas pelo TUP não foram respondidas.

Pelo contrário, o 1º secretário, Adeth Leite – um reconhecido futriqueiro na seção *Cachos*, da sua coluna no *Diario de Pernambuco*[78] –, não perdoou a dúvida levantada por Ivan Soares e o chamou de "iluminado" que vinha protestar a votação 144 horas após ser proclamado o resultado, quando teria, no máximo, pelo regulamento, 48 horas depois para fazê-lo. Essa demora no questionamento, ao seu olhar, significava interesses escusos não contemplados, tanto que o fazia perguntar: "Por que a acusação de 'conchavo' quando a coisa é pura e cristalina, não admitindo sofismas? Ou será que o conjunto queria de qualquer maneira o quinto prêmio (revelação de ator)?" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 8 mar. 1964, p. 3), referindo-se ao estreante José Rodrigues.

Adeth também não entendia como um grupo levantava suspeitas no resultado de glória a si próprio, se fora premiado quatro vezes naquela edição, inclusive com a classificação de melhor espetáculo local – vitória que ele fazia questão de lembrar, tinha sido apertada, por cinco votos apenas, um a mais do que o TAP (para o qual torcia), sendo dois os impedimentos nos onze votantes. A "marmelada" da premiação, afinal, também se referia aos prêmios de direção (para o próprio TUP), além de autor e atriz, cada um com dez votos, ou seja, três categorias em quase unanimidades?

---

[78] Paralelamente às críticas que escrevia, Adeth Leite chegou a usar o pseudônimo Leopoldo no *Jornal Pequeno*, de dezembro de 1956 até março de 1957, para produzir a seção *Caixa de Teatro*, que tinha como maior destaque mexericos das coxias. Em outubro de 1959, quando surgiu sua coluna finalmente assinada no *Diario de Pernambuco*, inicialmente intitulada *Nos Bastidores*, além do foco especial na programação cênica e musical, havia resenhas críticas e dois outros quadros em destaque, *Fofocas*, com atenção às problemáticas envolvendo atrizes-vedetes, e *O Prato do Dia*, assinada por aquele mesmo Leopoldo, dando dicas de deliciosos pratos em restaurantes da cidade. Mais à frente, novas seções de futricas teriam presença constante na sua coluna, *Entreatos*, *Cachos* ou *Boca de Cena*, isso até março de 1971.

> A votação foi procedida e proclamado o seu resultado, e aplaudido com uma salva de palmas a cada premiado. Se os associados da ACTP votaram bem ou fizeram mal, como já foi esclarecido, é uma questão de foro íntimo e a entidade, obviamente, nada tem a ver com o resultado da votação. Desde 1955 que a ACTP vem escolhendo os "melhores" e jamais houve uma contestação quanto à lisura com que promove a escolha anual dos que realmente fizeram jus ao prêmio. O resto é conversa fiada, e ai! (A. L., *Diario de Pernambuco*, 8 mar. 1964, p. 3)

Essa lisura professada por Adeth Leite já havia sido questionada anteriormente, sim, tanto que já conferimos como tudo se deu no capítulo anterior. Ao frigir dos ovos, como se vê pelo posicionamento do 1º secretário da entidade, em momento algum houve qualquer abertura para se reconhecer que poderia ter havido atitudes inadequadas naquela votação, e nem mesmo a perspectiva de se discutir mais apuradamente o que ocorreu. A ACTP já tinha batido o martelo, confiava nos seus associados e não se falaria mais no assunto. No entanto, tal postura de críticos que não aceitavam críticas ao que fizeram, ainda mais justificadas como provam os argumentos do próprio grupo vencedor da mais cobiçada categoria, fez com que a mesma fosse ainda mais vista como autoritária e limitadora do debate, sem possibilidades de abrir diálogo mais propositivo às mudanças que poderiam ser muito bem-vindas.

Perdeu, assim, a tentativa de aprimorar os julgadores (aqueles com reais possibilidades para isso) e conduzir a forma de votação num caminho mais democrático, sem fatídicas e muito feias "armações", independente de qual setor viesse, dos homens mais à esquerda, no centro ou à direita.

Premiação aconteceu, mesmo sem estatueta ao espetáculo local

Independente da recusa do presidente do TUP, o ator Carlos Reis mostrou-se disposto a receber o prêmio e assim o fez, coincidência ou não, sendo sua derradeira participação naquele conjunto. Da mesma forma procederam o outro melhor ator, Orlando Vieira, e o diretor Milton Baccarelli, não sei se todos presentes à cerimônia ou com alguém os representando. O certo é que apenas o prêmio de melhor espetáculo de conjunto local, para *Vereda da Salvação*, não foi entregue pela total ausência da diretoria do Teatro Universitário de Pernambuco na "Festa dos Melhores de 1963". Agendada inicialmente para 4 de abril de 1964, mas depois transferida para o dia 18, por conta da confecção dos "Samuéis" patrocinados pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura

do Recife, a entrega dos troféus ocorreu normalmente no Teatro de Santa Isabel, como sempre glamourosa.

Naquele sábado à noite, comandada pelo presidente da ACTP, Augusto Boudoux, um coquetel abriu a festividade às 18 horas e, a partir das 20h30, deu-se a entrega das premiações, com breve aparição do Coral do Carmo do Recife, comandado pelo Frei Pio Moreira, sob regência de João Batista Filho, e, na sequência, a encenação de *Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco dirigido por Valdemar de Oliveira. Os dois conjuntos foram escolhidos e homenageados porque tiveram êxito em suas temporadas na capital paulista. Setecentas pessoas estiveram presentes (PAUTA..., 1964, p. 143), inclusive o prefeito Augusto Lucena, que fez a festa atrasar em quase uma hora, mas chegou a declarar que a partir dali haveria "efetiva participação do poder público no processo artístico" (*Apud* CAVALCANTI, 21 abr. 1964, p. 6)[79].

No entanto, independente da festa grandiosa que promoveu, a ACTP saiu arranhada, com a pecha de intransigente, sem querer remendar as falhas que, crescentemente, já a perseguiam. Nem mesmo uma nova reunião dos associados foi anunciada para se discutir as mazelas que acompanharam aquela votação. E, ao que tudo indica, o próprio presidente Augusto Boudoux, ocupado como era (tanto que não aceitou mais presidir a entidade na próxima gestão), não sabia mesmo como fazer com que seus "confrades" marcassem presença em "toda" a temporada teatral – quando nem ele conseguia – para procederem com justiça na escolha dos indicados e premiados.

E como evitar conchavos, panelinhas, conluios de última hora? Os percalços dessa democracia do voto fizeram a ACTP ainda mais desacreditada e, mais à frente, novas decepções iriam surgir. Quanto ao TUP, é certo que não houve retaliação pela pequena parcela da imprensa que agora cobria o segmento teatral, contrariamente ao que muitos preveram, e o grupo, numa tentativa esperta de selar a paz, depois de estrear *O Seguro*, de Ariano Suassuna, na cidade de Caruaru e seguir com a peça para João Pessoa, reunindo também *Torturas de um Coração* no mesmo espetáculo, fez sessão especial das duas obras em homenagem aos jornalistas no Recife, com entrada franca para todos, na noite de 14 de maio de 1964, no palco auditório da AIP.

[79] Nascido em Guarabira, na Paraíba, e sendo o primeiro prefeito do Recife durante a Ditadura Civil-Militar (era vice de Pelópidas Silveira, cujo terceiro mandato foi abreviado com a cassação política), Augusto Lucena teria um enorme confronto com a classe teatral recifense por conta do decreto nº 8.698, de 3 de janeiro de 1968, ao aumentar as taxas dos dois teatros oficiais, o Santa Isabel e o Parque. O projeto, apelidado de "monstrengo municipal", foi inspirado pelo chefe do Departamento Cultural da Prefeitura do Recife, o dramaturgo, cronista e crítico teatral Vanildo Bezerra Cavalcanti, também presidente da ACTP à época. A entidade, claro, sofreu os respingos da sua infeliz ideia. Mais detalhes no próximo capítulo.

Já Ivan Soares – que àquela época se destacava mais como cronista cinematográfico, responsável pelo programa *Cinelândia*, da Rádio Jornal do Commercio, e, a partir do mês seguinte, também do *Sétima Arte*, na Rádio Universidade do Recife, além de começar a escrever críticas de cinema pontuais para o *Diario de Pernambuco* – continuou no elenco de ambas as montagens. Ele participou ainda de *O Patinho Torto (ou Os Mistérios do Sexo)*, de Coelho Neto, sob direção de Isaac Gondim Filho, cuja estreia ocorreu em 28 de novembro de 1964. Com Lúcio Lombardi eleito presidente do grupo em março de 1965, Ivan ainda esteve como ator na versão de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, pelas mãos do diretor Milton Baccarelli, estreia que aconteceu a 10 de dezembro, na sede do próprio TUP. Em 1966, já afastado do conjunto, ele foi convidado por Hermilo Borba Filho a integrar a retomada do TPN, contracenando com Carlos Reis na montagem de *O Inspetor*, de Nicolai Gogol, emendando outros trabalhos ali.

O TUP, por sua vez, só voltou a ser premiado em 1966 com *As Feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, em nova direção de Milton Baccarelli, recebendo as estatuetas de intérprete masculino para José Pimentel; intérprete feminina para Yara Lins; e revelações para José Mário Austregésilo e Ana Lúcia Leão. Em 1968, na derradeira premiação do "Samuel", foi a vez da turma ficar com o título de autor para Luiz Marinho, por *Viva o Cordão Encarnado*, sob direção de Clênio Wanderley, além de novas revelações de ator e atriz, para José Antônio Acioli e Marlene Santana. Se a paz foi selada entre os associados da ACTP e o TUP, parece que o mesmo não se deu entre Ivan Soares e Augusto Boudoux, pois o caso de reconciliação não foi comentado na imprensa.

O último, por sinal, afastou-se da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco após o fim da sua presidência, mesmo que seu nome ainda aparecesse no Conselho Fiscal da gestão posterior, liderada por Alfredo de Oliveira, seu vice anteriormente. Trabalhando como produtor na TV Jornal do Commercio, Boudoux, em 1964, além de lançar o programa de auditório para a juventude, *Bossa 2*, de enorme sucesso, com ele e a francesa Jacqueline na apresentação, produziu o show *Jacqueline, Mon Amour*, sucesso na boate Oásis e levado como espetáculo musicado para o Teatro de Santa Isabel em agosto daquele ano. A partir daí passou a escrever sobre a noite recifense nas colunas em que assinava por vários jornais, até virar empresário de restaurantes e casas noturnas, dedicado bem mais à área turística.

Todos esses itinerários individuais reconstituídos aparecem aqui porque nessa minha opção pela abordagem historiográfica microanalítica, é necessária a exposição dos

comportamentos e das escolhas de cada um dos agentes envolvidos, já que são eles que geram mecanismos de interação e assim revelam cadeias de dependências causais a ligar meios, dinâmicas e contextos. Afinal, foi a partir desses espaços de relações, com perspectivas individuais às vezes bem conflitantes, que se fez o campo de atuação da ACTP como instituição ativa a influenciar o seio do ambiente teatral, seus elementos em confronto e, claro, suas dinâmicas de poder, inevitavelmente.

CAPÍTULO 6

Escrever onde, se os jornais estão acabando?

Para além do descrédito gerado após as problemáticas junto ao Teatro Adolescente do Recife, com *A Compadecida*, e o Teatro Universitário de Pernambuco, com *Vereda da Salvação*, uma questão maior vinha acompanhando a ACTP desde o final da década de 1950: o desemprego de muitos dos seus associados. Tanto que Medeiros Cavalcanti, com seu humor corrosivo, constatou: "A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco está reduzida a uma ACTAP, isto é, Associação dos Cronistas Teatrais Aposentados de Pernambuco. Ninguém mais escreve porque realmente não há mais jornais como há dois anos atrás" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 2 fev. 1960, p. 6). Nesse retrocesso, somente no ano de 1959 chegaram ao fim a *Folha da Manhã Matutina* e a *Folha da Manhã Vespertina*. Já o *Correio do Povo* sofreu suspensão em 3 de maio daquele ano e retornou em 2 de agosto de 1960, permanecendo ativo somente até março de 1961. Na última fase, até incluiu o caderno *Correio do Povo em Tabloide*, mais dedicado ao segmento cultural e contando com Ângelo de Agostini como colunista fixo na seção *Teatro*.

Outra publicação que deixou de existir foi a *Folha do Povo*, que vinha conquistando leitores desde 1945, mas sofreu algumas interrupções, ficando suspensa, por exemplo, de agosto de 1959 até o mesmo mês de 1960. Era um jornal de perfil comunista, editado com apenas quatro páginas e muito voltado a discutir questões políticas e econômicas, com bastante atenção às problemáticas sindicais. Mesmo num espaço reduzido possuía uma coluna de cinema e outra de teatro, cujo responsável desta última era o próprio diretor de redação, o jornalista norteriograndense Hiran de Lima Pereira, na função desde 1949 a mando do Partido Comunista Brasileiro. Ele, que também era ator, um dos fundadores do Teatro do Estudante do Rio Grande do Norte, se destacaria mais no Recife quando atuou no Teatro Popular do Nordeste. Na ACTP estava associado desde maio de 1957.

O perfil da sua coluna *Teatro* era a crônica, mas também se aventurava a escrever críticas a alguns espetáculos, ressaltando constantemente ser apenas um "mero espectador de teatro que tinha o privilégio deste cantinho de jornal para escrever impressões pessoais" (DE LIMA [Hiran de Lima Pereira], *Folha do Povo*, 4 jun. 1957, p 4). De 1956 a 1958, primeiramente com a assinatura De Lima e, posteriormente, sob as iniciais H. P., Hiran de Lima Pereira assinou textos opinativos quase que diariamente, revezando com

o noticiário em pequenas doses, além de preparar artigos de temática política noutras páginas. Em janeiro de 1958 a coluna passou a reunir três segmentos artísticos, agora intitulada *Discos Teatro Rádio*. Após a suspensão em agosto de 1959, a última fase da *Folha do Povo* compreendeu edições somente de 14 de agosto a 18 de outubro de 1960, ainda contando com a coluna *Teatro*, mas sem assinatura de ninguém.

O *Jornal Pequeno* foi outro periódico que enfrentou parada, ainda em 1958. Ângelo de Agostini, desde 1951, era seu colunista de teatro e cinema, mas Adeth Leite (inclusive sob o pseudônimo Leopoldo, à frente da seção *Caixa de Teatro*) também trabalhou ali. Após quase quatro anos sem funcionar, a publicação só voltou a ser distribuída comercialmente em 1962 e até janeiro de 1964, agora em edição semanal e com Hermilo Borba Filho assumindo a coluna *Fora de Cena*, substituído, depois de três meses, por De Oliveira (tudo indica que era Alfredo de Oliveira) e, mais à frente, por pouco tempo, pelo incógnito Pererê. Agostini chegou a reassumir a coluna de cinema, mas depois lançou o setor *Ciclorama*, no qual dava opiniões sobre o campo teatral e alguns espetáculos, no entanto saiu do *Jornal Pequeno* um ano antes do fechamento.

Observando crise tão progressiva, para além dos requisitos que condicionam ou não certa liberdade de imprensa, com privilégios econômicos para uns e outros não, os jornais brasileiros, especialmente de fevereiro de 1958 a julho de 1963, segundo o pesquisador Nelson Werneck Sodré (1966), enfrentaram uma permanente escassez de papel pela alta dos preços, o que fez paralisar inúmeras empresas jornalísticas pelo país inteiro:

> Essa rápida e brutal ascensão dos preços – consequente de política econômica-financeira vesânica, profunda e essencialmente contrária aos interesses brasileiros, porque contrária aos interesses do nosso povo – arrasou a pequena imprensa, reduziu a circulação dos jornais, entregou-os integralmente ao controle das agências estrangeiras de publicidade. [...] A desvalorização vertiginosa do cruzeiro, a abolição das regalias concedidas para a importação de papel, os aumentos sucessivos do salário mínimo, cada um desses fatores determinou a cadeia sinistra da elevação de tudo, não em grau razoável, mas em proporção geométrica. Basta lembrar que o preço do papel que consumimos subiu, em oito meses apenas, de 6 para cerca de 150 cruzeiros o quilo. (SODRÉ, 1966, p. 474-475)

Em meio a esse ruir de jornais, duas novas publicações surgiram na capital pernambucana, a *Última Hora* e o *Diário da Manhã*. A primeira funcionou de 18 de junho de 1962 até 18 de abril de 1964, fragorosamente interditada pelo Golpe Civil-Militar

brasileiro. Militante de esquerda, sua seção teatral só aglutinava colunistas que nunca quiseram fazer parte da ACTP: Nelson Xavier, paulistano que esteve em trabalho no Recife junto ao Teatro de Cultura Popular; Samuel Kreimer, Eduardo Guennes e Joel Pontes. Já o *Diário da Manhã*, que nasceu em 1927 e desde 1950 não vinha mais sendo editado, a partir de 12 de outubro de 1964 voltou ao público e teve Joel Pontes, ainda que por pouco tempo, na coluna *As Artes e os Dias*. A seguir, Ângelo de Agostini assumiu a coluna *Teatro*, de fevereiro de 1966 a fevereiro de 1969. Outro setorista teatral, Elias Roma Filho, trabalhou ali de novembro de 1967 até fevereiro de 1968. Ambos sumiram depois.

Como complemento dessa derrocada, os demais jornais que continuaram em atividade foram paulatinamente espremendo os espaços para o teatro, mas, ainda assim, mantiveram colunistas fixos. Para além do "mestre" Valdemar de Oliveira, que ganhará destaque mais à frente por ter sido o derradeiro presidente da ACTP, os últimos remanescentes da instituição a trabalharem com seções de teatro nos jornais foram: Alfredo de Oliveira e José Maria Marques, no *Diário da Noite*, responsáveis pela coluna de artes cênicas *Casa de Espetáculos*, assinada pela dupla Oliveira & Marques de abril de 1957 a setembro de 1965; Medeiros Cavalcanti, no *Jornal do Commercio*, que afastou-se da imprensa teatral em janeiro de 1967 por motivos pessoais; e Adeth Leite, no *Diario de Pernambuco*, único ativo no setor até sua morte.

Ele, que já tinha lutado contra três enfartes antes, faleceu na tarde de 20 de novembro de 1975, aos 57 anos, vítima de problemas circulatórios, em pleno exercício da função de jornalista. Estava no jornal quando foi acometido da crise que o vitimou. Chamado pelos colegas de "Prefeito da Redação", sempre com seu charuto, chapéu e gravata de lacinho, por mais de uma década manteve a coluna *Teatro, Quase Sem*pre. O próprio título desta sua seção diária já denuncia que ele não conseguia mais ser exclusivo à cobertura teatral, abrindo espaço para outros segmentos artísticos, a exemplo do cinema, da pintura e da música. Entre outros nomes dedicados às artes cênicas, como já citado, uma turma bem mais jovem foi aparecendo, mas sem interesse em estar atrelada à Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, contrários ao que ali vinha sendo feito.

Ivan Soares, por exemplo, que trabalhou de agosto de 1966 até dezembro de 1967 escrevendo artigos e reportagens pontuais sobre teatro no *Jornal do Commercio*, e a partir de 1968 no *Diário da Noite*, na coluna *Cinema & Teatro*, com bem mais atenção ao primeiro segmento, foi um deles. Como também Celso Marconi ou Medeiros Lins, a

depender do setor que escrevia no *Jornal do Commercio*[80], e, como colunista especializado em teatro, sem frequentar a redação, o piauiense Benjamim Santos, com passagem rápida como colaborador no *Diário da Noite*, entre 1965 e 1966, e daí por diante, até 1969, contratado do *Jornal do Commercio*. Em 2007, com apoio da Prefeitura do Recife, Benjamim até registrou parte de suas resenhas no livro *Conversa de Camarim – O teatro no Recife na década de 1960*[81].

Num dos capítulos ele resgata a provocativa opinião que emitiu, ainda em fevereiro de 1967, originalmente no *Jornal do Commercio*[82], sobre a crítica especializada recifense, que para ele continuava "morosa e lerda, pisando sobre as mesmas estacas", produzida por "um pequeno grupo de falsos críticos, donos de colunas de jornal nas quais mantém intrigas e conversinhas diárias. Para esses senhores, a crítica exercida está longe de uma verdadeira análise imparcial, correta e orientadora de um espetáculo" (SANTOS, 2007, p. 87). Nenhum dos atingidos (Valdemar de Oliveira, Ângelo de Agostini, Adeth Leite e Medeiros Cavalcanti) respondeu. Uma nova provocação foi feita: "No Recife, a Associação de (não) Cronistas Teatrais de Pernambuco teve o bom senso de não entregar os seus Samuéis relativos ao ano de 1967 e, a partir deste sucedido, acredito que o seu atual recesso lhe imponha o ainda mais elogiável bom senso de não escolher os melhores de 1968" (SANTOS, *Jornal do Commercio*, 9 jan. 1969, p. 2).

Novamente não lhe deram bola. Bem diferente foi o que aconteceu com outro setorista que chegou a dividir a coluna *Teatro* com Medeiros Cavalcanti, anos antes:

---

[80] O jornalista Celso Marconi de Medeiros Lins – que se iniciou na área colaborando como repórter de assuntos variados e, a partir de maio de 1954, passou a ser comentarista de cinema na *Folha do Povo*, sob o pseudônimo João do Cine – dividia o seu próprio nome no *Jornal do Commercio* para dar conta das matérias e notas que produzia para as artes cênicas, as artes plásticas, a literatura, a música e, com bem mais destaque e frequência, o cinema, sua paixão declarada. Talvez devido a ausência de um contratado especializado, ele assumiu a seção *Teatro* a partir de 14 de agosto de 1969. Desde então, seja como editor de Cultura do Caderno II, repórter, crítico ou colunista, muito mais voltado ao cinema e à música, Celso Marconi (ou Medeiros Lins, a depender do setor em que escrevia), permaneceu no *Jornal do Commercio* até outubro de 1985.

[81] Num depoimento intitulado "ACTP – primeiras respostas", Benjamim Santos me revelou que essa geração mais nova de jornalistas ligados ao teatro não tinha maiores relações com profissionais veteranos da área, inclusive aqueles ligados à ACTP. "Não conheci Medeiros Cavalcanti e nada sei a respeito de sua desistência. Como não fui jornalista da redação, não tive acesso natural a nenhum deles. Adeth Leite, conheci de vista porque me informaram que era ele e passei a vê-lo na plateia dos espetáculos. Já no final de 1968 e começo de 1969, Ângelo de Agostini aproximou-se de mim no Aroeira, ficou próximo e até sentamos em alguma mesa de chope no restaurante ao lado do TPN. Ivan Soares era do elenco do TPN e o único ator a escrever sobre teatro em rádio e jornal. Nada mais que isso e nada com nenhum outro" (SANTOS, mensagem recebida por *e-mail* em 28 abr. 2020).

[82] SANTOS, Benjamim. Nossos críticos. *Jornal do Commercio*. Recife, 12 fev. 1967. IV Caderno/Teatro. p. 2.

Vladimir Aiala (não confundir com o dramaturgo, romancista, poeta e também jornalista gaúcho Walmir Ayala)[83], com passagem no *Jornal do Commercio* de maio a novembro de 1965. Excetuando o artigo de estreia, seus vinte e um outros textos foram publicados apenas aos domingos, compondo nova orientação ao suplemento cultural numa tentativa de frescor mais jovem. Até que ele chamou *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, de peça velha, com conteúdo inócuo e inodoro, lamentando que o Teatro de Amadores de Pernambuco a tivesse escolhido para montar. A estreia, elogiada por todos os outros críticos, se deu a 7 de abril de 1965, no Teatro de Santa Isabel, reunindo um elenco com mais de quarenta pessoas, entre atores, músicos e bailarinos, todos dirigidos por Valdemar de Oliveira. Vladimir Aiala assim se referiu ao que viu:

> Independentemente das músicas, entretanto, *A Capital Federal* é insossa. A comicidade que devia haver originalmente na comédia da revista musical diluiu-se quase que inteiramente com a longa duração do texto que dela se extraiu. As situações são monótonas, as cenas se sucedem mecanicamente. […] Pena que o TAP tenha escolhido este texto para solenizar seu 24º aniversário. […] Aliás, somente a tarimba do TAP permitiu que *A Capital Federal* se transformasse num espetáculo apresentável, juntamente com a direção musical de Nelson Ferreira. Os desempenhos estiveram entre regulares e bons, e alguns mesmo excelentes […]. (WLADEMIR [Vladimir Aiala], *Jornal do Commercio*, 9 mai. 1965, p. 6)

Tal posicionamento, claro, recebeu resposta defensiva tanto de Valdemar de Oliveira quanto de Medeiros Cavalcanti, curiosamente o mais ferrenho duelista. Isso porque Aiala cometeu um equívoco ao afirmar que o dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro tinha escrito mais de dez revistas num único ano e não, pelo menos até a estreia daquela burleta, dez revistas "de ano" no seu repertório. Supondo o tempo corrido de escrita do autor, *A Capital Federal*, para ele, resultava num trabalho nem tão aprimorado. Esse deslize de informação fragilizou o jornalista, ao ponto dos seus colegas de imprensa mais experientes questionarem os conhecimentos teatrais que ele trazia.

Ainda assim, mesmo sem um aparente rigor teórico e instrumental, Vladimir Aiala continuou na saga de escrever sobre produções em cartaz (suas críticas, geralmente divididas por dois textos em sequência, se voltaram a espetáculos visitantes como *A Valsa Proibida*, do grupo Comédia Cearense, além de produções locais como *Cantochão*, do

[83] Nos vinte e dois artigos que produziu para o *Jornal do Commercio*, e especialmente nos iniciais, o nome de Vladimir Aiala foi registrado erroneamente várias vezes (Wladimir Aiaca, Wlademir, Wladimir Aiala, Vladimir Ayala e Vladimir Maia).

Grupo Construção; *Amor a Oito Mãos*, do Teatro de Arena; e *O Estranho Cliente de Uma Noite*, outra produção do TAP), sempre lamentando que não havia melhores peças a indicar:

> *O Estranho Cliente de Uma Noite*, peça apresentada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco no Santa Isabel, deixa no espectador uma curiosa impressão de irrealidade, de falsidade. Não é que os desempenhos sejam ruins. Salvo algumas passagens e falas, as interpretações estão num nível regular. O cenário, se não é perfeito, é bem passável. E assim por diante. Entretanto, o conjunto do espetáculo é oco. Falta-lhe vida, dinâmica. Ou talvez o próprio texto seja fraco. […] As passagens são mal expostas, trechos longos se colocam onde uma simples alusão seria suficiente e simples menções substituem pedaços que necessitariam de explicações mais detalhadas. Figuras secundárias bem lançadas quebram, por vezes, a monocordia da montagem. […] Dentro deste contexto, torna-se difícil ao crítico uma análise dos aspectos técnicos da encenação. Deve-se dizer que o esforço do TAP e, principalmente, de seu diretor, o professor Valdemar de Oliveira, que traduziu a peça diretamente do original francês (cujo título é *Romancero*), foi muito para tão pouco. Mais valeria levar à cena uma peça de autor nacional […]. (AIALA, *Jornal do Commercio*, 19 set. 1965, p. 6)

Seus apontamentos se mostravam excessivamente exigentes e até pessimistas, mas infelizmente não encontrei maiores referências da sua formação e se já tinha alguma relação com o teatro antes de ocupar tal atividade. Só sei que era filho do conceituado jornalista Luiz de Andrade Aiala e faleceu em 1985. Independente das farpas que ele travou, especialmente com Medeiros Cavalcanti, a única referência que Vladimir Aiala fez à ACTP se deu quando constatou o vazio que havia no ambiente teatral do Recife, sem peças boas ou ruins para ele comentar, e lamentou uma iniciativa que até parecia interessante, capitaneada pelo ex-presidente da entidade, Alfredo de Oliveira, desde janeiro de 1965, mas se mostrara infrutífera: anúncios de divulgação das peças em cartaz.

"A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, por exemplo, iniciou uma campanha que poeticamente denominou de 'Vamos ao Teatro'. E se digo 'poeticamente' é porque o convite é uma utopia, um sonho dos que querem melhorar nosso teatro" (AIALA, *Jornal do Commercio*, 16 mai. 1965, p. 6), começou assim por desbancar o anúncio que passara a ser publicado pela ACTP diariamente em todos os jornais, desde 23 de março de 1965, na tentativa de colaborar com a divulgação dos espetáculos que podiam ser vistos àquele tempo. No entanto, assim como surgiu abruptamente, o crítico e cronista teatral Vladimir Aiala desapareceu sem deixar maiores vestígios, a não ser uma clara rusga entre ele, um novato no segmento, e dois veteranos que atuavam no mesmo

jornal que ele, ambos ligados à ACTP, além de ter sido mais um exemplo revelador das sociabilidades em tensão no campo da crítica teatral. Todos em busca de condições e espaços de construção de autoridade.

Últimos suspiros de uma guerrilha já esvaziada

O curioso é que todo esse descrédito apontado para a ACTP também perseguiu a ABCT, no Rio de Janeiro, quase que pelos mesmos motivos: a nebulosidade que rondava a escolha anual dos seus "melhores". Se na associação pernambucana o voto secreto dos jurados foi uma constante, na Associação Brasileira de Críticos Teatrais o banimento dos segredos de escolha, deixando as opções de cada um às claras, começou a acontecer a partir da edição 1956. No entanto, desacreditada por muitos e constantemente agredida principalmente pela jovem crítica carioca, em janeiro de 1960, por exemplo, a ABCT já recebia esse tipo de nota irônica ao anunciar que em breve divulgaria os melhores do ano anterior: "Esta associação, em que os picaretas de nossa crítica formam a maioria, prometeu tornar pública a relação dos melhores do ano que passou [...]. Vamos esperar para ver se a senilidade foi adotada ou não como critério de escolha e premiação" (SOUZA, *Diário Carioca*, 26 jan. 1960, p. 6).

Era assim que Cláudio Mello e Souza, em substituição ao jornalista mais ácido ainda, Paulo Francis, ambos ligados ao CICT, se referia aos veteranos da crítica no Rio de Janeiro, num claro desfraldar de disputa geracional. O termo "senilidade" revela aversão aos mais velhos, considerados desatualizados e retrógrados, nada muito diferente do conflito geracional que também se via no Recife. Uma diferença, no entanto, marcou as duas associações de jornalistas dedicados ao teatro: é que a pernambucana – sendo dezoito anos mais nova – sobreviveu no campo teatral-jornalístico por mais algum tempo desde o fim da sua "instituição inspiradora". A ABCT, após divulgar o seu derradeiro prêmio aos "Melhores do Teatro", em referência à temporada de 1964, acabou nem entregando a premiação no início de 1965 e desapareceu sem quase ninguém registrar, já totalmente desarticulada como entidade associativa[84].

[84] Os "melhores" de 1964, no Rio de Janeiro, foram: Cacilda Becker como atriz (*A Noite do Iguana*); Armando Bógus, ator (*O Ovo*); Lílian Fernandes e Paulo Araújo, coadjuvantes (ambos de *Como Vencer na Vida Sem Fazer Força*); Isabel Ribeiro, revelação feminina (*A Moratória*); Pernambuco de Oliveira, cenógrafo (*O Hóspede Inesperado*); e Jorge Andrade, autor (*A Moratória*). Não foram concedidos os prêmios de revelação masculina, diretor, figurinista e personalidade do ano.

Coincidentemente, em dezembro daquele mesmo ano, o CICT foi extinto, dissolvido por unanimidade por sete dos seus críticos restantes, "numa demonstração de que procuram fazer não só crítica, mas também autocrítica", revelou Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, 24 dez. 1965, p. 2). Com ele, estavam ainda Henrique Oscar (único dos fundadores ainda presente), Fausto Wolff, Olavo de Barros, Alfredo Souto de Almeida, Valdemar Cavalcanti e Edigar Ramos de Alencar. Diversos fatores contribuíram para o encerramento de suas atividades:

> [...] como a saída e a entrada de alguns associados, quebrando a coerência da tomada de posição e de pontos-de-vista essenciais [...]; a estagnação das atividades culturais por falta de tempo dos integrantes e a transformação do CICT, em sua última fase, num mero órgão distribuidor de prêmios[85]. No setor financeiro, os fundos, que provinham das pequenas taxas pagas pelos alunos dos cursos, extinguiram-se diante da inexistência dos mesmos. Reconhecendo a situação e não encontrando uma solução plausível, os críticos integrantes [...] julgaram que a extinção da sociedade seria o caminho mais lógico. A premiação dos melhores do CICT em 1965 é cancelada definitivamente. (MEDEIROS, 2002, p. 125)

Nada muito diferente do que aconteceria no Recife com a ACTP, merecendo o ressalte de que todas as suas ações formativas se deram de forma gratuita ao público. O esvaziamento das propostas iniciais de formação foi um dos motivos que impulsionou o término das atividades da entidade na capital pernambucana. No entanto, também paralelo à escassez de associados trabalhando com seções fixas de teatro nos jornais, e até diante do desprezo que recebia daqueles outros jornalistas que se encontravam na órbita do meio teatral sem qualquer aproximação com a mesma, e para além dos descontentamentos gerados pelas suas escolhas dos "melhores", acusadas de estarem enredadas no jogo de amizades pessoais, algumas benesses foram até conquistadas pela ACTP e elas não devem ser esquecidas, exemplo de louvores (numa referência ao título deste trabalho) que também lhe foram rendidos.

Ao entrarmos numa breve retrospectiva dos momentos de maior alegria, ainda nos seus primeiros meses de existência, para não ser esquecido o centenário do escritor Arthur Azevedo, comemorado naquele ano, os *acetepianos* trataram de promover uma reunião solene em homenagem ao acontecimento, no dia 1 de setembro de 1955, no salão nobre

[85] O Prêmio Padre Ventura foi criado pelo CICT para contemplar os "melhores" artistas da temporada de 1958 nos palcos cariocas. A estatueta em bronze, que foi entregue anualmente até 1964, homenageava o criador da Casa da Ópera, o primeiro teatro a funcionar regularmente no Rio de Janeiro, em meados do século XVIII (MEDEIROS, 2002, p. 122).

do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, com palestra sobre a vida e obra do homenageado pelo historiador e escritor Pereira da Costa. Ainda que gratuito, o evento contou com público reduzido. Naquele instante, o diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife oficiou ao então presidente da entidade, Isaac Gondim Filho, a disponibilidade dos livros de teatro que a biblioteca do Teatro de Santa Isabel possuía, mais de cento e cinquenta títulos, ampliando o incentivo à leitura e à instrução teatral dos associados.

Ainda em outubro de 1955, novas providências foram tomadas pela ACTP no sentido de benfeitorias à cena local: expediu ofício aos deputados Júlio de Mello Filho, para um projeto de ajuda de 100 mil cruzeiros ao TAP, no sentido do grupo poder contratar novos encenadores para futuras montagens; e a Miguel Santos, o apoiando na sugestão da criação de uma cadeira de Teatro no curso de Humanidades do Colégio Estadual de Pernambuco[86], duas sugestões aparentemente infrutíferas. Mesmo assim eram tantos os novos planos que, a partir de 1 de novembro de 1955, conforme recente determinação do presidente da entidade, Isaac Gondim Filho, as propostas e quaisquer outros encaminhamentos dos associados deveriam ter agora a forma escrita documental, para melhor ordem dos trabalhos. É uma pena que esse acervo tenha se perdido com o correr do tempo, muito por conta da terrível enchente que se deu no Recife em 1966[87].

Durante a temporada da Companhia Dulcina-Odilon no Teatro de Santa Isabel, de 20 de dezembro de 1955 a 29 de janeiro de 1956, a ACTP pôde prestar uma homenagem à veterana atriz Conchita de Moraes (mãe de Dulcina), por iniciativa do cronista Sotero de Souza, que ainda fez questão de lançar um voto de louvor na ata da instituição pela presença da aclamada intérprete no Recife. O evento celebratório teve caráter íntimo e ocorreu no próprio camarim que ela vinha ocupando, na quinta-feira 26 de janeiro de 1956, após a vesperal da derradeira montagem, *As Árvores Morrem de Pé*, de Alejandro Casona, com tradução de Valdemar de Oliveira, direção de Dulcina de Moraes e tendo sua matriarca como protagonista.

No decorrer das peças alguns anúncios trouxeram o seguinte ressalte como validação dos críticos ligados à ACTP: “Estamos com *Chuva*, vivida pela Companhia

[86] Tudo indica que a cadeira de Teatro não foi instituída como disciplina naquele tradicional educandário (antigo Ginásio Pernambucano) e continuou apenas como atividade extracurricular.

[87] Em julho de 1966, enquanto se falava no número de quarenta mil pessoas sofrendo com as cheias do Recife, o tesoureiro da ACTP, Wilton de Souza, numa reunião, exibiu uma bolsa de lona com todos os documentos da entidade devidamente estragados pelas águas do rio Beberibe (sua casa sofreu os efeitos de uma cheia que massacrou os bairros ao norte do Recife e parte de Olinda). Praticamente tudo estava perdido.

Dulcina-Odilon, diante de um grande espetáculo. De um dos maiores espetáculos já apresentados no palco do Santa Isabel. W., *Jornal do Commercio*, 25/12/1955" (CHUVA [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 27 dez. 1955, p. 15), prova de valorização da opinião local para chancelar qualidade e, quem sabe, conquistar ainda mais público. Na noite de 23 de julho de 1956, Procópio Ferreira, que estava cumprindo temporada no Teatro Marrocos, foi o centro das atenções ali em mesa redonda patrocinada pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, com entrada franca, para o programa radiofônico *Cartas na Mesa*, da PRA-8, apresentado por Tavares Maciel e dirigido por Joel Pontes. O afamado artista estava na berlinda dos jornalistas do Recife e o debate foi gravado para posterior irradiação.

Também em 1956, como festa de despedida da temporada de Bibi Ferreira no Teatro de Santa Isabel, e aproveitando a permanência de Procópio Ferreira no Teatro Marrocos no mesmo período, a ACTP lançou a ideia de reunir pai e filha num único e grandioso espetáculo, intitulado *Procópio e Bibi*, com a peça *A Pequena Catarina*, de autoria dos dramaturgos franceses Régis Gignoux e Jacques Théry, tradução e adaptação de Raymundo Magalhães Júnior e direção da própria atriz e empresária. Divulgado como um dos maiores acontecimentos artísticos de todos os tempos no Recife, a procura por ingressos foi tanta que duas sessões tiveram que acontecer na segunda-feira 24 de setembro de 1956, às 20 e 22 horas, respectivamente com oitocentos e cinquenta espectadores – maior público de toda a temporada de ambos os artistas – e seiscentos e trinta e oito espectadores (PAUTA..., 1956, p. 34). A bilheteria foi rateada pelos dois e a instituição de críticos/cronistas. Somente depois de tão grandioso evento, a turma liderada por Bibi Ferreira seguiu para Lisboa.

A segunda tentativa de agregar uma grande companhia a evento organizado pela ACTP, com divisão de renda da bilheteria, gerou um descontentamento mútuo. A situação envolveu a Companhia de Revistas Walter D'Ávila, com sessão da revista de Feire Júnior, *É Rei, Sim...*, levada para o Teatro de Santa Isabel no domingo 21 de janeiro de 1957, como um "presente" da equipe carioca agradecendo a atenção que a imprensa vinha dando às temporadas teatrais visitantes. Mas houve quem ressaltasse a inadequação da revista naquele lugar, com os artistas "completamente desambientados; acostumados a trabalhar em palcos pequenos, em teatrinhos de bolso", sem conseguir agradar aquela "exigente, pudica e sisuda plateia" (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 23 jan. 1957, p. 6).

Insatisfeito pela equipe de Walter D'Ávila ter pisado tão sublime recinto, Valdemar de Oliveira ainda denunciou o verdadeiro golpe de mestre que o empresário deu na ACTP, passando-lhe a perna sobre os possíveis lucros daquela noite:

> Foi um bom negócio da Companhia Walter D'Ávila, pois, sobre a renda líquida de todas as despesas do espetáculo, o inteligente cômico, numa chave digna de um bom esquete, apresentou sua folha diária de artistas! O presidente da ACTP fôra iludido em sua boa fé: responsabiliza-se por todas – absolutamente todas – as despesas e participaria de 50% do apurado liquidíssimo! Desse modo, para uma renda bruta de bilheteria superior a 30 mil cruzeiros, a ingênua ACTP recebeu, após uma cobertura jornalística de primeira ordem, pouco mais de 3 mil cruzeiros! (W., *Jornal do Commercio*, 31 jan. 1957, p. 6)

Walter D'Ávila não se intimidou e respondeu que, para retribuir às "gentilezas" prestadas pela ACTP, ele teria que necessariamente pagar a folha da sua companhia, até mesmo porque tudo o mais foi cobrado, inclusive a taxa da SBAT pelo direito autoral – que poderia ter sido dispensada, ao seu ver – e as despesas com os técnicos do teatro. O caso, enfim, só gerou insatisfações. Quanto às conferências e mesas redondas programadas pela entidade, nos seus primeiros anos algumas aconteceram com sucesso. Naquele início de 1956, por exemplo, Maria José Campos Lima, que acabara de concluir o segundo ano da EAD, em São Paulo, ao vir aproveitar férias no Recife participou de uma mesa redonda na sexta-feira, 27 de janeiro, na biblioteca do Teatro de Santa Isabel, para falar de suas experiências como estudante de teatro, levantando, inclusive, a necessidade de uma escola semelhante no Recife (algo concretizado dois anos depois).

Já como principal destaque masculino do elenco de Bibi Ferreira, mas também por sua grande experiência dirigindo espetáculos, inclusive em Pernambuco, o ator e diretor Graça Melo foi convidado pela ACTP a proferir a palestra "Aspectos Gerais do Estilo Teatral", no dia 15 de setembro de 1956, na biblioteca do Teatro de Santa Isabel. Também aconteceu naquele palco, em 1958, por duas vezes, um projeto de leitura de peças, estreando com *A Grade Solene*, de Aldomar Conrado, autor de apenas 22 anos na época. Nos papéis principais, Geninha Sá da Rosa Borges e Clênio Wanderley. A obra, escrita em 1956, fora recebida com entusiasmo pela crítica especializada e ganhou até o I Prêmio da Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, mas só foi liberada pela Censura para espectadores maiores de dezoito anos. A justificativa foi

porque trazia à cena o tema do incesto, ainda que a proposta fosse uma transposição do mito grego para o Nordeste[88].

A seguir, foi a vez de *O Vale Sem Sol* (que inicialmente fora intitulada de *Iluminata)*, do dramaturgo Osman Lins, tendo os atores Geninha Sá da Rosa Borges, Yara Lins, Margarida Cardoso, Janice Lôbo de Oliveira, Otávio da Rosa Borges e Reinaldo de Oliveira no elenco. Alfredo de Oliveira, na época o presidente da ACTP, ficou responsável pela produção, direção, divulgação e contrarregragem. Em setembro de 1962, com Luiz Mendonça à frente da diretoria social da ACTP, ele até tentou retomar o projeto, agora intitulado "Surge Uma Nova Peça", programando a leitura de *Madalena, a Divina Pecadora*, peça bíblica de José Orlando Lessa, mas os contratempos com o elenco e a agenda sempre cheia de ocupações do próprio diretor proponente fizeram tudo permanecer na estaca zero. Bem diferente foi o que aconteceu no dia 10 de setembro de 1960, quando a entidade promoveu, com sucesso, o 1° Leilão de Artes, expondo no *hall* do Teatro de Santa Isabel quadros do seu associado Wilton de Souza, com renda revertida para a própria instituição.

Em 31 de outubro de 1962 foi a vez do II Leilão de Arte do Recife, com obras de Tilde Canti, Ladjane Bandeira, Corbiniano Lins e Wellington Virgolino, entre outros, numa reunião de quadros à óleo, gravuras, xilogravuras e desenhos, intensificando uma aproximação muito bem-vinda entre os campos do teatro e das artes plásticas. Também em 1962, graças ao patrocínio do SNT, a ACTP, já dando atenção à dança, supervisionou o Curso Oficial de Ballet, no período de 1 de agosto a 22 de novembro, gratuito para cinquenta alunas matriculadas, com aulas às segundas e quintas-feiras, tendo à frente a professora e bailarina carioca Daleni Rocha Paes, em duas turmas, uma preliminar, de iniciação, e outra secundária, para quem já tinha experiência no dançar. A instalação solene no camarim 18 do Teatro de Santa Isabel contou com presença de autoridades civis, militares e eclesiásticas, professores e alunos de vários cursos de danças clássicas, além dos familiares das alunas aprovadas, numa prova de reconhecimento social das instituições envolvidas. Infelizmente a segunda etapa do Curso foi cancelada por falta de apoio financeiro do SNT.

---

[88] *A Grade Solene* só ganhou o palco como espetáculo em janeiro de 1959, no mesmo Teatro de Santa Isabel, numa realização do Teatro Adolescente do Recife. Além de apresentar um novo autor, o grupo liderado por Clênio Wanderley também lançou José Pimentel na dupla função de ator e diretor (algo que ele fez muitas vezes em sua carreira). Ainda no elenco, Yara Lins (retornando aos palcos após certo afastamento), Joel Pontes, Alberique Farias, Cris Ribeiro, Ana Campos Lima, Maria Luiza Pôrto Carreiro, Salete Rapôso, Marizete Rapôso, Francisco Advíncula, Ricardo Gomes, Hiran de Lima Pereira, Régis Talmo e Murilo Pôrto Carreiro. Os cenários eram de Aloísio Magalhães.

Em meio a festivais, anúncios publicitários e representatividade política, a visibilidade nacional

Em maio de 1964, depois que Alfredo de Oliveira foi designado pelo ministro da Educação e Cultura, Flávio Suplicy de Lacerda, para o cargo de Delegado Regional da Campanha Nacional de Teatro em Pernambuco, em substituição a Ariano Suassuna, no mês seguinte foi ele quem venceu as eleições na ACTP com uma chapa única de conciliação após a gestão de Augusto Boudoux, na tentativa de aglutinar os sócios independentemente de suas crenças políticas. Durante esta presidência ele emplacou pelo menos duas ações bastante vitoriosas. Homem atento à importância da publicidade, primeiro ele conseguiu o tal anúncio diário "Vamos ao Teatro!", cedido pela Empresa Jornal do Commercio, no *Diário da Noite* e *Jornal do Commercio*, e pelos Diários Associados de Pernambuco, no *Diario de Pernambuco*, de janeiro de 1965 a janeiro de 1966.

Como uma "colaboração da ACTP", a ideia era divulgar gratuitamente as atrações cênicas em cartaz no Recife[89]. A segunda realização foi um mega evento intitulado "Julgamento de Macbeth", com a simulação de um júri na noite de 3 de julho de 1964, no Teatro de Santa Isabel. Além de contar com a presença do desembargador Adauto Maia, presidente do Tribunal de Justiça do Estado, e dos advogados Roque de Brito Alves na defesa e Bóris Trindade na acusação, uma série de jurados famosos foi convocada, nomes como Dom Helder Câmara, Arcebispo Metropolitano de Olinda e Recife, o prefeito Augusto Lucena e a pintora, escritora, crítica de artes e jornalista Ladjane Bandeira.

O ator Adhelmar de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco, viveu a personagem no banco dos réus, ele que estava protagonizando a grandiosa produção que o próprio TAP estrearia poucos dias depois, a 10 de julho de 1964, naquele mesmo palco, em celebração ao quarto centenário de nascimento do dramaturgo William Shakespeare. *Macbeth* contou com direção de Milton Baccarelli. Além dos luxuosos figurinos, mais de trinta artistas estavam no elenco. A assistência de público àquele julgamento simulado, que serviu como divulgação à peça a ser estreada, foi maravilhosa e o conselho de jurados considerou culpado o rei Macbeth pelas tantas mortes que engendrou. Essa ação de julgar

[89] Naquele momento funcionavam cinco casas de espetáculos, o Teatro de Arena, o Teatro do Parque, o Teatro da AIP, o Teatro Marrocos e o Teatro de Santa Isabel, com peças que ainda permaneciam em cartaz de terça-feira a domingo, como nos saudosos tempos, mas muitas não tinham como arcar com custos publicitários.

personagens icônicos remete-nos às primeiras experiências do gênero feitas no Brasil, que aconteceram exatamente na capital pernambucana, num outro evento em que a ACTP entrou como apoiadora: o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes (FNTE).

Ocorrido de 19 a 29 de julho de 1958, com o Recife recebendo mais de setecentos artistas amadores de todo o país (inicialmente foram divulgados vinte e seis conjuntos teatrais de quatorze estados da Federação, mas alguns cancelaram sua participação), o I FNTE foi uma iniciativa de Paschoal Carlos Magno, com incentivo da Presidência da República, do Ministério da Educação e Cultura e da Reitoria da Universidade de Pernambuco. Na programação, sempre com entrada franca, espetáculos apresentados nos teatros de Santa Isabel e do Derby, com sessões diárias às 16 e 21 horas, além de entrega de diversos prêmios, uma "Ceia dos Personagens" (ocorrida na residência do casal Enrique Martinez, cônsul da Espanha, em substituição a um projetado baile); conferências, debates, cursos e dois inéditos julgamentos de personagens, os primeiros ocorridos no país, de Hamlet e Otelo, ambos absolvidos, vividos respectivamente pelos atores Sérgio Cardoso e Paulo Autran, na Faculdade de Direito do Recife, sob a presidência do desembargador Evandro Netto.

O júri foi formado por intelectuais e a acusação e a defesa feitas pelos criminalistas nacionalmente conhecidos Evandro Lins e Carlos de Araújo Lima no primeiro evento, e Evaristo de Morais Filho e Roque de Brito Alves no segundo. Quanto aos melhores da competição de peças, o julgamento foi feito pelos próprios grupos participantes, que designaram, cada um, três dos seus componentes para compor o grande júri. Divididos por região, o melhor espetáculo do Norte foi *Morte e Vida Severina*, do Norte Teatro Escola do Pará, que também levou o prêmio de melhor autor brasileiro para João Cabral de Melo Neto. O melhor espetáculo do Sul foi a dobradinha *O Macaco da Vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco, pelo Teatro Universitário de Porto Alegre; e o melhor espetáculo do Centro foi *Zé do Pato*, de Elza Pinho Osborne, pelo Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande (RJ), que também deu a B. de Paiva a láurea de melhor diretor amador. Já o melhor diretor profissional foi Olga Navarro, pela peça *Teatro Cômico*, de Goldoni, pela Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Os prêmios da viagem de ida e volta à Europa, com bolsa de estudo, couberam aos diretores B. de Paiva e Antônio Abujamra, e Pernambuco só abocanhou duas indicações ao final, Margarida Cardoso, do TUP, como uma das melhores intérpretes femininas, e Joel Pontes, atuando junto ao Teatro Adolescente do Recife, como um dos

melhores coadjuvantes masculinos. A mesa de encerramento para leitura dos premiados foi formada por Paschoal Carlos Magno, como presidente do Festival; Valdemar Oliveira, representante do Teatro de Amadores de Pernambuco; Alfredo de Oliveira, pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco; Hermilo Borba Filho e Reinaldo de Oliveira, pela comissão organizadora e executiva do evento; Luiz Pôrto Carreiro, pelo Diretório Central dos Estudantes; José de Melo Gomes, pela Casa do Estudante de Pernambuco; Aloísio Magalhães, pelo Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes; e o jornalista Carlos Pena Filho, pelo *Jornal do Commercio*.

Intitulando o evento como o "marco da maior festa de confraternização entre jovens amadores teatrais do Brasil", José Maria Marques, na época diretor social da ACTP, mas aqui no papel de cronista interino no *Jornal do Commercio*, em substituição temporária a Medeiros Cavalcanti (avesso a festivais, como já relatei antes), saldou os frutos que poderiam vir a seguir:

> Volta o Recife, no setor da arte cênica, à sua rotina normal, embora com muito boas sementes plantadas em seu terreno árido e com a convicção de que o grande público aprendeu melhor o caminho dos teatros e haverá de frequentá-los agora com maior disposição e regularidade. Por outro lado, as colunas da imprensa especializada em teatro continuarão com o seu mesmo trabalho de boa divulgação dessa arte tão proveitosa para a elevação da cultura de um povo. Pelo menos desta, podemos garantir, permanecerá a ação contínua de restrita colaboração aos bons empreendimentos, lado a lado à censura constante às más realizações que não é possível (sic) se admitir no plano cada vez mais elevado em que marcha a arte teatral na cidade do Recife. (INTERINO [José Maria Marques], *Jornal do Commercio*, 30 jul. 1958, p. 14)

Por conta do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, a ACTP colocou uma cabeça em bronze de Paschoal Carlos Magno na sua sede, como justa homenagem pela realização do evento. Já Alfredo de Oliveira foi considerado o presidente de honra de todos os festivais de estudantes do Brasil, além de ter recebido o título de "Comendador da juventude estudantil que faz teatro". Importante destacar que na segunda edição do evento, em julho de 1959, na cidade paulista de Santos, a comitiva dos três grupos pernambucanos reunia sessenta pessoas. O Teatro Universitário de Pernambuco levou a peça *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, de Antônio José da Silva, o Judeu, dirigida por Graça Melo e conquistou o 1º prêmio de Direção; o Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (TEIP), em sua primeira investida teatral, ficou com o troféu de melhor

espetáculo por *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, com Graça Melo como melhor diretor profissional, e Luiz Pôrto Carreiro como melhor cenógrafo.

Por fim, a participação também do Teatro Adolescente do Recife, que retomou *A Grade Solene*, de Aldomar Conrado, agora sob a direção artística de Clênio Wanderley em substituição a José Pimentel. Aldomar Conrado, inclusive, ficou com a menção honrosa pelo seu texto, recebendo ainda promessas de montagem de sua obra em Porto Alegre. Já Ariano Suassuna teve nova versão para o seu *Auto da Compadecida* no próprio II FNTE, com a Agremiação Goiana de Teatro. O norteriograndense Ubirajara Galvão conquistou o troféu de melhor programa do Festival, pelo TUP, sendo ainda premiados nesta categoria o Teatro de Campinas e o Teatro Adolescente do Recife. Doze prêmios no total foram concedidos ao teatro pernambucano.

Entre os onze componentes do júri presidido pela atriz e diretora Henriette Morineau, constavam quatro do Recife: Reinaldo de Oliveira (que não chegou a tempo de votar) e o trio José Maria Marques, Ângelo de Agostini e Vanildo Bezerra Cavalcanti representando a ACTP, nenhum deles votando a favor do TEIP para melhor espetáculo. O II Festival Nacional de Teatros de Estudantes contou também com o julgamento das personagens Maria Stuart, interpretada por Cacilda Becker, e a Rainha Elizabeth da Inglaterra, vivida por Morineau, ambas absolvidas em sessões que reuniram quase cinco mil pessoas cada. Novas premiações a Pernambuco viriam no IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Porto Alegre, com Maria José Campos Lima vencendo como melhor diretora pela fábula de Luiz Carlos Saroldi, *Uma Girafa Para Inocêncio*, à frente do Teatro Universitário de Pernambuco.

Na edição seguinte, Clênio Wanderley, Lúcio Lombardi e Rubens Teixeira foram contemplados como diretores, respectivamente, à frente do TUP, do Teatro Banorte e do TUCA-Recife, com as peças *Viva o Cordão Encarnado*, de Luiz Marinho (prêmio de melhor autor); *...Mas, Livrai-nos do Mal*, de Jairo Lima; e *A Derradeira Ceia*, outra obra de Luiz Marinho (e que deu ao TUCA-Recife o título de melhor sonoplastia). Por fim, Vital Santos, revelação de autor no VI Festival Nacional de Teatros de Estudantes, na Aldeia de Arcozelo, no Rio de Janeiro, pela sua obra *Rua do Lixo, 24*, junto ao Grupo de Cultura Teatral, que dirigia na cidade de Caruaru. No total, sempre numa promoção do desbravador Paschoal Carlos Magno, o Festival Nacional de Teatros de Estudantes

chegou a sete edições, movimentando vários pontos do Brasil[90] em encontros que fortaleceram a união e o intercâmbio dos fazedores de teatro amador e permitiram a expansão desse campo com o desdobramento de inúmeras outras experiências, inclusive junto aos Estados.

Também não se pode esquecer que foi a partir da existência da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco que, em Maceió, apesar da imprensa teatral de lá ser ainda tão esporádica, foi fundada a Associação dos Cronistas Teatrais de Alagoas (ACTA), a 21 de junho de 1958, com a seguinte diretoria provisória: Linda Mascarenhas como presidente; Bráulio Leite Júnior, vice-presidente; Carlos Moliterno, secretário; e Osvaldo Leite, tesoureiro. Foram em momentos como esses que a ACTP foi saudada como instituição de significância ímpar para o progresso das atividades teatrais e artísticas no Recife, com reverberação para outros estados, especialmente no Nordeste, e os louvores lhe chegavam com muita força. Tanto que a mesma foi agraciada com dois títulos importantes de Utilidade Pública, pela Câmara Municipal do Recife ao decretar e sancionar a Lei nº 4.388, de 17 de setembro de 1956, e pela Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco promulgando a Lei nº 3.959, de 27 de julho de 1961. Ou seja, numa evidência de sua força política àqueles tempos, Município e Estado garantiram oficialmente o seu reconhecimento.

Na historicidade dessa trajetória, deixo apenas de abordar a atuação influente dos seus associados como agenciadores de mudanças junto ao poder público, a exemplo da luta pela volta do Teatro do Parque como casa de espetáculos teatrais após trinta anos arrendado como cinema à Empresa Luiz Severiano Ribeiro, e a sugestão da criação e acompanhamento da Comissão Municipal de Teatro ligada ao Governo Miguel Arraes, que resultou em ações importantes como o I Festival de Teatro do Recife (1961) – com presença de atrações de fora – e o I Festival de Teatro Infantil de Pernambuco (1963)[91], em meio a outras desalentadas cobranças. O posicionamento de seus jornalistas perante a censura teatral, que foi sendo cada vez mais instituída em período turbulento da política nacional brasileira, também não consta neste trabalho porque pode render outro, como possibilidade para um pós-doc. Quem sabe seja o tema de uma continuação aprofundada

[90] O Festival Nacional de Teatros de Estudantes teve como cidades-sedes o Recife (1º edição/1958), Santos (2ª/1959), Brasília (3ª edição/1960), Porto Alegre (4ª edição/1962), Rio de Janeiro (5ª edição/1968) e Aldeia de Arcozelo, no município carioca de Paty do Alferes (6ª edição/1971 e 7ª edição/1975).

[91] Mais detalhes do I Festival de Teatro Infantil de Pernambuco podem ser conferidos no livro *Teatro Para Crianças no Recife – 60 Anos de História no Século XX (Volume 01)* (FERRAZ, 2016, p. 108-112).

sobre posições políticas mais esclarecidas sobre aqueles e aquelas que escreviam sobre o teatro como resistência. Isso em tempos de ditadura amordaçando criatividades.

Sem prêmios, críticas ou outras ações: qual a razão de continuar?

Após a presidência de Alfredo de Oliveira no período de 1964 a 1965, foi a vez de Vanildo Bezerra Cavalcanti assumir a coordenação da ACTP até 1966, mas sua gestão mostrou-se tão apagada que nem mesmo ele conseguiu organizar nova eleição. A entidade, então, permaneceu acéfala de 21 a 30 de junho de 1966 e uma Junta Governativa veio socorrê-la, com Valdemar de Oliveira na presidência; e mais Adeth Leite como secretário-geral; Wilton de Souza na tesouraria; Medeiros Cavalcanti como diretor social e Maviael Pontes o suplente administrativo. Funcionando em caso especial no período de 30 de junho a 7 de julho daquele ano, finalmente uma chapa "salva-vidas" pôde ser organizada para "concorrer" à eleição, sem outra para a disputa. Chamado às pressas para a presidência, Medeiros Cavalcanti ficou ali até 1967, mas, já desgostoso na relação com aqueles "confrades", apenas figurou numa coligação inexpressiva.

Depois dele, Vanildo voltou ao cargo, até 1968, também sem nenhuma contribuição, a não ser gerar um descontentamento da classe teatral por suas ações como chefe do Departamento Cultural da Prefeitura do Recife. Tudo porque ele sugeriu ao prefeito Augusto Lucena a criação do decreto municipal nº 8.698, de 3 de janeiro de 1968, considerado um "monstrengo municipal" por aumentar as taxas de ocupação do Teatro de Santa Isabel e do Teatro do Parque. Isso impediu o acesso de conjuntos locais e itinerantes às duas casas oficiais da municipalidade. Pelos diretores do Clube de Teatro Infantil, Otto Prado e Leandro Filho, que tiveram que suspender a temporada da peça *A Árvore Que Andava*, de Oscar von Pfuhl, Vanildo foi até chamado de "autêntico líder da destruição do movimento teatral recifense" (*Apud* LEITE, *Diario de Pernambuco*, 7 jan. 1968, p. 13) e, por ser presidente da ACTP naquela mesma época, a antipatia para com ele recaiu sobre a pobre e já quase inerte entidade, sem razão de ser.

Talvez como represália aos artistas ou mesmo abandono total por parte deles, o insatisfeito presidente preferiu não mover uma palha no sentido de honrar a entrega dos prêmios Samuel e Vânia Souto Carvalho aos "melhores" do teatro em Pernambuco durante o ano de 1967. E até mesmo pouquíssimos membros da entidade foram votar na tal eleição, provavelmente apenas cinco deles. Por fim, talvez por não ter quem ficasse responsável por sua frágil trajetória naqueles difíceis suspiros finais, Valdemar de

Oliveira passou a ser, pela primeira vez, o presidente da ACTP, enfrentando mil e um problemas. Ele até tentou projetar atividades, mas sem êxito nenhum, e a situação era catastrófica. Isso porque, mesmo contando com um diretor propositor como ele, a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco não conseguiu mais superar a apatia que tomava conta de todos os seus integrantes, praticamente reunindo agora somente o conjunto formado pela própria diretoria.

Decepcionante como gestão, nos seus extertores a entidade só sobreviveu para agendar a escolha dos melhores de 1968 e programar a atrasada entrega da premiação de 1967, no Teatro de Santa Isabel, em consonância com o resultado do ano seguinte. A situação do teatro no Recife também não era das melhores, com o seu principal palco abarrotado de programação em verdadeira disputa das artes, mesmo num momento em que a casa de espetáculos enfrentava variados problemas de infraestrutura, e com o Teatro do Parque ainda esperando a reabertura pela prometida promessa de sua recuperação via Prefeitura do Recife. E o que se viu ao final da gestão do prefeito Augusto Lucena foi a entrega de um inacabado Teatro do Parque em solenidade para isso, a 25 de janeiro de 1969, com direito a coquetel e presença da atriz e diretora Bibi Ferreira como estrela convidada. Autoridades, gente de teatro, participantes do IX Baile Municipal e o secretariado da Municipalidade também se fizeram presentes. A publicidade oficial alardeava:

> Com verbas próprias, o sr. Augusto Lucena recuperou integralmente o Teatro do Parque. Aliás, a rigor, da velha casa de espetáculos da rua do Hospício apenas a estrutura foi aproveitada. O Teatro do Parque hoje é um dos melhores do país, com uma acústica das mais perfeitas, tendo inclusive recebido elogios da atriz Bibi Ferreira, que o considerou uma casa digna de centros mais adiantados do que o Recife, por ocasião de sua inauguração há poucos dias. (APÓS..., *Diario de Pernambuco*, 30 jan. 1969, p. 6)

Ao celebrar cinquenta e oito meses de administração, o prefeito Augusto Lucena, já deixando o cargo[92], destacou como uma de suas importantes ações à cidade a volta do Teatro do Parque como casa de espetáculos, agora também prevendo a exibição de filmes, entre outras atividades. Afirmando estar o espaço completamente reformado, pois aquela obra tinha sido prioritária da sua administração, a Prefeitura do Recife gastou 250 mil cruzeiros novos na recuperação, ocorrida em setenta e cinco dias, com o espaço agora

[92] Augusto Lucena permaneceu no poder até 1969, mas de 1971 a 1975 foi prefeito biônico novamente, desta vez como escolha do interventor estadual Eraldo Gueiros Leite.

dotado de modernas instalações e capacidade, inclusive, para servir como cinema de arte. Além de receber tratamento acústico na plateia que comportava mil e duzentas pessoas, também foram recuperadas as poltronas e até um novo teto colocado, com sistema de proteção para incêndio. O Departamento de Paisagismo da Municipalidade cuidou da reforma dos jardins internos, prevendo funcionar ali uma lanchonete para atender ao público.

Entre outros melhoramentos realizados, também foi construída uma casa de força autônoma para alimentar o sistema de iluminação, do palco e da plateia; novos camarins edificados e dependências para os setores administrativos; a instalação de marcenaria, além de gabinetes sanitários para senhores e senhoras, com espelhos de cristais; persianas de alumínio e madeira nas janelas dos camarotes, para evitar respingos da chuva; e, também, uma sala de recepção onde os artistas poderiam ter contato com a imprensa. No entanto, mesmo com tudo isso, faltava algo essencial: programação de espetáculos. Da parte da nova gestão, agora sob o comando do prefeito Geraldo Magalhães Melo, as justificativas para que ainda não fosse aberta a pauta para peças de teatro era a necessária compra de um novo quadro de luz, orçado em 50 milhões de cruzeiros novos, além da instalação de um sistema de som, ou seja, o essencial.

Prometeu-se para 1º de maio de 1969 uma solenidade pública para reabrir o Teatro do Parque, mas aqueles detalhes ausentes não permitiram isso. Concomitantemente já se iniciavam os trabalhos de restauração do Teatro de Santa Isabel, com a pintura e limpeza internas nos corredores, frisas e bastidores, além de reparos nas poltronas e camarotes, e fiscalização para evitar que mendigos e lavadores de automóveis permanecessem ocupando as laterais do prédio e os portões principais (algo inútil se pensarmos no que acontece ainda hoje!). Uma concorrência pública devia ser iniciada em breve para a aquisição de tapetes e passadeiras, reforma das cortinas e início de obras na parte externa, restando, apenas, ser firmado convênio com o Serviço Nacional de Teatro e Governo Federal para subvencionarem o custeio total.

Assim que ocorresse a abertura definitiva do Teatro do Parque às atividades artísticas, a Municipalidade teria condições de promover demoradas reformas no Santa Isabel, a fim de entregá-lo inteiramente restaurado às grandes companhias teatrais brasileiras e do exterior, atendendo antiga e justa aspiração dos frequentadores daquela casa de espetáculos. “O Teatro do Parque foi inaugurado para inglês ver no dia 25 de janeiro último, uma vez que as obras de restauração ainda não foram completadas e nenhum espetáculo teatral foi programado para sua reinauguração. A inauguração foi

apenas política", bradou Adeth Leite na sua coluna *Teatro, Quase Sempre* (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 6 fev. 1969, p. 9).

Mas apesar de todas as reclamações na imprensa pela carência de melhor infraestrutura técnica aos espetáculos, o espaço não foi fechado e continuou a oferecer programação variada durante todo aquele ano. Em meio à intensa movimentação naquele espaço artístico, cuja administração ainda precisava corrigir falhas técnicas da reforma de suas instalações, soava como um triste lamento a reiterada pergunta de Adeth Leite, agora em quadro de destaque no encerramento da sua coluna diária: "Quando será inaugurado ou reinaugurado (como queiram) o Teatro do Parque, levando-se em conta que a 'inauguração', realizada a 25 de janeiro último, foi para inglês ver?". Repito aqui sua frase para terem a sensação de recorrência do seu questionamento dia a dia naqueles tempos, mas transparecendo não significar nada de mudança concreta.

Seguindo o recorte temporal desta tese, ao final de 1969, já apelidado de "elefante branco", o teatro da rua do Hospício aparentemente continuava na estaca zero para melhorias, "funcionando precariamente, sem estar definitivamente concluído e apto a receber as companhias itinerantes ou conjuntos locais, principalmente por falta de um quadro de luz" (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 4 dez. 1969, p. 5). Desde sua apressada reinauguração, o secretário de Educação, Lucilo Ávila Pessoa, conseguiu trazer um técnico do SNT para verificar o que faltava à conclusão das obras, chegando este a encomendar o material necessário, mas a verba oficial para a obtenção do equipamento ainda não havia sido liberada. O fato é que a situação de ter o teatro bem equipado e oferecido prioritariamente aos espetáculos teatrais não aconteceu, como Adeth Leite tanto queria, e o espaço assumiu, desde então, um perfil multidisciplinar, abarcando programação variada para todos os setores artísticos, principalmente da dança, do cinema e da música.

CAPÍTULO 7

Novo embate sobre "idoneidade crítica"

"Quando serão entregues os prêmios 'Samuel' aos 'melhores' do Teatro em Pernambuco durante o ano de 1967?", esta frase foi exaustivamente repetida por Adeth Leite nas páginas do *Diario de Pernambuco*, assim como outra reclamação que constava sempre ao final dos seus textos: "Quando serão recolocados os espelhos de cristal do Teatro do Parque?". Ambas reivindicavam politicamente ações efetivas tanto por parte da ACTP quanto pela Prefeitura do Recife. Contestatório por vocação, Adeth passou meses, entre o final de 1968 e o início de 1969, sem deixar de relembrar um dia sequer tais questionamentos. Até que surgiu uma resposta por parte da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco quando Wilton de Souza e Valdemar de Oliveira confirmaram uma reunião para o dia 9 de abril de 1969, às 20 horas, no Teatro de Santa Isabel, na intenção de procederem à escolha dos "melhores" do teatro em Pernambuco no ano de 1968.

A proposta era entregar simultaneamente, em festa a ser agendada, os prêmios de 1967 e 1968. Ainda que aquela escolha acontecesse tardiamente por uma quase "falecida" Associação, Adeth Leite lembrou que era preciso procurar o industrial Adelmar da Costa Carvalho para saber se ele continuaria a patrocinar a consagração de melhor autor pernambucano, diante do falecimento, em janeiro de 1968, de sua filha, a jovem Vânia Souto Carvalho, que dava título àquela categoria. Era preciso ainda convencê-lo a aumentar o valor de 100 mil cruzeiros novos, já defasado para a realidade financeira daquele momento. Mas tudo continuou na mesma. O presidente Valdemar de Oliveira e o 1º secretário Adeth Leite até convocaram os associados, e principalmente os membros da atual diretoria (José Maria Marques, Bóris Trindade, Wilton de Souza, Expedito Pinto, Lêda Sodré, Alfredo de Oliveira, Medeiros Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti, todos integrando a última chapa vencedora, mas alguns já claramente afastados).

O intrigante é que até Isaac Gondim Filho, Maria José Campos Lima e Aristóteles Soares, sem interesse naquilo tudo, além de Maviael Pontes, foram textualmente citados em notas de jornal. Como pouquíssima gente apareceu, a reunião só aconteceu posteriormente, no dia 16 de abril de 1969, com trabalhos conduzidos pelo presidente e tendo como escrutinadores Adeth Leite (1º secretário), Wilton de Souza (tesoureiro) e Lêda Sodré (vice-tesoureira). Não foi divulgada a quantidade de cronistas presentes àquela última votação, mas é bem possível que apenas aqueles quatro participaram,

lembrando que Lêda e Valdemar estiveram impedidos de votar nas categorias melhor espetáculo de conjunto local, intérprete feminina, diretor e cenógrafo. Talvez pelo desinteresse total, nem mesmo os outros integrantes da chapa se fizeram presentes: José Maria Marques (vice-presidente), Bóris Trindade (2º secretário) e Expedito Pinto (diretor social), ou somente mais estes chegaram a participar da escolha dos "melhores" do teatro em 1968, revelando o esfacelamento inegável da ACTP em seus momentos finais.

No resultado, para além da categoria de melhor espetáculo de conjunto itinerante, novamente para a Companhia Paulo Autran (SP), desta vez por *O Burguês Fidalgo*, de Molière, com direção de Ademar Guerra, os realizadores locais se restringiram ao TAP, TPN e TUP. O primeiro abocanhou duas estatuetas pela produção de *Oito Mulheres*, comédia policial de Robert Thomas, com tradução de Luís de Lima e direção de Valdemar de Oliveira: melhor espetáculo de conjunto local, e melhor intérprete feminina, para Ruth Rozenbaum no papel de Zoe. O grupo liderado por Hermilo Borba Filho ficou com os títulos de melhor diretor para Rubem Rocha Filho, pela farsa *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, e melhor intérprete masculino para Carlos Reis, nos papéis de Dom Tello e o Rei.

Já o TUP voltou a ser o maior vencedor em termos quantitativos, pois além de levar as revelações de ator e atriz, para José Antônio Acioli nos papéis de Sacristão e 1º Rapaz, e Marlene Santana, no papel de Maria-Não-Enjeita, ambos na peça *Viva o Cordão Encarnado*, com direção de Clênio Wanderley, o texto de Luiz Marinho foi celebrado como o melhor daquele ano. A questão é que, mesmo tendo ganho em cinco categorias do "Samuel", três em 1967 e duas em 1968[93], o Teatro Popular do Nordeste, grupo liderado por Hermilo, resolveu dar aquele que foi o golpe final na credibilidade da quase agonizante ACTP: um anúncio pago nos jornais, por dias seguidos, em que comunicava ao público, além da estreia, ainda naquele mês, da peça *Dom Quixote*, de Antônio José da Silva, o Judeu, a recusa em aceitar tais premiações por não acreditar na estrutura e na idoneidade crítica daquela instituição.

Assim, o Teatro Popular do Nordeste declarava a sua insatisfação e tomada de posição contrária à entidade. O texto foi reproduzido em vários jornais e, excetuando a estatueta do carioca Rubem Rocha Filho, por ele não pertencer, de fato, ao TPN e estar

[93] As consagrações anteriores, referentes a 1967, foram as seguintes: melhor espetáculo de conjunto local para *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, do TPN, empatado com *Uma Pedra no Sapato*, de Georges Feydeau, do TAP; melhor diretor para Hermilo Borba Filho, por *O Santo Inquérito*; e revelação masculina para Argemiro Marques, no papel de Aslaksen, da peça *Um Inimigo do Povo*, outra produção do TPN.

ausente do Recife naquela crise, todos os demais não aceitaram suas louvaminhas – Hermilo como melhor diretor, Carlos Reis como ator e Argemiro Marques como revelação masculina –, apresentando como principal razão "não ser mais a ACTP órgão representativo da classe, por omissão a espetáculos e falta de colunistas" (*Apud* SOARES, *Diário da Noite*, 5 mai. 1969, p. 2). Um ofício também foi endereçado à diretoria, recusando oficialmente os prêmios sob a alegação de descrédito à maioria daqueles que a compunham atualmente, sem colunas especializadas na imprensa e, pior, sem comparecerem aos espetáculos em cartaz. Adeth Leite, claro, apressou-se por publicar uma resposta do presidente:

> A ACTP vem estranhar, de público, os termos da declaração feita pelo TPN em torno da distribuição dos prêmios aos "Melhores do Teatro em 1967 (já anunciados há cerca de um ano) e em 1968". Recusa-os por lhe parecer faltarem, ao alvo de sua agressão gratuita, "estrutura" e "idoneidade crítica". Essas, entretanto, não eram outras em anos anteriores a 1967, até quando os prêmios atribuídos ao diretor do TPN e ao seu grupo foram fagueiramente recebidos sem protestos. (*Apud* LEITE, *Diario de Pernambuco*, 6 mai. 1969, p. 5)

Em carta de esclarecimento ao *Diario de Pernambuco*, Valdemar de Oliveira, ao comentar que Hermilo já não acreditava mais na entidade da qual ainda era associado (mesmo já afastado dela desde 1961), lançou-lhe a seguinte resposta: "É problema seu, não da evidência da ACTP, que coerentemente mantém os prêmios concedidos, pouco lhe importando as razões, inconfessadas, de sua grosseira atitude. Muito menos que os venha receber ou não" (*Apud* UM CASO..., *Diario de Pernambuco*, 6 mai. 1969, p. 4). E foi o que aconteceu. A solenidade de entrega das estatuetas aos "Melhores do Teatro em 1967 e 1968" foi programada para a noite de 17 de maio de 1969, no Teatro de Santa Isabel, com setecentos espectadores presentes, culminando com a apresentação do espetáculo *Odorico, o Bem Amado*, primeira montagem no Brasil de tão conhecida obra de Dias Gomes, sob direção de Alfredo de Oliveira, pelo TAP.

A peça tinha estreado poucos dias antes, a 29 de abril de 1969. Feliz com o resultado que viu naquele espetáculo que celebrou o 28º aniversário do Teatro de Amadores de Pernambuco, o líder do grupo declarou, provocantemente: "O TAP – desculpem os seus inimigos – tem sete fôlegos de sete gatos" (W., *Jornal do Commercio*, 4 mai. 1969, p. 4). O mesmo não se podia dizer da ACTP, fragilizada ao extremo e até já chamada de "falecida" pelo seu mais renitente associado, Adeth Leite, que, vale destacar, publicamente não torcia pela vitória do TPN na categoria melhor

espetáculo de 1968, mas sim ao realmente vencedor, *Oito Mulheres*, do TAP. O pior é que, há mais de um ano, a ACTP já vinha recebendo bordoadas dos próprios sócios, inclusive aqueles que a fizeram surgir, por não verem mais nela as funções que lhes queriam que fossem atribuídas, especialmente no quesito formação.

Se Isaac Gondim Filho e Aristóteles Soares mantinham-se calados, Ângelo de Agostini, como já havia feito em janeiro de 1957 quando a entidade viveu grande crise pela renúncia de José Maria Marques na presidência, voltou a produzir uma série de artigos escalpelando as diretrizes então seguidas. Sob o título "Esse negócio de melhores...", assumindo sua completa desilusão sobre o que chamou de "grossa marmelada", Agostini começou por lembrar que, há tempos, já se recusava a participar da eleição dos "melhores", desgraçadamente, em nada representando de verdadeiro ou autêntico, afinal, "A ACTP, aliás, de há muito já deveria ter fechado as suas portas, pois só se reúne duas vezes por ano: no dia de eleger nova diretoria e no dia dessa 'escolha' de melhores" (AGOSTINI, *Jornal do Commercio*, 14 jan. 1967, p. 14).

Para ele, nos primeiros anos da entidade, as atividades até surtiram efeito, com ela passando a ser o "fulcro de todas as realizações teatrais do Estado, mola propulsora das grandes iniciativas, ponto comum para onde todos – conjuntos e atores – convergiam suas atenções e seus esforços" (*Ibidem*, *idem*). Mas, infelizmente, tudo foi se diluindo:

> Mergulhada em lutas intestinas, comandada pela vaidade, pelo orgulho, pela intolerância de muitos, a ACTP passou a ser centro de tremendas injustiças, de fofocas, de intrigas, de maledicências, de grupinhos e igrejinhas em torno de nomes, cuja ordem era lei e cumprida, sem tugir ou mugir, pelos sem personalidade e pusilânimes. (*Ibidem*, *idem*)

Assim, segundo ele, as melhores pessoas foram se afastando por não se sentirem bem "em reuniões em que se tratava de tudo, menos do interesse da entidade e do próprio teatro pernambucano e em que as vaidades e os interesses próprios açulados por meia dúzia de 'capachildos' se constituíam na tônica e no centro de atenções" (*Ibidem*, *idem*). Tantos estavam decepcionados, que o órgão foi se esvaziando, primando apenas por manter uma eleição de "melhores" que nada mais tinha de significado:

> Votam três ou quatro dos vinte associados constantes do registro, geralmente do mesmo grupo e pronto, publica-se no outro dia o resultado como sendo a grande opinião dos cronistas teatrais do Estado. Verdade que existem poucos escrevendo e comentando espetáculos teatrais, mas aqueles que deixaram de fazê-lo, por falta de campo de trabalho ou por decepções, não deixaram, todavia, de continuar como

> sócios e, por isso, com direito a voto. Mas ninguém se interessa mais, porque essa "eleição" nada representa. (AGOSTINI, *Jornal do Commercio*, 14 jan. 1967, p. 14)

Por isso ele vinha se recusando a fazer parte da mesma. Seu desabafo final foi estarrecedor:

> Para não compactuar com um ato sem importância, sem ressonância, sem dimensões maiores de grandeza e justiça; para não ser cúmplice de muitas injustiças que serão cometidas esta noite, como têm sido há vários anos, sob o beneplácito e o crivo de quatro gatos pingados, geralmente agrupados num mesmo saco de interesses pessoais; ato que não deve dignificar nem encher de orgulho os que serão premiados, pois a um prêmio dado assim, sem representar média de opinião nem justiça, os que a ele tiverem direito deveriam devolver como testemunha de desprezo, de pouca significação, de repúdio, enfim, a reuniões dessa natureza onde vão votar [...] cronistas que só viram duas ou três peças durante o ano todo e lá estarão sufragando, como melhor disso ou daquilo, atores e espetáculos dos quais eles jamais tomaram conhecimento. (*Ibidem*, *idem*)

Impossível não reconhecer que a entidade associativa daqueles jornalistas já estava com seus dias contados.

Dissecando melhor o duelo Hermilo Borba Filho X Valdemar de Oliveira

As desavenças com Valdemar de Oliveira foram reacendidas já no final de 1966 quando Hermilo Borba Filho anunciou que estava traduzindo a obra de Ibsen, *Um Inimigo do Povo*, para ser incluída no repertório de montagens do TPN no ano seguinte. Como representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais em Pernambuco, entidade que também cuidava do direito autoral de dramaturgos estrangeiros, Valdemar foi procurado por Benjamim Santos, que preparava versão traduzida de *A Barca d'Ajuda*, de Miguel de Cervantes, e por Hermilo, com este na intenção da obra daquele dramaturgo norueguês, achando ambos que tais criações já haviam caído em domínio público, ou seja, sem exigência de pagamento de direito autoral. O representente local da SBAT quis saber de onde vinham as obras a serem traduzidas, se da língua pátria do autor ou de outra tradução já realizada anteriormente, como geralmente acontecia.

Isto porque "obras de um autor caído em domínio público só escapam a exigências se traduzidas da língua original" (W., *Jornal do Commercio*, 1 jan. 1967, p. 6) e, num caso excepcional, podia acontecer de haver uma tradução detentora de direitos de

prioridade durante algum tempo. Benjamim o informou ter feito a sua tradução do original de Cervantes e, admitindo-se o seu conhecimento do idioma espanhol, nada havia a cobrar. Mas no caso de Hermilo, que disse ter feito a sua tradução apoiado na do Conde Prozor, os direitos teriam que ser irmamente divididos, de nada valendo a obra já ter caído em domínio público. Ou seja, Valdemar, respeitando as diretrizes da SBAT, criou mais um problema para Hermilo Borba Filho e o seu TPN, obrigando o grupo a arcar com uma taxa que inicialmente não estava prevista.

Para um conjunto que não contava com apoio financeiro algum para suas montagens, qualquer valor usado fora do planejado era um problema sério para a manutenção da equipe no seu sonho de ser profissional. Importante destacar que, pouco depois, Valdemar de Oliveira se posicionou contrário a conquistas do Teatro Popular do Nordeste na votação dos "melhores de 1966" pela ACTP, na qual não pôde estar presente. Por ele, *As Feiticeiras de Salém*, "pela sua altitude, pela sua beleza plástica, pelo seu equilíbrio geral, pela sua potência dramática e pela bela interpretação que obteve" (W., *Jornal do Commercio*, 20 jan. 1967, p. 6), merecia ter sido contemplada como melhor espetáculo de conjunto local, e não *O Inspetor*, do TPN, provavelmente também considerando que a melhor direção era a de Milton Baccarelli, junto ao TUP, e não a de Hermilo Borba Filho.

Salientou ainda que havia um outro concorrente forte na categoria melhor autor pernambucano, ganha por Hermilo com *O Cabo Fanfarrão*: Jairo Lima, pelo texto *...Mas, Livrai-nos do Mal*. No entanto, para afastar qualquer possibilidade de acusação de inveja pelas ressaltas que deu ao resultado, estranhamente ou não ambas em referência à equipe liderada por Hermilo, Valdemar de Oliveira fez questão de registrar:

> O Teatro de Amadores de Pernambuco não ganhou qualquer distinção na escolha feita. Não podia sequer disputar. Levou a efeito, sim, um espetáculo [*TAP – Ano 25*, colagem de trechos de vários textos do repertório do grupo], mas, como já se explicou, uma "colcha de retalhos" que de nenhum modo constitui uma peça – que estas, sim, é que se querem ver vividas num palco, em sua individualidade própria. Não tem, pois, queixa alguma. (*Ibidem*, *idem*)

Para piorar o relacionamento entre Hermilo e Valdemar, a receptividade crítica deste último às apresentações de *Um Inimigo do Povo*[94], foi terrível, com o mesmo

[94] A peça estreou a 17 de janeiro de 1967, mas três noites depois, a 20 daquele mês, fez récita para a crítica especializada, a contragosto de alguns da equipe.

acusando o adaptador de ter fragilizado ao extremo a obra ibseniana. Seu maior questionamento era a validade de inserir implicações socais e políticas do momento ajustadas à problemática da peça, escrita em 1882 pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, e desde a sua primeira récita, no Teatro Nacional de Oslo, em janeiro de 1883, com boa aceitação de público e crítica. O enredo traz à tona o relacionamento conturbado de dois irmãos, Peter Stockmann, um prefeito de caráter duvidoso, e o médico Thomas Stockmann, que descobre que as condições sanitárias do balneário onde vivem são péssimas e ele precisa ser fechado em defesa da saúde da população.

Acontece que os banhos públicos são uma importante fonte de renda e instala-se aí a situação trágica do drama. Os dois irmãos entram em confronto, um pregando a necessidade de esclarecer a população sobre os perigos do uso daquelas águas, e o outro, lutando em defesa dos interesses municipais e do abafamento do caso. A peça traz como temas centrais os conflitos entre o individual e o coletivo, a razão e a emoção, o idealismo e o pragmatismo e, também, entre a justiça e o poder. Hermilo Borba Filho aproveitou esse contexto para inserir questões daquele Brasil atual. O curioso é que, ainda que por várias vezes Valdemar de Oliveira tenha reafirmado que o seu grupo teatral era apolítico, a pessoa dele não se mostrava tão afastada assim das discussões políticas.

Se poucas vezes escreveu mais diretamente sobre o tema, o seu trânsito livre pelos corredores do poder, muitas vezes recebendo incentivos públicos e até prestando homenagens a personalidades do setor, deixava claro de que lado estava, tanto que em plena Ditadura Civil-Militar brasileira ele não foi perdoado pela classe artística por se mostrar, aparentemente, distante de temas insurgentes daquele momento, como a perseguição e o "desaparecimento" de pessoas ligadas ao cenário artístico. Para termos certeza maior do seu posicionamento, basta prestarmos atenção num artigo que ele escreveu sob o título "A Revolução democrática", em que se volta ao dia 31 de março de 1964, momento em que o Brasil, para ele, como numa mutação num palco, passou de uma noite espessa para o dia radioso e o país, que estivera à beira do abismo, se salvara:

> Os inimigos da Revolução viram a que altura esta se colocou, sob o pulso firme do marechal Castello Branco, não, porém, tão vingativo, tão exemplar, tão sumário, quanto seria de desejar. Alguns anos depois, a revolução tomou novo alento com o ato de 13 de dezembro de 68, que caiu de rijo, como convinha (e ainda não fez tudo quanto tem de fazer...) sobre subversivos e sobre corruptos, principalmente sobre estes que são, em muitos casos, os condicionadores dos primeiros.Não falta quem espalhe estarmos sob uma ditadura. Não é odiosa, porém, a ditadura que se instala para defender os direitos do povo, isto é, que se inspira nos

> mais altos princípios democráticos. O que é preciso é afastar antes os que só no nome são democráticos. Ou na aparência. Só assim será possível consolidar a Democracia no Brasil. (W., *Jornal do Commercio*, 1 abr. 1969, p. 4)

Este foi um dos raros escritos em que ele abertamente se manifestou, exaltando o novo momento do país, agora sob o jugo dos militares, e, pior, à mercê das imposições arbitrárias do Ato Institucional nº 5, decreto baixado pelo Governo Costa e Silva a 13 de dezembro de 1968, iniciando o período mais sombrio e repressivo no nosso país, conhecido como "anos de chumbo"[95]. Se pensarmos que o campo cultural-artístico é bastante influenciado pelo campo político-social, não é difícil imaginar que tal artigo tenha irritado e afastado alguns dos confrades com tendências mais à esquerda, já que Valdemar de Oliveira agora ocupava o cargo de presidente da entidade e suas ideias estariam necessariamente à frente da mesma. Certamente esse deve ter sido um dos motivos para manterem-se realmente distantes da associação, não valendo nem mesmo participar como opositor da chapa principal.

Outro motivo para manter Hermilo Borba Filho ainda mais afastado deu-se quando Valdemar de Oliveira escreveu uma segunda crítica a *Um Inimigo do Povo*. O texto acabou gerando repulsa a um colega seu no *Jornal do Commercio*, Benjamim Santos, também crítico teatral e assistente de direção de Hermilo na montagem, especialmente pelo trecho: "Utilizando um tom declamatório que nem sempre sintoniza com o seu personagem, Ivan Soares não precisou contrariar muito a natureza para meter-se na pele de Pedro Stockmann" (W., *Jornal do Commercio*, 25 jan. 1967, p. 6), com Valdemar claramente comparando o ator, desafeto dele na época, a um canalha. Benjamim denunciou, então:

> Um exemplo sujo e deplorável do que vem sendo a atual crítica de teatro no Recife é a análise feita por Waldemar (sic) de Oliveira sobre *Um Inimigo do Povo*. Qualquer ator, mesmo iniciante, conhece ou ouviu falar desse cronista, homem que utiliza uma pequena coluna de jornal para incentivar polêmicas (tão ao gosto do século passado), destruir pessoas, aniquilar grupos de teatro. Em sua análise sobre a última peça do TPN, WO (sic) aproveitou a ocasião para arrasar publicamente o trabalho de Hermilo Borba Filho e repisar uma de suas últimas intrigas (com o ator Ivan Soares), tão mesquinha quanto qualquer outra. […] E

[95] O AI-5, na visão das historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling (2015, p. 455), "era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela Ditadura contra a oposição e a discordância". Já o historiador Kenneth P. Serbin (2001, p. 22) lembra que, por meio do AI-5, "as forças de segurança do Governo tiveram carta branca para ampliar a campanha de perseguição e repressão contra a esquerda revolucionária, oposição democrática e Igreja".

> a crítica que veio de WO (sic) foi apenas […] mais uma afirmação pública de sua reacionária concepção de teatro, de sua incapacidade para acompanhar um processo de renovação cênica e uma angustiante ausência de autocrítica […]. Em seu artigo o cronista ridiculamente associa a vida psicológica dos atores às de seus personagens: visão mesquinha e sórdida, incompreensível em um homem de teatro; repelente em um crítico. Infelizmente ninguém sabe até quando teremos tais críticos, de tão rasteira categoria, de tão insignificante valor para o teatro" (SANTOS, *Jornal do Commercio*, 12 fev. 1967, p. 2).

Independente dessa questão ética a aumentar inimizades, se compararmos as escritas de Medeiros Cavalcanti, quando abordou a peça *Ana Christie*, pelo TAP, pouco antes do surgimento da ACTP, e agora Valdemar, referindo-se à adaptação que Hermilo fez para *Um Inimigo do Povo*, excluindo o tom irônico do primeiro, vamos notar que tanto um quanto outro apóiam seus argumentos num respeito excessivo às obras originais. Se Medeiros excomungou as retaliações feitas ao texto norte-americano, comparando o TAP a um monstro mutilador de obras alheias, desta vez Valdemar de Oliveira – talvez por ser representante da SBAT em Pernambuco e defender o direito autoral como bem precioso dos autores – não perdoou que Hermilo não somente tenha optado por neutralizar o ambiente onde a peça de Ibsen se passa, tornando-a atemporal, mas também a inserindo ainda mais num contexto de perseguição, intolerância e interesses vis econômicos, elementos já presentes no texto original, de perfeita conexão com a atualidade sociopolítica que o nosso país infelizmente vivia naquele momento.

Assim, Hermilo Borba Filho pretendia tocar numa ferida atual: a patrulha de ideologias, ações e ideias contrárias ao que o poder instituído determinava, além do crescente capitalismo regendo eticamente todos ao redor. Era a tentativa clara de, sem abdicar dos principais elementos da obra original, trazê-la para mais perto, como se faz com frequência nos tempos atuais. Em 1966, Valdemar de Oliveira, certamente por seu pudor arraigado em preservar uma criação autoral como ela fora concebida, não percebeu o valor daquela "adaptação" proposta, que inegavelmente a aproximava politicamente daquele tempo tão melindroso, e taxou o trabalho de um desvirtuamento às ideias originais de Henrik Ibsen. Ou seja, mais uma vez cronistas da cena teatral no Recife não conseguiam suportar a possibilidade de um texto servir, não como pretexto para o que se chega à cena, como muitos hoje o fazem, mas sim como obra não intocável a absorver mudanças no intuito de favorecer uma identificação maior com a plateia daquele presente, não só nos seus aspectos geográficos, mas na analogia com situações que podiam ser vistas e percebidas ali ao lado, acontecendo naquele instante.

Ainda que cada um apresente seus argumentos de defesa, havia uma não compreensão do que chega ao palco como espécie de recriação do/ou a partir do texto. E um endurecido textocentrismo dava as cartas na imprensa mais uma vez. No entanto, inevitavelmente, caminhávamos para mudanças, vide exemplos do período como *O Rei da Vela* e *Galileu, Galilei*, recriações do encenador José Celso Martinez Corrêa, no grupo Teatro Oficina, a partir de obras icônicas de enorme sucesso de público, consideradas clássicas da dramaturgia mundial. Sendo assim, é como se a ACTP, com seu representante-mor daquele momento, estivesse se desatualizando por completo, arraigada a características que já estavam em plena transformação no nosso teatro nacional. Foi uma pena.

Entidade sem autoridade moral

Para além das acusações da falta de cronistas em espetáculos que deveriam ser julgados, após a divulgação da recusa dos prêmios "Samuel" pelo TPN e diante daquele embate que desgastava dois verdadeiros homens do teatro, Hermilo e Valdemar, o jornalista Ângelo de Agostini, como um dos fundadores da ACTP, resolveu tratar na sua coluna *Teatro*, agora retomada no *Jornal do Commercio*[96], sobre a instituição que ajudara a nascer ao dar aquele "empurrão" que Isaac Gondim Filho precisava para fazê-la existir. Ao seu desgostoso olhar, infelizmente, ela agora era "simplesmente uma entidade do passado, algo que já foi e não é mais" (AGOSTINI, *Jornal do Commercio*, 10 mai. 1969, p. 2). No entanto, frente àquela nova briga, ele lamentavelmente retornava a falar sobre a "falecida" entidade dos cronistas teatrais de Pernambuco, para a qual já escrevera um artigo em que publicamente declinava do convite para ser seu novo presidente, como lhe instigaram e desejavam Adeth Leite e o próprio Valdemar de Oliveira.

Era a partir das razões que levaram este último, como atual presidente da ACTP, a refutar também publicamente as razões apresentadas por Hermilo Borba Filho ao não aceitar os "Samuéis", que, para ele, sem qualquer desmerecimento ao veterano jornalista e não à entidade em si, já que ela não mais existia como ele desejava, sobravam-lhe razões para a atitude do TPN. Se a turma liderada por Hermilo disse textualmente não ser mais

[96] Trabalhando concomitantemente com Ivan Soares e Benjamim Santos na seção teatral do *Jornal do Commercio*, Ângelo de Agostini primeiro permaneceu na função de dezembro de 1966 a dezembro de 1967. Após um período de ausência, e já com aqueles dois afastados, ele retornou por pouco mais de quatro meses, de abril a agosto de 1969. A partir deste último mês foi Medeiros Lins (Celso Marconi) quem ficou no seu lugar, assumindo regularmente a coluna *Teatro* até abril de 1970.

a ACTP órgão representativo de classe, por omissão a espetáculos e falta de colunistas, estaria afirmando alguma mentira por acaso?

> De modo algum, tanto que essa também é a razão fundamental porque não pude aceitar o convite para ser presidente da ACTP. Mas, poderão objetar, por que nos outros anos o TPN aceitou os prêmios? Não eram os associados da ACTP os mesmos de hoje? Quanto à razão do TPN concordo inteiramente. Bóris Trindade, Lêda Sodré, Expedito Pinto, Wilton de Souza, José Maria Marques são ótimas pessoas, íntegras, honestas, com uma folha de relevantes serviços prestados à ACTP, mas não veem teatro, isto é, assistem apenas aos espetáculos que lhes convém assistir e, por isso, nesse caso, falta-lhes autoridade moral para votar sobre os melhores de cada temporada. Se tiverem assistido pelo menos a 20 por cento dos espetáculos apresentados no Recife entre 67 e 68 (eu disse a TODOS os espetáculos apresentados) sou capaz de dar um doce a cada um de presente. (AGOSTINI, *Jornal do Commercio*, 10 mai. 1969, p. 2)

O termo "autoridade moral" é forte, e confronta o real conhecimento que aqueles votantes tinham sobre a "quase" totalidade da cena teatral para poderem elencar o que de melhor havia sido apresentado e, também, àqueles que mereciam, realmente, distinção. Afinal, um prêmio é uma espécie de recompensa pelo mérito, um reconhecimento a um esforço empreendido e, na teoria e na prática, valoriza o que há de mais representativo, como um esforço também para se ir em frente. Tal valoração não pode ser trocada por jogos de interesses.

Como então confiar e acreditar num núcleo de jurados que nem se dava ao trabalho de verdadeiramente acompanhar o que se fazia no teatro, assistindo a poucas montagens e chegando, no momento da votação, sem (saber) ter apreciado quem de fato merecia ser vangloriado com uma estatueta de "melhor"? Ou os premiados seriam sempre os mesmos, como num jogo de espelhos que lhes faziam eleger somente os mais próximos?

Ao questionar aquele julgamento feito por pessoas que não assistiam aos espetáculos teatrais, portanto, tornando aquela premiação desnecessária e sem validade, Ângelo de Agostini, que já afirmara anteriormente que na ânsia louca de ampliar o seu quadro social a ACTP "admitiu gente que, sinceramente, de teatro entendia tanto como nós de foguetes teleguiados ou o homem da esquina do estudo dos antibióticos" (AGOSTINI, *Jornal Pequeno*, 29 jan. 1957, p. 4), e isso desde o seu segundo ano de

existência, com a entidade já mergulhada em crise[97], ainda se posicionou sobre o fato de que o TPN já recebera consagrações antes pela mesma instituição, mas tudo, ao seu ver, se processara com bem mais senso de justiça e equilíbrio:

> [...] acontece que naqueles anos esses cronistas compareciam aos espetáculos e em 67 e 68, por motivos que não vêm ao caso, assistiram a menos da metade de todos os espetáculos teatrais levados a efeito no Recife. Quem viu, por exemplo, o espetáculo do Teatro do Picadeiro ou do Arribação? Quem foi ver *O Doente Imaginário*, lá no Arcebispado, encenado pelo Teatro Novo? E assim por diante a gente poderia chegar simplesmente à conclusão que sobram razões ao TPN para tomar a decisão encontrada. O problema não está na discussão do merecimento, ou não, dos escolhidos, e sim na forma caolha como se procedeu a essa escolha. Inteira razão a Hermilo nesse caso e mais uma vez total desaprovação a essa escolha que, aliás, não tem o menor significado nem repercussão nos círculos artistísticos da cidade, como, aliás, de há muito já vinha ocorrendo. (AGOSTINI, *Jornal do Commercio*, 17 mai. 1969, p. 2)

Atento ao campo teatral para além dos grupos já consagrados, Ângelo de Agostini, na referência aos "Melhores de 1965", mesmo sendo um dos votantes àquele ano (junto a Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, José Maria Marques, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza), já tinha reclamado que o espetáculo *Cantochão*, dirigido por Benjamim Santos no lançamento do Grupo Construção, tinha sido "lamentavelmente esquecido na premiação da ACTP pela minoria esmagadora de associados que definiu os rumos de uma resolução falsa e, positivamente, eivada de gritante parcialidade" (AGOSTINI, *Diário da Manhã*, 7 fev. 1966, p. 2). Naquela edição, com a ACTP sem recursos financeiros para promover a sua "Festa dos Melhores" e já a considerando à beira da morte por não dar mais frutos bons, Ângelo de Agostini defendeu a dissolução pura e simples da entidade da qual foi um dos fundadores:

> E isso porque só se vem reunindo para eleger os melhores de cada ano, e no dia da eleição a maioria dos diretores não aparece na sede, nem liga para as atividades teatrais, e o grosso dos sócios não paga mais a ridícula mensalidade de cem cruzeiros (!); e quando perguntados se se

[97] Sua revolta talvez se referisse, principalmente, à presença de Adeth Leite no quadro de associados. Ele que, além de não ter envolvimento anterior com o teatro até começar a escrever resenhas, se fazia passar por Leopoldo na seção *Caixa de Teatro*, mantida no *Jornal Pequeno* como *point* das fofocas de bastidores. Adeth, inclusive, vinha ganhando cada vez mais visibilidade naquele jornal, publicando críticas com frequência, ou seja, competindo em espaço com o próprio Ângelo de Agostini, de outubro de 1956 até março de 1957, quando deixou aquela redação e passou a trabalhar definitivamente no *Diario de Pernambuco*, chegando a ser o crítico titular da coluna *Teatro* a partir de 1959 e até sua morte, em 1975. Há quem diga que Adeth Leite nunca foi aceito pela classe teatral como crítico gabaritado, o que não deixa de ser certa maldade pela sua dedicação ao setor.

> interessam em continuar na entidade, dão um muxoxo de indiferença, como a dizer: "Se quiserem me eliminar, melhor ainda". Daí porque o mais prático seria a simples dissolução da entidade, por não haver mais motivo de sua vivência, tal como ocorreu, recentemente, com o Círculo Independente de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro, cujos sócios foram muito mais realistas do que nós, que pretendemos ainda, a pau e ferro e passando por cima de toda a lógica, continuar com uma entidade cuja existência não se justifica mais, tantas as brigas intestinas havidas ao longo dos seus dez anos de atividades, tantas as vaidades e orgulhos exaltados, tantas e tantas as injustiças cometidas. (AGOSTINI, *Diário da Manhã*, 28 fev. 1966, p. 2)

O certo é que, independente de toda a movimentação teatral no Recife, a ACTP não conseguia mais superar sua débil existência naquele seu último ano de atividades e a entidade, logo após a polêmica da noite de gala para entrega de suas premiações referentes a 1967 e 1968, simplesmente desapareceu do noticiário teatral, não sendo citada por mais ninguém. Nem mesmo Adeth Leite, tão eficiente nas suas retrospectivas de final de ano, fez referência à extinção da ACTP em 1969. Parecendo estar completamente alheio ao que se passava, como era bem do seu perfil, Wilton de Souza ainda dirigiu um último apelo à mesma.

Isso aconteceu já no início de década seguinte, quando ele estreou coluna no *Suplemento Social do Diario de Pernambuco*: "A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco já está em tempo de revelar a escolha dos melhores artistas da ribalta [de 1969]. O professor Valdemar de Oliveira ainda não marcou a data. Será que teremos os melhores este ano?" (SOUZA, *Suplemento Social do Diario de Pernambuco*, 25 jan. 1970, p. 15). Seu desconhecimento da situação revela o quão distante já estava da própria entidade[98].

E na imprensa não se falou mais na ACTP, cuja lembrança parecia estar definitivamente soterrada. Somente numa matéria exclusiva para o caderno *DP Especial*,

[98] Em termos publicitários, a premiação dos "melhores" não rendeu tantos louros aos contemplados e quase todos os espetáculos não voltaram mais à cena. Exceção foi *Bodas de Sangue*, que timidamente inseriu nos seus anúncios ser "o 'melhor espetáculo' de 1956" na única exibição que fez após a premiação, a 26 de maio de 1957, no Teatro de Santa Isabel. *A Verdade de Cada um* e *O Pagador de Promessas*, duas outras produções do Teatro de Amadores de Pernambuco, participaram da "Festa dos Melhores", mas só a última cumpriu nova temporada após o evento, de 5 a 8 de abril de 1962, preferindo divulgar o 21º aniversário do TAP e não a categoria que venceu junto à ACTP. A peça *A Viola do Diabo*, do Teatro de Arena, que aparentemente já estava com carreira encerrada, após as premiações ganhas de diretor, autor e intérprete masculino, recebeu novo fôlego e voltou em cartaz não só na noite da premiação, a 25 de março de 1965, mas com temporada até o dia 28 daquele mês. "Hoje até domingo – 4 grandes espetáculos. Pela primeira vez no palco do Santa Isabel, o vitorioso elenco do Teatro de Arena do Recife na Festa dos Melhores do Teatro, com a premiada peça de Ladjane Bandeira, *A Viola do Diabo*" (ANÚNCIO, *Diario de Pernambuco*, 25 mar. 1965, p. 7). A montagem retornou ainda no dia 18 de maio de 1965, na noite de abertura da semana de comemoração dos cento e quinze anos do Teatro de Santa Isabel e não mais. Ou seja, os espetáculos aproveitaram pouco da "chancela de qualidade" que tinham recebido pelos associados da ACTP.

do *Diario de Pernambuco*, cinco anos depois, sob o título "50 anos mais de teatro em Pernambuco", Valdemar de Oliveira, ao listar algumas referências no campo dos incentivos ao segmento no estado, reportou-se à entidade que havia dirigido em seus suspiros finais, lembrando a "distribuição, pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (hoje desaparecida à falta de matéria-prima), do prêmio anual os 'melhores do teatro' – o *Samuel*" (OLIVEIRA, *DP Especial*, 28 nov. 1974, p. 6). Esta foi a última referência dele que encontrei nos jornais do Recife.

Talvez o termo utilizado pelo mesmo, alegando a não continuidade da associação mediante a "falta de matéria-prima" para sua premiação, tenha sido não só pela ausência de associados atuando na imprensa, mas uma lamentação também pelo cenário teatral ao final da década de 1960: desalentador, segundo a sua perspectiva. Quem sabe foi um dos motivos para ele não dar prosseguimento à ACTP na sua gestão, deixando-a morrer nas mãos para todo o sempre, assim como acontecera, de certa forma, com o Grupo Gente Nossa. Afinal, para que fazer existir uma entidade que só tinha como única meta válida a continuidade das premiações aos melhores do teatro a cada ano. E cadê esses melhores? Onde estavam, diante de cenário local tão frágil nos últimos tempos?

Isso sem contar que praticamente todas as peças de companhias visitantes chegavam bem desfalcadas no Recife, pelo menos, de seu elenco original[99]. Não quero aqui afirmar que substituições signifiquem decaída na qualidade do que é apresentado, mas, pelo menos, vale refletir que, para além do trabalho de preparação em conjunto, e não às pressas para viagens, um intérprete que passa por essa maturação e cumpre temporada por longos meses tem, consequentemente, maior propriedade para se sentir mais à vontade no trabalho em questão. O mais terrível é que, muitas vezes, por conta dos orçamentos apertados, como acontece até hoje, alguns espetáculos em circulação precisam abdicar de cenários originais, efeitos de luz e até diminuir músicos que os acompanham (vide certos musicais que chegam ao Recife de hoje com trechos excluídos e orquestra reduzida a poucos músicos ou mesmo *playback* instrumental para apenas o canto ao vivo).

[99] Alguns exemplos gritantes àquela época aconteceram com as peças *De Bocage a Nelson Rodrigues*, que dos seis atores iniciais, apenas Jaime Barcelos continuou, perdendo o Recife de ver a atuação de Leina Krespi, Rubens de Falco, Neila Tavares, Dayse Lourenço e Alexandre Marques, todos substituídos por apenas três novos intérpretes, Otoniel Serra, Marza e José Caldas; *O Avarento*, que dos onze primeiros atores, cinco foram mudados (Paulo Padilha, Jorge Chaia, Érico de Freitas, Taís Moniz Portinho e Maria Lúcia Dahl não participaram da excursão que chegou à capital pernambucana); e *Linhas Cruzadas*, já que Paulo Gracindo e Yara Cortes, dois grandes intérpretes que integravam o elenco da estreia no Rio de Janeiro, com temporada por mais de quatro meses em cartaz, junto a Tarcísio Meira e Glória Menezes, foram substituídos por André Villon e Miriam Pires na itinerância da montagem.

Ao observarmos o campo teatral no início dos anos 1970, aquele momento foi mesmo marcado por um vazio frustrante, inclusive na presença de companhias em itinerância, afinal, Pernambuco era o único estado brasileiro a cobrar uma tributação de 7,6% do "Imposto de Diversões" sobre a renda bruta de tais atividades, apenas relaxada, naquele período, para os campos de futebol. Isto sem contar que nos teatros oficiais havia um número excessivo de cadeiras e frisas cativas para todos os dias da temporada de qualquer espetáculo, e não somente na estreia, como se sabia ocorrer nos outros lugares do país.

Para piorar, segundo denúncia de Adeth Leite, mesmo que o secretário de Educação e Cultura, Lucilo Ávila Pessoa, tenha garantido que havia acabado com a "indústria das folhas de pessoal" ao término de cada função, chegando a pedir desculpas ao comediante Chico Anísio pelos valores cobrados a ele quando esteve em cartaz no Teatro do Parque, em outubro de 1970, tudo continuava a ser feito como nos velhos tempos (e citou como exemplo o caso do administrador da Companhia Tarcísio Meira-Glória Menezes, o ator Sérgio de Oliveira, que precisou pagar de "folhas extraordinárias" a bagatela de 400 cruzeiros novos). Diante de tantos obstáculos financeiros, aquele crítico/cronista acreditava piamente que em 1970 nenhuma companhia visitante aportaria no Recife, e listou suas razões: "1º) porque não há segurança quanto à sessão da pauta e 2º) as 'folhas de pagamento extraordinárias' e os impostos (7,2%) sobre a renda bruta, além das despesas de direitos autorais, passagens e hospedagem etc., tornam a abordagem impraticável" (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 27 nov. 1969, p. 5).

E complementou reclamando: "Em qualquer parte do mundo, teatro é meio de comunicação, via para a educação do povo. No Recife, as autoridades municipais pretendem tornar as casas de espetáculos oficiais em fonte de renda" (*Ibidem*, *idem*). Com duas cheias terríveis que causaram enormes prejuízos no estado de Pernambuco, pois 40% dele chegou a ser inundado e, por outro lado, uma seca esturicante em outros momentos, 1970 foi considerado realmente um ano bastante ingrato. Para o teatro, consequentemente, o período também não era nada favorável, com o fim de algumas casas de espetáculos e perspectivas nada agradáveis.

O Teatro de Arena, por exemplo, espaço particular gerido por Alfredo de Oliveira desde maio de 1960, teve sua última notícia publicada nos jornais ainda em janeiro de 1967, numa menção à temporada do Grupo Construção, no musical *Louvação*, em cartaz

ainda de terça-feira a domingo, além do show *Desafio*, de Lizette (Duran) & Os Bossanorte, que acontecia às segundas-feiras. Após isso, silêncio total[100].

A sede do Teatro Popular do Nordeste – inaugurada em julho de 1966 – até prometeu um novo espetáculo após as poucas exibições do show de música *underground*, *Arame Farpado no Continente Perdido*, no início de março de 1971, mas fechou suas portas ainda naquele mês. A derradeira temporada teatral por lá se deu em dezembro do ano anterior, com *Buuum!*, reunindo duas peças em 1 ato de Osman Lins (*Auto do Salão do Automóvel*) e José Bezerra Filho (*Enquanto Não Arrebenta a Derradeira Explosão*), sob direção de José Pimentel, com o próprio elenco do TPN, e o recital *De Castro Alves aos Nossos Tempos*, com José Mário Rodrigues, Cláudio Aguiar e Jaci Bezerra. Mas Hermilo Borba Filho e sua turma não conseguiram mais gerir o teatro e ele também teve suas portas fechadas.

Como espaço alternativo inaugurado na noite de 4 de outubro de 1968, com a peça *O Doente Imaginário*, de Molière, sob direção de Jean Claude Tabet, pelo elenco do Teatro Novo do Recife (TNR), grupo capitaneado pelo ator e diretor Marcus Siqueira, o Teatro Novo do Recife – cujo nome era homônimo ao grupo que o administrava – funcionava num anexo do Palácio dos Manguinhos (residência do arcebispo), na avenida Rui Barbosa. Com atividades sempre intermitentes, o local só resistiu até janeiro de 1973. Já o Teatro da AIP (Associação da Imprensa de Pernambuco), que vinha oferecendo programações contínuas desde 1963, mas inaugurado um ano antes, na avenida Dantas Barreto, nº 576, 13º andar, também chamado de palco auditório da AIP, a partir do final de 1968 passou a ser minimamente utilizado. Entre 1971 e 1973 praticamente ficou inativo. A última temporada teatral por lá aconteceu entre setembro e outubro de 1974, desde então o espaço encerrou suas atividades.

O Colégio Nóbrega, por sua vez, era outra opção alternativa de palco (tudo indica que desde 1933), mas praticamente só recebia produções da própria instituição de ensino,

[100] "Contraditoriamente ao que Alfredo [de Oliveira] fazia, divulgar bem qualquer atividade do seu teatro, o Arena do Recife não teve uma morte anunciada. De certa forma ela foi acontecendo paulatinamente por conta das inúmeras atividades de seu proprietário, pela diminuição considerável do público e pela ausência absoluta de qualquer incentivo dos poderes públicos. Curiosamente, quase dez anos depois, na apresentação que faz de si mesmo no livro *Essas Coisas (Crônicas) Que Acontecem...*, publicado em 1976, Alfredo ainda propagava a ideia de retomar sua casa de espetáculos: "O Arena, reconhecido de utilidade pública por lei estadual e municipal, procura uma nova sede onde possa prosseguir no importante trabalho em favor da revalidação da tão discutida arte teatral" (OLIVEIRA, 1976, p. 20). Mas, infelizmente, ficou como um sonho não realizado. Alfredo de Oliveira faleceu bruscamente em 29 de junho de 1979, vítima de um derrame cerebral" (FERRAZ, 2023). Este é um trecho do artigo "A experiência, um tanto diferenciada, do Teatro de Arena no Recife", no prelo, que preparei para a *Arteriais*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Estará disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/>.

abrindo-se pouco à ocupação por outros conjuntos teatrais. O único desafogamento real da produção cênica e musical do período surgiu quando o Teatro de Amadores de Pernambuco inaugurou a sua própria casa de espetáculos, o Nosso Teatro, no dia 23 de maio de 1971, com a mais popular de todas as suas montagens, *Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho, dirigida por Valdemar de Oliveira, e grande parte dos realizadores foi buscar abrigo lá, desde que se pudesse pagar os custos de pauta do local. Diante de tal contexto, Adeth Leite deu um balanço bem tenebroso para os tempos que viriam:

> Parece que no Recife a tendência é acabar com o movimento teatral. Duas excelentes casas de espetáculos sumiram do roteiro artístico da cidade: o "Teatro de Arena", e em seguida, o "Teatro Popular do Nordeste", o que é mais singular. [...] A queda brusca das citadas casas de espetáculos não tem outra causa senão a falta de apoio dos governos estadual e municipal e, principalmente, a ausência do público [...]. Por outro lado, o "Barracão do Barreto Júnior", Teatro Marrocos, ao que tudo indica também vai desaparecer da vida da cidade. Por aniquilamento total, talvez, da parte do seu proprietário, o ator-empresário Barreto Júnior, que não soube ou não quis selecionar entre avalanche de arrendatários que ali aportaram sem qualquer gosto artístico, visando apenas a agradar a certa camada do público e cedendo a todas as concessões. O resultado é que o "Teatro Marrocos" está de "fogo morto" há quatorze longos meses e não há notícia positiva de sua restauração, tudo indicando que vai ter o mesmo destino dos outros Teatros citados no início desta nota[101]. (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 17 dez. 1971, p. 8)

Do final da década de 1960 e início da seguinte, o Teatro do Parque, mesmo com programação pontual acontecendo, enfrentava um inquérito administrativo e, para desespero de certos jornalistas e artistas do teatro, a partir de setembro de 1971 voltou a funcionar também como cinema. Já o Teatro de Santa Isabel, necessitando de "socorros de urgência" desde a última grande reforma em 1950, fechou suas portas para manutenção em março de 1970 e, após vários adiamentos que causaram enorme prejuízo às atividades

[101] Inaugurado a 12 de maio de 1954, na avenida Dantas Barreto, como um "teatro provisório" em terreno cedido pelo jornal *Folha da Manhã*, e depois transferido pela Prefeitura do Recife para área ao lado do Teatro de Santa Isabel, o Teatro Marrocos foi reinaugurado em 28 de março de 1957 com trezentas e cinquenta poltronas e resistiu, em meio a períodos de fechamento ou constantemente alugado a outros conjuntos, até outubro de 1970. Terminou seus dias com atrações sob tempero sensacionalista para maiores de dezoito anos (até oito *stripteases* chegaram a ser ofertados num único espetáculo!), sendo demolido em 1973. *Garota Enxuta Não se Molha* e *De Calcinha na Mão* foram alguns dos títulos em cartaz por lá, produções que não eram de Barreto Júnior, mas lhe davam certa fama de imoral. Tudo como sinônimo de humorismo a preços popularíssimos. Mais detalhes podem ser conferidos no meu artigo "*Barretices* e *mambembadas* do *chanchadeiro* Barreto Júnior". Disponível em <https://primeirosinal.com.br/barretices-e-mambembadas-do-chanchadeiro-barreto-junior/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

cênicas e musicais no Recife, só voltou a funcionar a partir de 13 de março de 1971, graças à gestão do prefeito Geraldo Magalhães Melo.

> Arquitetos e engenheiros eram unânimes em afirmar que o velho teatro iria ruir. Seu estado era paupérrimo. Faltava-lhe tudo, e o pouco que restava estava estragado, das poltronas às cortinas. Enormes fissuras foram constatadas nas colunas e o teatro estava cedendo pouco a pouco. A restauração foi feita, sob a responsabilidade da Secretaria de Viação e Obras da Prefeitura Municipal do Recife [...]. Falta-lhe ainda muita coisa, a exemplo do ar condicionado, que a Prefeitura não instalou por falta de verbas, mas mesmo assim voltará a funcionar, sem causar vergonha a ninguém[102]. (ROLIM, *Jornal do Commercio*, 4 mar. 1971, p. 1)

Quer dizer, a ACTP, para além da sua crise de legitimidade e esgotamento, saiu de cena no momento oportuno, não só pela pouca produção teatral no Recife, de dentro e de fora, além dos problemas com as casas de espetáculos, mas também pela irrisória importância que ela tinha ganho ao final de sua existência, tanto que, constituída como ponto de divergência entre grupos de opiniões e interesses distintos, aparentemente, não fez falta alguma e nem mais foi sequer lembrada.

Pós-ACTP: a ausência da militância teatral

Coincidência ou não, com o fim da ACTP, o teatro foi perdendo cada vez mais espaço na imprensa. No *Jornal do Commercio*, por exemplo, a coluna *A propósito...*, de Valdemar de Oliveira, que ele dizia ser sua tribuna e megafone no sadio propósito de "movimentar o ambiente artístico do Recife, ajudá-lo a valorizar-se, contribuir para o seu progresso" (W., *Jornal do Commercio*, 2 ago. 1968, p. 2), teve que deixar sua regularidade diária e passou a ser publicada às quartas, sextas e domingos desde agosto de 1968. No ano seguinte, só existia apenas nas quartas-feiras e domingos. A *Revista do Jornal do Commercio*, importante publicação dominical, não contava com sessão específica sobre teatro, diferente do cinema a ganhar páginas frequentemente. O *Roteiro*

[102] Após essa reforma "de urgência" em 1970, o Teatro de Santa Isabel seria novamente fechado em outubro de 1976 para receber restauração e melhoramentos, como a tão reclamada instalação de uma central de ar condicionado, novo sistema de prevenção contra incêndios e isolamento termoacústico com o exterior. O prédio foi restaurado pela Prefeitura do Recife, por conta de recursos do Programa de Reconstrução de Cidades Históricas, num convênio com a Secretaria de Planejamento (Seplan) da Presidência da República e Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco). Mais de 6,9 milhões de cruzeiros foram gastos. A reinauguração aconteceu um ano e quatro meses depois, na noite de 17 de fevereiro de 1978, com presença do então prefeito Antônio Farias, do ministro-chefe da Seplan, João Paulo dos Reis Velloso, e do secretário de Educação e Cultura do Recife, Ariano Suassuna.

do setor cultural também quase nunca trazia referência às peças em cartaz, voltando-se apenas aos filmes exibidos no centro da cidade ou bairros periféricos; e a coluna *Teatro*, comandada por Medeiros Lins – o jornalista Celso Marconi – desde agosto de 1969, agora possuía perfil muito mais informativo do que análise crítica.

A situação era drástica, não só pelas escolhas editoriais, mas pela própria falta de espaço nas páginas dedicadas à Cultura, cada vez mais preenchidas com anúncios de filmes, colunas sociais e sessões dedicadas ao Rádio e à TV, quando não cedia a primeira página ao departamento esportivo. O esquecimento a que estava sendo relegado o fazer teatral na cidade do Recife se mostrava inevitável e, aparentemente, irreversível. No setor publicitário, até mesmo os anúncios dos espetáculos tiveram queda acentuada, com poucos grupos locais podendo arcar com despesa tão alta (O Nosso Teatro, casa de espetáculos do TAP, era uma exceção com anúncios frequentes). As produções de fora até permutavam espaço, mas nem todas tinham verba para bancar publicidade crescentemente custosa.

Uma alternativa que supriu parte dessa dificuldade foi o lançamento do anúncio *Programação dos Teatros Municipais*, a partir de 2 de setembro de 1972, bancado pela Prefeitura do Recife na tentativa de fazer lembrar que o teatro ainda resistia na cidade, pelo menos nos palcos dos teatros do Parque e de Santa Isabel. Inicialmente divulgando até pequena foto das peças em cartaz, no correr do tempo foi restringindo-se a apenas indicar o nome do espetáculo, da equipe à frente do trabalho, e os dias e horários das sessões, além dos telefones de contato das duas casas de espetáculos.

Em 1974 o anúncio ainda perdurava, mas já espremendo a programação de cinema e teatros num mesmo e diminuto espaço. No entanto, era a única publicidade que muitos puderam contar naqueles anos, já que a sessão específica de teatro passou a não ter mais a regularidade de antes, desde maio de 1970 quando o jornalista e ator Jones Melo ficou por pouco tempo no setor, já escrevendo de forma bem pontual. Acabou sendo substituído por Medeiros Lins, que retornava para assinar matérias, notas e raríssimas críticas às peças em cartaz (quase sempre de perfil experimental, mais próximas do seu gosto), tudo ocasionalmente.

A partir de então, o fazer teatral só ganhava destaque em meio aos outros assuntos culturais, e não mais com coluna especial, ainda que certas seções continuassem

resistindo, como *Cinema/Artes*, assinada por Celso Marconi[103], ou *Quatro Rotações*, com o próprio Medeiros Lins abordando o campo musical. Em 14 de outubro de 1970 Valdemar de Oliveira publicou o seu derradeiro *A propósito...*, com gosto bem caseiro, lamentando o corte de edição que decepou texto seu dias antes, um agradecimento aos que colaboraram com a montagem de *A Casta Suzana*, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco; além da notícia do visto negado aos integrantes da Orquestra de Câmara da Macedônia, que viriam ao Recife fazer concerto aos sócios da Sociedade de Cultura Musical, presidida por ele mesmo; e a provável volta, para breve, da peça *Um Sábado em 30*, também do TAP; ou seja, três assuntos sobre suas próprias realizações artísticas.

No dia 15 de outubro de 1970 foi a vez de assinar sua última *Crônica da Cidade*, afastando-se compulsoriamente do *Jornal do Commercio*. Sobre tal aposentadoria "obrigatória", ele afirmou no livro *Mundo Submerso* (1966)[104]: "A Lei é magnânima e sábia e obrigou-me a deixar todo o trabalho, não permitindo que eu voltasse a escrever no *Commercio*. E até hoje se mantém alerta, por intermédio da Assessoria Trabalhista do Jornal, a qualquer subterfúgio. O que pode ser, também, desculpa de 'amarelo'" (OLIVEIRA, 1985, p. 85). Será que Valdemar de Oliveira foi afastado do *Jornal do Commercio* porque suas escritas não interessavam mais aos editores àquela época? No setor teatral, ninguém veio substituí-lo, diferente do que aconteceu com a coluna *Crônica da Cidade*, agora comandada por um ex-colega seu da formação inicial do TAP, o olindense Leduar de Assis Rocha, também médico, escritor, jornalista e membro da Academia Pernambucana de Letras como ele.

Depois de dedicar-se com afinco a construir uma casa própria de espetáculos, o Nosso Teatro, inaugurada em 23 de maio de 1971 – e desde 1977, com a morte de seu mentor, rebatizada de Teatro Valdemar de Oliveira, hoje inativo –, e escrever vários outros livros, como *208 Crônicas da Cidade* (1971); *Pernambuco e a Independência* (1973); *Quando eu Era Professor...* (1973); e *Oswaldo Cruz: paixão, glória e morte* (1974), Valdemar de Oliveira retornou como colaborador do *Jornal do Commercio* em 4 de agosto de 1974, na coluna *Ver, Ouvir e Não Calar*, sobre assuntos do dia a dia, graças

[103] A seção *Cinema/Artes* surgiu em setembro de 1971 e resistiu até agosto de 1972, com pontuais referências à programação teatral. Em novembro de 1976 Celso Marconi pôde dar algum destaque às artes cênicas numa nova coluna, intitulada *Arteviva*, publicada até novembro de 1977.

[104] Nesta obra, ele se equivoca e afirma que escreveu a coluna *A propósito...* "até novembro de 70, quer chovesse, quer fizesse sol" (OLIVEIRA, 1985, p. 85), mas sua despedida do *Jornal do Commercio* se deu um mês antes do que registrou, em outubro de 1970. No total, desde 1934, foram trinta e seis anos assinando o *A propósito...*, seu principal pouso na imprensa.

a mudanças na equipe editorial daquela empresa jornalística[105]. Apesar de quase não mais se referir a espetáculos ou gente de teatro, ele continuaria escrevendo sobre assuntos variados até bem perto de sua morte, ocorrida no dia 18 de abril de 1977, no Hospital Geral de Urgência do Recife, em consequência de complicações renais agravadas após uma queda que sofreu nos jardins da sua residência, em fevereiro daquele ano, quando fraturou o ilíaco, osso que sustenta o peso do corpo e favorece o equilíbrio.

Um mês antes de partir venceu o I Concurso Nacional de Monografias, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro em 1976, com o ensaio *O Capoeira: um teatro do passado* (1977). E nunca mais o teatro teve um crítico tão atento às suas realizações, nem o Recife pôde contar com uma associação de jornalistas dedicados ao segmento. É fato que muitos outros vieram no correr dos anos, a depender da boa vontade de editores à frente dos cadernos culturais e dos espaços disputadíssimos durante as reuniões de pauta nas quais se decidiam o que poderia ou não ser destacado, mas não mais vimos um período tão profícuo de opiniões diversas sobre o fazer cênico, independente dos equívocos cometidos.

Acredito, inclusive, que a presença de tantos jornalistas dedicados ao teatro nas redações durante os anos de existência da ACTP, favorecia que outros colunistas abordassem o assunto nos seus escritos, provavelmente impulsionados por dicas daqueles seus colegas tão atentos à movimentação cênica daqueles anos, e houve uma alteração no estatuto das artes cênicas junto à imprensa diária e, claro, junto às instâncias de poder. Mas, com o desaparecimento de tais profissionais, o teatro ficou restrito apenas a notas e matérias ocasionais nos cadernos cuturais, deixando de espalhar-se por outros setores dos periódicos e sem maior repercusão nas dinâmicas sociais, políticas, culturais e intelectuais. Visto por esse prisma, é impossível não ser saudosista frente ao vazio que enfrentamos hoje na divulgação do teatro pela imprensa e, principalmente, a falta de reflexão mais apurada nos raros e exíguos jornais ainda hoje disponíveis.

---

[105] Em janeiro de 1974, com a criação do IV Caderno aos domingos, o *Jornal do Commercio* voltou a publicar a coluna *Teatro* a partir de 19 de maio, agora assinada por Antônio Aguiar Júnior ou Tonico Aguiar (T. A.), ex-ator do Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (Tucap). Além do noticiário, ele também escrevia críticas aos espetáculos, paulatinamente cada vez mais raras. Permaneceu ali até abril de 1977. No mês seguinte foi Medeiros Cavalcanti quem voltou a reassumir a coluna, após mais de dez anos afastado. Trabalhou de maio de 1977 a novembro de 1978, escrevendo somente aos domingos, irregularmente, mas se aventurou pouco às críticas, dando mais atenção às crônicas. Um novo colunista teatral só apareceria no *Jornal do Commercio* entre janeiro e abril de 1980, Sebastião Araújo, mas seria com o jornalista, dramaturgo, diretor e ator do TAP, Enéas Alvarez, a partir de 25 de outubro de 1980, que o setor ganharia visibilidade, pela criação da coluna *Casa de Espetáculos*, num novo fôlego de divulgação das artes cênicas, inclusive com a retomada de críticas mais frequentes.

Os últimos escritos de remanescentes da ACTP aconteceram em 1986, com Clóvis Melo e Maviael Pontes. O primeiro contribuindo com artigos assiduamente para a página *Opiniões* do *Jornal do Commercio*, quase sempre de valor histórico sobre personalidades e acontecimentos políticos; o segundo colaborando, esporadicamente, com críticas de teatro para a coluna *Casa de Espetáculos*, de Enéas Alvarez[106] – que já havia trabalhado com Valdemar de Oliveira e era integrante, como ator, do Teatro de Amadores de Pernambuco, assim como foram Alfredo de Oliveira, Lêda Sodré e continuava sendo José Maria Marques, salientando que o título da seção é o mesmo da que era assinada pela dupla Oliveira & Marques no *Diário da Noite*, entre 1957 e 1965 –, além de mandar cartas à redação sobre assuntos os mais variados. Diante de vazio tão eloquente, a ACTP, independentemente das falhas que cometeu em determinadas situações, fez e ainda faz falta, sem dúvida nenhuma!

[106] Enéas Alvarez permaneceu como setorista teatral do *Jornal do Commercio* por quase nove anos, até 3 de outubro de 1989, publicando até três vezes por semana (às terças, quintas e sábados), mas saiu da empresa demitido, sem nenhuma justificativa ao público leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Premiar é algo espinhoso, principalmente quando o premiar envolve antes o escolher [...]. No caso dos "Melhores do Teatro" temos anualmente uma dor de cabeça. Confesso que comecei com entusiasmo e inocência. Via todos os espetáculos; perdia um domingo revendo todos os meus recortes e estruturando o meu *voto consciente;* não perdia uma votação; era, enfim, o bom moço. Vieram, porém, as chapuletadas, os remoques, as queixas, os doestos, as insatisfações, os ataques. E eu fui gradualmente diminuindo a chama da minha sagrada tocha olímpica que hoje não passa de um fumarento alcoviteiro na noite das nossas artes. Faltei à votação do ano passado e vi do que escapava depois ao rebentar o *affaire* com o TUP. Este ano fui convocado por Alfredo de Oliveira para salvar uma crise. Recebi ordens do presidente como 2º secretário. E fui. E deixei na urna alguns votos em branco e outros escassos, mas definidos, tendo em vista que não vira toda a temporada, mas também nos raros votos que preenchi não caberia hesitação, ainda havendo omissão. [...] Resta-me sempre a impressão de haver feito algo errado. Seria melhor não ter votado, penso.
> (M. C., *Jornal do Commercio*, 27 jan. 1965, p. 6)

> […] nesta profissão de crítico, dão-nos sempre uma coroa; e quanto mais escrevemos e quanto mais criticamos, mais espinhos enterram-nos na coroa e consequentemente na cabeça. A arte está em procurar ignorar os espinhos...
> (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 12 mai. 1957, p. 10)

Com estes dois depoimentos de Medeiros Cavalcanti sobre o ator de julgar e criticar (ou de ser alvo dos criticados), eu começo a encerrar este trabalho. Após quatro anos de dedicação a tão extensa tese, como visto nos capítulos anteriores, percebe-se que eu parti do fragmento minúsculo para identificar sujeitos e apontar a análise de suas principais frentes e plataformas de atuação. Utilizando a técnica intensiva de reconstrução dos eventos nos seus mínimos detalhes, minha opção documental, confrontando, principalmente, inúmeros jornais lidos e relidos, foi apoiar-me nas escolhas daqueles envolvidos a partir de suas próprias opiniões e ações, sempre compartilhadas através da imprensa, pouso público de cada um. Assim, como em todo mergulho historiográfico microanalítico, a técnica foi intensiva na busca de uma reconstituição desse tecido social que envolvia jornalistas e artistas da cena, às vezes amalgamados nas mesmas figuras.

Na certeza de que os comportamentos sociais se engendram concretamente a partir das dinâmicas de interação dos indivíduos e que é no cerne da demonstração microanalítica que podemos encontrá-los efetivamente, até mesmo porque "O indivíduo é importante sobretudo enquanto lugar dessa atividade intensa e especificamente humana de leitura, de interpretação e de construção do 'real'"(GRIBAUDI, 1998, p. 131), busquei valorizar nos retalhos de cruzamentos documentais os posicionamentos de cada um dos sujeitos envolvidos, direta ou até transversalmente, no complexo emaranhado de ideias e

sociabilidades que se articulavam em torno da ACTP. Nesse universo de práticas discursivas e representações públicas cheias de intencionalidades, com valores estéticos e políticos defendidos para além da apreciação dos espetáculos em si, se descortinou um campo teatral forjado por tensões e esferas ideológicas em constante confronto, vide os exemplos da criação da "Nota Oficial", do II Festival Nortista de Teatro Amador ou do prêmio "Melhores do Teatro", cheios de intensos conflitos a circundar cada um desses acontecimentos.

O que se evidenciou a partir de tais contextos, relações e discursos foi o esgotamento da resistência de uma entidade, que se propôs ser associativa e até agitou bastante os espaços nos jornais, mas sucumbiu frente a grupos de opiniões e interesses distintos, não valendo mais a sua continuidade. Assim, a ACTP chegou ao fim e o silêncio que se fez em torno dela a empurrou ao esquecimento, ou, quando muito, esquadrinharam-na supercialmente apenas como experiência negativa, visão que reduzia a sua importância na centralidade e amplitude dos debates sobre o teatro àquela época, impulsionando a atividade artística dos palcos em uma nova dinâmica.

Na tentativa de recuperar ao menos parte da trajetória histórica dessa entidade e o desenvolvimento simbólico que ela representou, o horizonte bourdieusiano me foi fundamental para que as condições sociais de produção das obras artísticas e as relações políticas, econômicas e culturais engendradas a partir delas – que movem os campos da arte – pudessem aparecer, mas, como maior destaque à institucionalização da ACTP, fazer ver as linhas de força que acabaram por fabricar a sua consagração e, também, sua própria destruição. Desta forma, circunscrevendo essa rede entre modos de produção e modos de reflexão, espero ter contribuído para ampliar a memória sobre a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco e, como luta política e simbólica que exerço há anos no meu trabalho crítico-documental-historiográfico, ter fabricado outros olhares à crítica/crônica praticada no Recife entre 1955 e 1969.

Isso porque estou certo de que, se os críticos influenciaram na composição da historiografia teatral brasileira, a releitura da cena e dos bastidores dos palcos no século XX continua a ser "um empenho de descentramento cultural e de desconstrução de modelos culturais hegemônicos, muitas vezes construídos e corroborados pela autoridade de hegemonias intelectuais" (VERTCHENKO, 2015, p. 221). Para alargarmos os debates sobre mecanismos de legitimação, incluindo o Recife nisso, foi que me detive por anos neste mergulho. Tomara que tenha valido a pena para você, leitor(a), como se deu comigo. E viva a história do teatro brasileiro! Evoé!

FONTES CONSULTADAS

ADÃO e Eva Sem Paraíso [Anúncio]. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 mai. 1955, p. 18.

ADETH [Leite]. Isaac Gondim Filho. **Diario de Pernambuco**. Recife, 2 mar. 1957. Espetáculos. p. 6.

AGOSTINI, Ângelo de. "Os Amigos do Barata". **Jornal Pequeno**. Recife, 5 ago. 1955. Onde a Cidade se Diverte! p. 4.

AGOSTINI, Ângelo de. Uma administração (?) prejudicial (I). **Jornal Pequeno**. Recife, 4 set. 1956. Onde a Cidade se Diverte! p. 4.

AGOSTINI, Ângelo de. Crise grave na ACTP (I). **Jornal Pequeno**. Recife, 29 jan. 1957. Onde a Cidade se Diverte! p. 4.

AGOSTINI, Ângelo de. "Calabar". **Diário da Manhã**. Recife, 7 fev. 1966. Teatro. p. 2.

AGOSTINI, Ângelo de. A morte de uma entidade. **Diário da Manhã**. Recife, 28 fev. 1966. Teatro. p. 2.

AGOSTINI, Ângelo de. Esse negócio de melhores... **Jornal do Commercio**. Recife, 14 jan. 1967. Teatro. p. 14.

AGOSTINI, Ângelo de. ACTP, ponto final (I). **Jornal do Commercio**. Recife, 10 mai. 1969. Segundo Caderno/Teatro. p. 2.

AGOSTINI, Ângelo de. Teatro. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 mai. 1969. Segundo Caderno. p. 2.

AIALA, Vladimir. Teatro. **Jornal do Commercio**. Recife, 16 mai. 1965. Segundo Caderno. p. 6.

AIALA, Vladimir. O Estranho Cliente. **Jornal do Commercio**. Recife, 19 set. 1965. Teatro. p. 6.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 jan. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 1.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 jan. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

A. L. [Adeth Leite]. Dois pesos e duas medidas na escolha dos "melhores" do teatro em Pernambuco. **Diario de Pernambuco**. Recife, 22 jan. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 1.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 fev. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 mar. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

A. L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 mar. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

A. L. [Adeth Leite]. Barbara Heliodora. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 out. 1964. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 3.

ALBUQUERQUE, José Tinoco de. A UEP solidária com o TUP. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 mar. 1964. Segundo Caderno. p. 7.

A PALESTRA teatral. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 3 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes. p. 11.

APÓS 58 meses de administração. **Diario de Pernambuco**. Recife, 30 jan. 1969. Segundo Caderno. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. Estreia de Bibi Ferreira. **Jornal do Commercio**. Recife, 16 ago. 1955. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. Um crítico. **Diário da Noite**. Recife, 17 jan. 1956. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. O Teatro Adolescente. Diário da Noite. Recife, 14 mar. 1956. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. “Apenas Uma Cadeira Vazia”. **Diário da Noite**. Recife, 13 jun. 1956. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. Maria vai com as outras. **Diário da Noite**. Recife, 16 out. 1956. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. Uma peça regional. **Diário da Noite**. Recife, 8 nov. 1956. Teatro. p. 5.

ARISTÓTELES [Soares]. “Uma Canção Dentro do Pão”. **Diário da Noite**. Recife, 10 nov. 1956. Teatro. p. 6.

ARISTÓTELES [Soares]. Mais outro. **Diário da Noite**. Recife, 27 nov. 1956. Teatro. p. 6.

ASSOCIAÇÃO dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 26 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 13.

A. T. [Aristófanes da Trindade]. Teatro Experimental. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 23 jun. 1949. Teatro. p. 5.

A VIOLA do Diabo [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 mar. 1965. Segundo Caderno. p. 7.

BARBOSA, Daniel. Ascânio enviou-me um bilhete nos seguintes termos. **Correio do Povo**. Recife, 31 ago. 1955. Teatro. p. 6.

BORBA FILHO, Hermilo. Terra Queimada. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 18 abr. 1950. Fora de Cena. p. 3.

BORBA FILHO, Hermilo. Mais um crítico teatral. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 25 jul. 1950. Fora de Cena. p. 3.

BORBA FILHO, Hermilo. Invasão nordestina. In: SILVEIRA, Miroel. **Correio Paulistano**. São Paulo, 27 ago. 1957. 2º Caderno/Teatro e Outros Palcos. p. 4.

BOUDOUX, Augusto. ACTP não tomou conhecimento da carta do TUP. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 fev. 1964. Primeiro Caderno. p. 4.

CALHEIROS, Fernando. Atitude desonesta. **Diário da Noite**. Recife, 6 out. 1956. p. 2.

CAVALCANTI, Medeiros. "Ana Christie" pernambucana. **Diário da Noite**. Recife, 31 mai. 1955. p. 4.

CAVALCANTI, Medeiros. Variações sobre "Ana Christie". **Diário da Noite**. Recife, 7 jun. 1955. p. 1 e 4.

CAVALCANTI, Medeiros. A estreia de Bibi: "Divórcio". **Jornal do Commercio**. Recife, 17 ago. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Vacas magras no Teatro do Funcionário Público. **Jornal do Commercio**. Recife, 19 ago. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Assunto confidencial para cronistas. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 set. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. A eterna cantilena. **Jornal do Commercio**. Recife, 25 set. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Desserviço. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 set. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Retrospecto. **Jornal do Commercio**. Recife, 1 jan. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. "Terra Queimada". **Jornal do Commercio**. Recife, 15 jan. 1956. Segundo Caderno/Arte. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. As novidades. **Jornal do Commercio**. Recife, 19 jan. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Terra Queimada – IV. **Diário da Noite**. Recife, 5 mar. 1956. Teatro. p. 9.

CAVALCANTI, Medeiros. "Terra Queimada" – V. **Jornal do Commercio**. Recife, 6 mar. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. O Cristo Negro de Ariano. **Jornal do Commercio**. Recife, 24 jun. 1956. Segundo Caderno/Arte. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Agradecimento. **Jornal do Commercio**. Recife, 28 jun. 1956. Artes e Artistas/Teatro/Bastidores. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. "A Compadecida" – I. **Jornal do Commercio**. Recife, 20 set. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. "A Compadecida" – III. **Jornal do Commercio**. Recife, 22 set. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. “A Compadecida” – IV (Final). **Jornal do Commercio**. Recife, 23 set. 1956. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. “É Rei, Sim...”. **Jornal do Commercio**. Recife, 23 jan. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Ainda o êxito de “A Compadecida”. **Jornal do Commercio**. Recife, 5 fev. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Ainda “A Compadecida”. **Jornal do Commercio**. Recife, 10 fev. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Saudação ao Teatro Adolescente do Recife. **Jornal do Commercio**. Recife, 19 fev. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. O teatro. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 abr. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Os espinhos da coroa. **Jornal do Commercio**. Recife, 12 mai. 1957. Segundo Caderno. p. 10.

CAVALCANTI, Medeiros. Medalha de ouro para Ariano. **Jornal do Commercio**. Recife, 12 jan. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Reunião da A.C.T.P. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 jan. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Os Melhores de 1957. **Jornal do Commercio**. Recife, 29 jan. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Notícias do domingo. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 fev. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Da inconveniência de ser laureado – VII. **Jornal do Commercio**. Recife, 28 mar. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Revisão do papel da crítica. **Jornal do Commercio**. Recife, 22 jun. 1958. Segundo Caderno/Arte. p. 10.

CAVALCANTI, Medeiros. A Pena e a Lei. **Jornal do Commercio**. Recife, 2 fev. 1960. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. O caso da ACTP. **Jornal do Commercio**. Recife, 29 jan. 1964. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Defende-se Ivan Soares. **Jornal do Commercio**. Recife, 6 mar. 1964. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. TUP versus ACTP. **Jornal do Commercio**. Recife, 7 mar. 1964. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. Conclusão da carta de Agostini. **Jornal do Commercio**. Recife, 11 mar. 1964. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. A Festa dos Melhores. **Jornal do Commercio**. Recife, 21 abr. 1964. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Otávio. "A Raposa e as Uvas" no Teatro Marrocos. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 12 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 11.

CAVALCANTI, Otávio. O que há sobre Irene. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 29 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 7.

CAVALCANTI, Otávio. Da representação de "Irene". **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 30 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 7.

CAVALCANTI, Otávio. "Divórcio". **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 16 ago. 1955. Artes. p. 9.

CAVALCANTI, Otávio. Teatro Adolescente do Recife. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 20 mar. 1956. Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Otávio. "Apenas Uma Cadeira Vazia". **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 14 jun. 1956. Teatro-Arte. p. 9.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. Fundação da ACTP. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 2 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 9.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. Razões sobre a "Nota Oficial". **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 19 ago. 1955. De Teatro e Outras Coisas. p. 5.

CHUVA [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 dez. 1955. p. 15.

CLUBE de Teatro de Pernambuco. **Diario de Pernambuco**. Recife, 30 abr. de 1955. Teatro. p. 5.

COMUNICADO da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP). **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 ago. 1955. Teatro. p. 5.

CONDESCENDÊNCIA. **Jornal Pequeno**. Recife, 19 ago. 1955. p. 3.

CÚRCIO, Ítalo. Resposta a Valdemar de Oliveira. **Correio do Povo**. Recife, 4 jun. 1955. Teatro. p. 6.

DEFENDE-SE o ator Ítalo Cúrcio. "Sou sincero, advertindo nos cartazes a improbidade das peças censuradas". **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 7 jun. 1955. Os Espetáculos-As Artes. p. 11.

DE LIMA [Hiran de Lima Pereira]. Ser ou não ser crítico... **Folha do Povo**. Recife, 4 jun. 1957. Teatro. p. 4.

DIVÓRCIO [Anúncio]. **Jornal do Commercio**. Recife, 10 ago. 1955. p. 14.

GONDIM FILHO, Isaac. "Eu Estou Aqui". **Jornal do Commercio**. Recife, 22 jul. 1950. De Teatro. p. 4.

GONDIM FILHO, Isaac. De Volta. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 out. 1952. Teatro. p. 6.

GONDIM FILHO, Isaac. 1952 teatral. **Diario de Pernambuco**. Recife, 30 dez. 1952. Teatro. p. 6.

GONDIM FILHO, Isaac. Balanço de uma temporada. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 ago. 1954. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Nossa Associação. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 set. 1954. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Ainda a nossa Associação. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 set. 1954. Teatro. p. 8.

GONDIM FILHO, Isaac. Fatos de 1954. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 jan. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Filho de Sapateiro". **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 mai. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Adão e Eva Sem Paraíso". **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 mai. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Anna Christie" – II. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 mai. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Anna Christie" – III. **Diario de Pernambuco**. Recife, 26 mai. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Anna Christie". **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 mai. 1955. Teatro. p. 12.

GONDIM FILHO, Isaac. A estreia de hoje. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 jul. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "A raposa e as uvas". **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 jul. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "A raposa e as uvas". **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 jul. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "A raposa e as uvas" – III. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 jul. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Os Amigos do Barata". **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 ago. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Repercussão... **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 ago. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Esclarecendo. **Diario de Pernambuco**. Recife, 13 ago. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. "Divórcio" – III. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 ago. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Carta de Nobre de Almeida. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 nov. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. “Música, Divina Música” – II. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 nov. 1955. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. “Terra Queimada” – I. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 mar. 1956. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. “Terra Queimada” – II. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 mar. 1956. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. “Terra Queimada” – III. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 mar. 1956. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. A história de uma peça. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 jun. 1956. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. “Apenas uma cadeira vazia”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 jun. 1956. Teatro. p. 5.

GONDIM FILHO, Isaac. Questionário nº 60. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 set. 1956. Teatro. p. 12.

HEMEROTECA Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

INTERINO [José Maria Marques]. As últimas notas. **Jornal do Commercio**. Recife, 30 jul. 1958. Teatro. p. 14.

ISNAR [de Moura]. “Terra Queimada”. **Jornal do Commercio**. Recife, 3 mar. 1956. Registo. p. 18.

J. B. [Júlio Barbosa]. Sociedade de Críticos Teatrais. **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 dez. 1949. Teatro. p. 6.

J. B. [Júlio Barbosa]. “Pensão de Dona Stela”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 jan. 1950. Teatro. p. 6.

LEITE, Adeth. “Canção Dentro do Pão”. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 10 out. 1956. p. 2.

LEITE, Adeth. Início de conversa. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 23 out. 1956. Teatro-Arte. p. 4.

LEITE, Adeth. “Terra Queimada”. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 24 out. 1956. Teatro-Arte. p. 4.

LEITE, Adeth. “Apenas Uma Cadeira Vazia”. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 6 nov. 1956. Teatro-Arte. p. 4.

LEITE, Adeth. O Auto de "A Compadecida”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 dez. 1957. Espetáculos. p. 24.

LEITE, Adeth. Auto da Compadecida. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 dez. 1957. Espetáculos. p. 6.

LEITE, Adeth. Suspensa a temporada. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 jan. 1968. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 13.

LEITE, Adeth. Boca de Cena. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 fev. 1969. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 9.

LEITE, Adeth. Melhores de 1967 e 1968. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 mai. 1969. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 5.

LEITE, Adeth. As pautas e as "folhas" dos teatros oficiais. **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 nov. 1969. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 5.

LEITE, Adeth. Verbas – Eis a questão. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 dez. 1969. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 5.

LEITE, Adeth. Teatro no Recife e no Rio, por exemplo. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 dez. 1971. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 8.

L. R. [Luiz Rocha]. O primeiro fruto. **A Noite**. Rio de Janeiro, 12 dez. 1946. Teatro. p. 6.

L. T. [Luiz Teixeira]. O Homem Que Não Viveu. **Jornal do Commercio**. Recife, 28 ago. 1945. Telas e Palcos. p. 3.

M. [Mário Melo, erroneamente registrado com W.]. Companhia Bibi Ferreira. **Jornal do Commercio**. Recife, 13 ago. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

MACEDO, Agnello. II Festival Nortista de Teatro Amador – VII. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 e 13 nov. 1956. Teatros e Música. p. 8.

MACHADO, Ney. Um S.O.S. de Ítalo Cúrcio. **A Noite**. Recife, 10 ago. 1954. Teatro. p. 12.

MAGALDI, Sábato. Sugestões de "A Compadecida". **Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 30 nov. 1957. Teatro. p. 5.

MAGNO, Paschoal Carlos. Obrigado, senadores. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 set. 1948. Teatro. p. 11.

MAGNO, Paschoal Carlos. O "Teatro Adolescente". **Jornal do Commercio**. Recife, 17 fev. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

MARQUES, José Maria. Últimas Notícias Teatrais. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 19 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes. p. 9.

MARQUES, José Maria. "Irene". **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 28 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 7.

MARQUES [José Maria]. A escolha dos melhores. **Diário da Noite**. Recife, 17 jan. 1964. Casa de Espetáculos. p. 6.

M. C. [Medeiros Cavalcanti]. Grupo de Recife causa sensação no Festival/Também "O Globo" enaltece Ariano. **Jornal do Commercio**. Recife, 1 fev. 1957. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

M. C. [Medeiros Cavalcanti]. Em foco "A Compadecida". **Jornal do Commercio**. Recife, 11 jan. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

M. C. [Medeiros Cavalcanti]. Prêmios. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 jan. 1965. Artes & Artistas/Teatro. p. 6.

MELHORES do teatro em 1963 serão escolhidos hoje pelos cronistas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 jan. 1964. Segundo Caderno. p. 1.

MENDONÇA, Luiz. Falam críticos e literatos pernambucanos sobre o último espetáculo do Teatro Adolescente do Recife. **Correio do Povo**. Recife, 11 mai. 1956. Teatro. p. 6.

MENDONÇA, Luiz. "Apenas Uma Cadeira Vazia" (I). **Correio do Povo**. Recife, 16 jun. 1956. Teatro. p. 6.

MENDONÇA, Luiz. Acerca de uma campanha. **Correio do Povo**. Recife, 27 out. 1956. Teatro. p. 6.

MENDONÇA, Luiz. Teatro. **Correio do Povo**. Recife, 28 out. 1956. p. 6.

MICHALSKI, Yan. O CICT acabou. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 dez. 1965. Caderno B/Teatro. p. 2.

MIRANDA, Antônio. Teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 jan. 1957. Pelos Municípios/Caruaru. p. 9.

MORAIS, Otávio. À margem do Festival. **Diário da Noite**. Recife, 15 out. 1956. p. 5.

[MORAIS, Otávio]. À margem do Festival. **Diário da Noite**. Recife, 17 out. 1956. p. 4.

MULHERES Proibidas [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 jun. 1955. p. 25.

MULHERES Proibidas [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 jun. 1955. p. 15.

NÃO MAIS será "despejada" do Teatro de Santa Isabel. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 27 ago. 1956. p. 1.

NOTA Oficial da "ACTP". **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 4 ago. 1955. Cinema-Rádio-Teatro-Sociedade. p. 4.

NOTA Oficial da ACTP. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 10 ago. 1955. Cinema-Rádio-Teatro-Sociedade. p. 4.

NOTA Oficial da Associação de (sic) Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP). **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 ago. 1955. Teatro. p. 9.

NOTA Oficial da Associação dos Cronistas Teatrais. **Jornal do Commercio**. Recife, 16 ago. 1955. Teatro. p. 6.

NOTA Oficial da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 10 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 11.

NOTA Oficial da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP). **Jornal Pequeno**. Recife, 22 ago. 1955. Onde a Cidade se Diverte!. p. 4.

NUNES, Mário. Os Amigos do Barata, comédia em 3 atos de Gastão Barroso. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1939. Teatros/Rival. p. 13.

NUNES, Mário. Pensão de D. Stela, comédia em 3 atos de Gastão Barroso. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1941. Teatros/Rival. p. 10.

O GOLPE no teatro. **Diário da Noite**. Recife, 17 ago. 1955. Política é Isso Mesmo. p. 3.

O GUARDA da Alfândega [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 23 ago. 1955. p. 15.

OLIVEIRA, Valdemar de [PROGRAMA]. **II Festival Nortista de Teatro Amador**. Recife: Acervo Teatro Tem Programa!, out. 1956.

OLIVEIRA, Valdemar de. 50 anos mais de teatro em Pernambuco. **DP Especial**. Recife, 28 nov. 1974. p. 6.

OS AMIGOS do Barata [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 ago. 1955. p. 13.

OS AMIGOS do Barata [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 ago. 1955. p. 15.

OS AMIGOS do Barata [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 ago. 1955. p. 13.

OSCAR, Henrique. Concedidas as subvenções. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 out. 1955. Primeira Seção/Teatro. p. 8.

OSCAR, Henrique. Concedidas as subvenções (II). **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 out. 1955. Primeira Seção/Teatro. p. 8.

PAUTA do Teatro de Santa Isabel. **Acervo Teatro de Santa Isabel**. Recife, jul. 1942 a dez. 1954; mar. 1955 a ago. 1969.

P. C. M. [Paschoal Carlos Magno]. Ainda a ABCT. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 31 jan. 1950. Teatro. p. 17.

POLEGAR, O GRANDE [Silvino Lopes]. Associação dos Críticos Teatrais. **Jornal Pequeno**. Recife, 28 out. 1949. Bota de 7 Léguas. p. 3.

PONTES, Joel. Uma carta de acusações. **Última Hora**. Recife, 23 jan. 1964. Espetáculos. p. 8.

PONTES, Joel. Ivan Soares insiste na acusação (II). **Última Hora**. Recife, 19 fev. 1964. Espetáculos. p. 8.

PONTES, Joel. "Não tomo conhecimento". **Última Hora**. Recife, 4 mar. 1964. Espetáculos. p. 8.

PONTO, Zé do. Prejudicando a plateia recifense. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 23 ago. 1956. p. 1-2.

PONTO, Zé do. Por Trás dos Bastidores. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 11 dez. 1956. p. 4.

PONTO, Zé do. Por Trás dos Bastidores. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 15 dez. 1956. p. 4.

PONTO, Zé do. "Auto da Compadecida", não "Terra Queimada". **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 20 dez. 1956. Por Trás dos Bastidores. p. 4.

PONTO, Zé do. Por Trás dos Bastidores. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 6 fev. 1957. p. 4.

PRÊMIOS aos melhores do teatro pernambucano. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 mar. 1956. p. 16.

R. Ana Christie. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 mai. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

RESPONDE aos amadores nortistas o diretor do Serv. N. de Teatro. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 set. 1955. Primeira Seção/Teatro. p. 8.

ROLIM, Maria Luiza. Santa Isabel, de novo. **Jornal do Commercio**. Recife, 4 mar. 1971. Caderno II. p. 1.

"SANGUE Gaúcho", pelo "Grupo Gente Nossa". **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 out. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

SANTOS, Benjamim. Nossos críticos. **Jornal do Commercio**. Recife, 12 fev. 1967. IV Caderno/Teatro. p. 2.

SANTOS, Benjamim. Prêmios e premiados. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 jan. 1969. Segundo Caderno/Teatro. p. 2.

SANTOS, Benjamim. ACTP – primeiras respostas. Mensagem recebida por ***e-mail*** em 28 abr. 2020.

SOARES, Ivan. TPN recusa prêmios. **Diário da Noite**. Recife, 5 mai. 1969. 2º Caderno/Cinema & Teatro. p. 2.

SOARES, Ivan. TUP continua repudiando o prêmio atribuído pela ACTP. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 mar. 1964. Segundo Caderno. p. 4.

SOBRE "Os Melhores do Ano" e outras notas. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1969. 2º Caderno/Teatro. p. 3.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Cláudio Mello e. Quatro notas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1960. Teatro. p. 6.

SOUZA, Sotero de. Wilson Valença em nova forma. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 26 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes. p. 13.

SOUZA, Sotero de. O teatro da Faculdade de Filosofia. **Jornal Pequeno**. Recife, 19 jun. 1956. Onde a Cidade se Diverte! p. 2.

SOUZA, Sotero de. Segundo Festival Nortista de Amadores. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 9 set. 1956. Teatro-Arte. p. 13.

SOUZA, Wilton de. Os Melhores do Teatro. **Suplemento Social do Diario de Pernambuco**. Recife, 25 jan. 1970. Fragmentos. p. 15.

SUASSUNA, Ariano. Primeira crônica. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 set. 1956. Teatro. p. 5.

SUASSUNA, Ariano. A estreia do Teatro Adolescente I – A direção. **Diario de Pernambuco**. Recife, 13 set. 1956. Teatro. p. 11.

SUASSUNA, Ariano. A estreia do Teatro Adolescente II – Cenário, luz e figurinos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 set. 1956. Teatro. p. 11.

SUASSUNA, Ariano. A estreia do Teatro Adolescente III – Os atores. **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 set. 1956. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. A estreia do Teatro Adolescente IV – Ainda os atores. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 set. 1956. Teatro. p. 8.

SUASSUNA, Ariano. O Certame de Seleção I – Teatro Adolescente. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 set. 1956. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. O Certame de Seleção. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 out. 1956. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. Crítica benevolente I. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 out. 1956. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. A crônica e a A. C. T. P. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 jan. 1957. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. O melhor diretor de 56. **Diario de Pernambuco**. Recife, 2 mar. 1957. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. "O enterro do cachorro". **Diario de Pernambuco**. Recife, 30 abr. 1957. Teatro. p. 10.

SUASSUNA, Ariano. Executado por dívidas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 dez. 1957. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. O Teatro Adolescente a crítica. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 jan. 1958. Teatro. p. 21.

SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida" e os integralistas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1958. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. O Oscar da ACTP. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 fev. 1958. Teatro. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. **A Pena e a Lei**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

TEATRO caça-níquel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 dez. 1959. 2º Caderno/Nos Bastidores. p. 3.

TRINDADE, Aramis. Barreto Júnior traiu seu público. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 21 jul. 1955. p. 1-2.

TRINDADE, Aristófanes [da]. Ivy Improta, famigerada pianista patrícia. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 9 ago. 1955. p. 5.

TRINDADE, Aristófanes da. Terra Queimada. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 11 out. 1956. Os Espetáculos do Festival – I. p. 3 e 7.

TRINDADE, Bóris. Recorde no Brasil de vendas de ingresso. **Folha da Manhã Vespertina**. Recife, 18 ago. 1955. Cinema-Rádio-Teatro-Sociedade. p. 4.

TRINDADE, Bóris. Cretinismo. **Diário da Noite**. Recife, 9 mai. 1956. Teatro. p. 6.

TRINDADE, Bóris. "A Comissão Julgadora agiu com desonestidade". **Diário da Noite**. Recife, 5 out. 1956. p. 4

ÚLTIMAS notícias teatrais. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 12 jul. 1955. Os Espetáculos-As Artes/Teatro. p. 11.

UMA PALESTRA com Vanildo Lisbôa: geração de bilheteiros no "Teatro de Santa Isabel". **Jornal Pequeno**. Recife, 30 ago. 1955. p. 3.

UM CASO de polícia e os prêmios do teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 mai. 1969. Caderno I/Cartas à Direção. p. 4.

VIANA, Hermógenes. Rio de Janeiro – São Paulo. **Diário da Noite**. Recife, 14 nov. 1956. Para o Diário da Noite Escreve. p. 3.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 28 jun. 1950. p. 12.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 28 out. 1950. Notas de Arte. p. 14.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 14 nov. 1950. Notas de Arte. p. 8.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 27 set. 1953. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 19 abr. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 31 mai. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 3 jun. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 5 jun. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 7 jun. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 16 jun. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 6 jul. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 15 jul. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 21 jul. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... I. **Jornal do Commercio**. Recife, 30 jul. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 14 ago. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 23 ago. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 3 set. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 25 set. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. Subvenções do SNT. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 set. 1955. Artes e Artistas/A propósito... p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 6 mar. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 17 mai. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 24 ago. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 4 set. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 15 set. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 24 out. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 25 out. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito.../Maria José Carvalho. **Jornal do Commercio**. Recife, 4 nov. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 11 nov. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. Recorte. **Jornal do Commercio**. Recife, 24 nov. 1956. Artes e Artistas/A propósito... p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. Recorte. **Jornal do Commercio**. Recife, 25 nov. 1956. Artes e Artistas/A propósito... p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... I. **Jornal do Commercio**. Recife, 29 nov. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 1 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 4 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 5 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 11 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 30 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 30 jan. 1957. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 31 jan. 1957. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 18 jan. 1958. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 11 fev. 1958. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 28 fev. 1958. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 1 jan. 1967. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 20 jan. 1967. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 25 jan. 1967. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 2 ago. 1968. Segundo Caderno. p. 2.

W. [Valdemar de Oliveira]. A Revolução democrática. **Jornal do Commercio**. Recife, 1 abr. 1969. Crônica da Cidade. p. 4.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 4 mai. 1969. p. 4.

WANDERLEY, Clênio. Nota Oficial do Teatro Adolescente do Recife. **Diário da Noite**. Recife, 5 out. 1956. p. 6.

WANDERLEY, Clênio; MENDONÇA, Luiz. Atitude desonesta. **Diário da Noite**. Recife, 8 out. 1956. p. 3.

WLADEMIR [Vladimir Aiala]. Teatro. **Jornal do Commercio**. Recife, 9 mai. 1965. Segundo Caderno. p. 6.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Eberto García. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. Trad. Almir Ribeiro. In: **Sala Preta**. Vol. 12, N. 2, dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57491/60506>. Acesso em: 21 jul. 2021.

ALEIXO, Valmir. Crítica e historiografia: conexões possíveis entre práticas discursivas sobre a história do teatro brasileiro. In: **Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/critica-e-historiografia/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 11ª ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 2007.

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP***:* Sua Cena & Sua Sombra – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Vol. 1 e 2. Recife: SESC Pernambuco/Companhia Editora de Pernambuco, 2011.

CAMARGO, Angélica Ricci. **A Política dos Palcos**: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro**: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ: Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/850368.pdf>. Acesso em: 8 out. 2021.

CONSTÂNCIO, Rudimar. **Teatro de Cultura Popular**: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964). Recife: CEPE, 2017.

COSTA, Marta Morais da. **Palcos e Jornais**: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930. Curitiba: Ed. da UFPR, 2009.

CRÍTICA em Movimento – O papel da crítica de teatro no Brasil: do jornal impresso à plataforma digital. Itaú Cultural (Org.) [Textos Valmir Santos, Ivana Moura, Edson Fernando dos Santos e Silva e Macksen Luiz]. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno1_criticemmovimento_af2/1?ff>. Acesso em: 17 set. 2021.

DELGADO, Mário Luís. 40 anos do divórcio no Brasil: uma história de casamentos e florestas. In: **Revista Consultor Jurídico**. São Paulo, 22 out. 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2017-out-22/processo-familiar-40-anos-divorcio-brasil-historia-casamentos-florestas>. Acesso em: 29 mai. 2021.

DUARTE, Regina Horta. Uma história para o presente. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: CÂNDIDO, Antonio [et al.]. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

FERRAZ, Leidson. *Barretices* e *mambembadas* do *chanchadeiro* Barreto Júnior. In: **Portal de Teatro Primeiro Sinal**. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto: Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, 2022. Disponível em <https://primeirosinal.com.br/barretices-e-mambembadas-do-chanchadeiro-barreto-junior/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

FERRAZ, Leidson (Org.). **Memórias da Cena Pernambucana – 03**. Recife: L. Ferraz, 2007.

FERRAZ, Leidson. "O Buraco de Otília", um sucesso do teatro de revista pernambucano. In: **Contraponto** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Vol. 8. Nº 1. Teresina, PI: UFPI, 2019. Disponível em: <https://ojs.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9510>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FERRAZ, Leidson. **O Teatro no Recife da Década de 1930**: outros significados à sua história. Recife: SESC Pernambuco, 2021.

FERRAZ, Leidson. **Teatro Para Crianças no Recife – 60 Anos de História no Século XX** (Volume 01). Recife: Ed. do Autor/Funcultura, 2016.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. A experiência, um tanto diferenciada, do Teatro de Arena no Recife. In: **Arteriais**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA. No prelo, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/>.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. In: **Arteriais**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA. Vol. 5, Nº 9, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9821>. Acesso em: 20 ago. 2021.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. **O Teatro no Recife da Década de 1930**: outros significados à sua história. Recife: dissertação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, 2018. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/32007>. Acesso em: 3 out. 2021.

GENÚ, Felipe. **Atos Cênicos, Atos Revolucionários**: o Teatro de Cultura Popular do Recife (1960-1964). Recife: Editora UFPE, 2019.

GRIBAUDI, Maurizio. Escala, pertinência, configuração. In: REVEL, Jacques (Org). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

HELIODORA, Barbara. **A História do Teatro no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.

HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábato. **A Função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2014.

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. **Yan Michalski e a Consolidação da Crítica Moderna Carioca no Início dos Anos 60**: a trajetória da crítica no teatro brasileiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Amador**: radiografia de uma realidade. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LEPETIT, Bernard. Sobre a escala na história. In: REVEL, Jacques (Org). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LIMA, Magela. **Os Nordestes e o Teatro Brasileiro**. Anhangabaú – Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020.

MACHADO, Lúcia; MELO, Jones (Org.). **O Teatro de Aristóteles Soares**. Vol. 1. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado – As companhias oficiais de teatro no Brasil**: história e polêmica. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Hucitec: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MOREIRA, Romildo (Org). **Casa de Espetáculos**: crônicas, críticas e comentários / Enéas Alvarez. Recife: SESC, 2009.

OLIVEIRA, Alfredo de. **Essas Coisas (Crônicas) Que Acontecem...** Recife: Gráfica Caxangá, 1976.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira**: um teatro do passado. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso (Memórias)**. 3ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENNA-FRANCA, Luciana. **Teatro Amador no Rio de Janeiro**: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920). Teresina: Cancioneiro, 2021.

PONTES, Heloísa. Introdução à edição brasileira Sociedade em Cena. In: CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAMOS, Luiz Fernando. Da pateada à apatia: o teatro da bagunça de Alcântara Machado e a crítica de teatro no Brasil. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 2. Nº 2. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1994.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de Cena, no Palco da Modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

REVEL, Jacques (Org). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIVAS, Lêda. **Valdemar de Oliveira**: o homem e o sonho (uma reportagem sentimental). Associação da Imprensa de Pernambuco: Recife, 1983.

SANTOS, Benjamim. **Conversa de Camarim** – O teatro no Recife na década de 1960. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Fórum Social Mundial**: manual de uso. Originalmente publicado em Madison, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil**: uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SERBIN, Kenneth P. **Diálogos na Sombra**: bispos e militares, tortura e justiça social na Ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STONE, Lawrence. Prosopografia. Trad. Gustavo Biscaia de Lacerda e Renato Monseff Perissinotto. In: **Revista de Sociologia e Política**. Vol. 19. Nº 39. Curitiba: UFPR, jun., 2011.

TORRES, Walter Lima. **Ensaios de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VERTCHENKO, Henrique Brener. **A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno**: "Vestido de Noiva" e a crítica teatral – 1928-1948. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG: Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30030/1/Dissertacao_HenriqueVertchenkocompleta.pdf>. Acesso em: 19 set. 2023.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o Teatro de Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abujamra, Antônio, 243
Aboux (Augusto Boudoux), 41
Abrantes, Jorge, 40
Abreu, Brício de, 71, 176, 177
Abreu, Eberto García, 26, 31, 32
Accioly Neto, Antônio,
Acioli, José Antônio, 228, 252
Advíncula, Francisco, 241
Agostini, Ângelo [Rafael] de (A. A.), 34, 37, 69, 72, 82, 96, 103, 106, 113, 119, 125, 132, 186, 212, 215, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 245, 254, 255, 260, 261, 262, 263
Aguiar, Cláudio, 266
Aguiar, Tonico (T. A.), 271
Aguiar Filho, Adonias, 126, 127, 128
Aguiar Júnior, Antônio, 270
Aiala, Luiz de Andrade, 235
Aiala, Vladimir, 234, 235
Aída, Celeste, 128
Aimée (Haidée Salles Lemos), 128
Albuquerque, Leonel, 140, 142, 163, 164, 165, 173, 201, 218
Albuquerque, José Tinoco de, 222
Aleixo, Valmir, 71
Alencar, Edigar Ramos de, 237
Alencar, Iracema de, 56, 60, 65, 66
Alencar, José de, 56
Almeida, Alfredo Souto de, 71, 237
Almeida, Augusto de, 40
Almeida, Belmira de, 112
Almeida, Coelho, 40
Almeida, João Batista de, 61
Almeida, Maria Inês de Barros de, 71
Almeida, Mário de, 195, 197
Alvarez, Enéas, 271, 272
Alves, Castro, 266
Alves, Roque de Brito, 242, 243
Alves, Zulmira, 128
Amaral, Fernanda, 88, 96, 98
Amayo, Theresinha, 99
Amorim, Carlos, 58
Amorim, Novelanda, 160
Andrade, Carlos Luiz de, 40
Andrade, Jorge, 23, 199, 213, 236
Anísio, Chico, 265
Antunes Filho, [José Alves], 213
Araújo, Benedito, 216
Araújo, Paulo, 236
Araújo, Sebastião, 271
Arraes, Miguel, 37, 246
Ashton, Winifred, 110
Assis, Machado de, 218
Assunção, Arnaldo, 130

Assunção, Maria de Fátima da Silva, 30
Augusto, João, 200
Austro-Costa (Austriclínio Ferreira Quirino), 40
Autran, Paulo, 215, 243, 252
Austregésilo, José Mário, 228
Ayala, Wamir, 234
Azevedo, Arthur, 83, 146, 195, 234, 237
Azevedo, Odilon, 98, 99, 128, 162, 180, 181, 201, 210, 215, 238, 239
Azevedo, Olegário, 67

B

Baccarelli, Milton, 213, 214, 226, 228, 242, 256
Bandeira, Ladjane, 241, 242, 263
Barbaroxa, Pretextato (Aristophanes da Trindade), 80
Barbosa, Daniel [Francelino], 34, 41, 64, 72, 87, 96, 103, 106, 113, 119, 121, 212
Barbosa, Gilvan, 49
Barbosa, Júlio (J. B.), 41, 47, 48, 49, 57, 69, 94, 97, 102
Barbosa, Zélia, 140
Barca, Calderón de la, 140
Barcelos, Jaime, 264
Barreiros, Aquilino, 56
Barreto, Anita Paes, 37
Barreto Júnior, [José do Rêgo], 61, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 128, 129, 215, 267
Barros, Antônio Luiz de, 49
Barros, Fernando de, 198
Barros, Olavo de, 176, 237
Barroso, Gastão, 101, 102, 103
Barrymore, John, 112
Bartolomeu Filho, 106
Bastos, Célia, 72
Bataille, Henry, 177
Batista, Mozart, 146
Batista Filho, João, 227
Becker, Cacilda, 111, 112, 183, 209, 215, 236, 245
Beltrão, Luiz, 40
Bernanos, Georges, 78
Bezerra, Jaci, 266
Bezerra Filho, José, 266
Bittencourt, Djalma, 49
Bloch, Pedro, 67, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 125, 162, 186
Boal, Augusto, 213, 216
Boavista, Mário, 146, 152, 154, 167
Bocage, [Manuel Maria Barbosa l'Hedois du], 264
Boccaccio, [Giovanni], 201
Bógus, Armando, 198, 236
Boscoli, Geysa, 176
Borba, José César, 50, 51, 65
Borba Filho, Hermilo (Hermilo Borba de Carvalho Filho), 10, 23, 35, 40, 41, 49, 73, 83, 134, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 168, 172, 183, 197, 198, 199, 200, 209, 212, 228, 231, 244, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 266
Bordeaux, Henry, 112
Borges, Geninha Sá da Rosa, 50, 51, 52, 54, 72, 180, 205, 212, 240, 241
Borges, José Carlos Cavalcanti, 132, 134

Borges, Otávio da Rosa, 51, 53, 54, 241
Boudoux, Augusto [Costa], 34, 41, 42, 71, 77, 106, 113, 212, 213, 215, 217, 219, 221, 227, 228, 242
Bourdieu, Pierre, 17, 18, 19, 21, 33, 136
Braga, Ernani, 44
Branca, Marquise, 106
Branco, [Humberto de Alencar] Castello, 257
Brandão, Juanito de Souza, 192
Brandão [O Popularíssimo] (João Augusto Soares Brandão), 48
Brasini, Mário, 80
Bravos, Isaura, 106
Brecht, Bertolt, 211
Brito, Antônio, 106
Bruno, Albérico, 162
Bruno, Nicette, 128

C

Cabral, Sady, 119
Cadengue, Antonio Edson, 42
Caetano, João, 71
Café Filho, [João Fernandes Campos], 127
Calado, Hamilton, 101
Caldas, José, 264
Calheiros, Fernando, 136
Calvet, Aldo, 19, 173, 176, 178, 196
Câmara, Dom Helder, 242
Câmara, Elpídio, 100, 180, 182, 201, 211
Câmara, Reinaldo, 109
Camargo, Ada de, 56
Camargo, Angélica Ricci, 19, 50, 65
Camargo, Joracy, 56, 72, 79, 168, 180, 205
Caminha, Irandí, 146
Campello, Samuel, 43, 85, 138, 167, 182, 183
Campo, Musael do (Samuel Campello), 43
Campos, Eduardo, 125
Camposlima, Marijôse (Maria José Campos Lima), 77
Canti, Tilde, 241
Capeller, Tâmara, 177
Cardoso, Margarida, 51, 53, 54, 218, 241, 243
Cardoso, Sérgio, 86, 199, 210, 243
Cardoso, Valdecir, 139
Carlos, Alexandre, 112
Carneiro, Milton, 63, 128, 162
Carneiro, Nelson, 115
Carona, Modesto, 216
Carreiro, Luiz Pôrto, 205, 244, 245
Carreiro, Maria Luiza Pôrto, 241
Carreiro, Murilo Pôrto, 241
Carrero, Tônia, 212
Carvalho, Adelmar da Costa, 180, 212, 251
Carvalho, Justo [Julião de], 35, 41, 72, 87, 96, 103, 106, 113, 191, 201, 212, 215, 221
Carvalho, Lênio, 61
Carvalho, Maria José, 140, 167
Carvalho, Mayerber de, 134, 205

Carvalho, Vânia Souto, 180, 183, 212, 247, 251
Cascudo, Câmara, 125
Casona, Alejandro, 201, 238
Castro, Heitor, 139
Catanho, Octávio, 186
Cavalcanti, Eliana, 13
Cavalcanti, [José de] Medeiros (M. C.), 9, 13, 14, 22, 34, 42, 46, 55, 57, 58, 59, 60, 68, 71, 73, 75, 76, 77, 108, 113, 115, 116, 119, 121, 126, 127, 132, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 182, 184, 189, 190, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 232, 233, 234, 235, 239, 244, 247, 251, 259, 271, 273
Cavalcanti, Orley, 163
Cavalcanti, Otávio (Otávio Cavalcanti de Albuquerque), 35, 46, 71, 73, 80, 87, 91, 92, 96, 98, 99, 106, 113, 114, 119, 131, 143, 145, 147, 191, 193, 196, 201, 208, 212
Cavalcanti, Valdemar, 237
Cavalcanti, Vanildo [Campos] Bezerra, 35, 72, 73, 76, 77, 78, 87, 97, 103, 106, 113, 119, 120, 125, 131, 134, 139, 140, 193, 194, 201, 208, 212, 215, 221, 227, 245, 247, 251
Cazarré, [Darcy], 102
Celestino, Pedro, 128
Celestino, Vicente, 128
Cerri, Flaminio Bollini, 42, 77, 78
Cervantes, [Miguel de], 202, 255, 256
Chaia, Jorge, 264
Chaves, André, 96, 98
Cine, João do (Celso Marconi), 233
Cochet, Jean-Laurent, 215
Codeceira, Carlos, 106
Coelho, Carlos, 139
Coelho, Germano, 37
Coelho Neto, [Henrique Maximiano], 228
Colaço, Tomás Ribeiro, 169, 173
Cole, Harry, 119
Collomb, Hipólito, 177
Conrado, Aldomar, 77, 240, 245
Constâncio, Rudimar, 37
Corrêa, José Celso Martinez, 260
Corrêa, Paulo, 109, 119
Corrêa, Viriato, 170, 176
Cortes, Yara, 264
Costa, Alderico, 82, 96, 97, 98, 99, 100, 132
Costa, José Césio Rigueira, 126
Costa, Maria Della, 149
Costa, Maria do Carmo Rigueira, 80
Costa, [Carlos Augusto] Pereira da, 34, 72, 212, 238
Costa, [Francisco Augusto] Pereira da, 72
Costa, Jayme, 40, 102, 128, 177
Costa, Marta Morais da, 30
Costa, Weldron Americano da, 125
Costa Júnior, Liberato, 186
Cruz, Oswaldo, 270
Cunha, Reinaldo, 128
Cunha, Vicente, 106
Cúrcio, Ítalo, 9, 22, 47, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 85, 162

D

Dahl, Maria Lúcia, 264
D'Amico, Silvio, 76
Dane, Clemence (Winifred Ashton), 110, 112, 113, 115, 116, 117
Dantas, Francisco, 109, 111, 113, 114, 116, 117
D'Ávila, Walter, 162, 239, 240
Delgado, Mário Luís, 116
Del Rios, Jefferson, 178
De Oliveira,
Diniz, Jorge, 112
Diniz, Leila, 61
Dória, Gustavo, 71, 176, 195
Dorly, Elvy, 101
Dourado, Rodrigo, 12
Drégely, Gabor, 118, 119
Duarte, Bandeira, 19, 176
Duarte, Nelson, 198
Duarte, Regina Horta, 22
Duran, Lizette, 266
Duval, Carlos, 56

E

Elliot, Berguedof, 40
Elva, Nina (Ilva Niño), 106, 146, 149, 152, 154, 159, 167
Esteves, Alceu Domingues, 96
Evandro Netto, 243
Evangelista, Darcy, 67

F

Falco, Rubens de, 264
Faria, João Roberto, 27
Farias, Alberique, 241
Farias, Antônio, 268
Fausta, Itália, 149
Fernandes, Lílian, 236
Fernandes, Millôr, 190
Fernandes, Rafael, 40
Fernandes, Lino, 113
Ferraz, Laura, 12
Ferraz, Leidson, 101, 131, 246, 266
Ferreira, Bibi, 86, 87, 91, 92, 94, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 128, 137, 162, 173, 182, 184, 185, 186, 187, 191, 194, 200, 204, 239, 240, 248
Ferreira, Diva, 101
Ferreira, Nair, 61, 62
Ferreira, Nelson, 234
Ferreira, Procópio, 40, 56, 60, 63, 64, 86, 112, 162, 186, 187, 239
Ferreira, Teresa, 146
Feydeau, Georges, 252
Figueiredo, Celso, 173
Figueiredo, Edson de, 182
Figueiredo, Guilherme, 84, 86, 89, 91, 92, 205
Fittipaldi, Vicente, 44
Fiúza, Lúcio, 67, 176

Fleming, Victor, 59
Flora, Alma, 112
Flora, Letícia, 106
Flores, Oracy, 113
Fonseca, Edson Nery da, 40
Fonseca, José Paulo Moreira da, 192
Fontoura, Bolívar, 140, 168, 169, 170, 171, 172
Franca, Leonel, 115
Francis, Paulo, 71, 236
Fregolente, Ambrósio, 87
Freire, Paulo, 37
Freire Júnior, [Francisco José], 239
Freitas, Érico de, 264
Freitas, Norival de, 177
Freyre, Gilberto, 132
Fronzi, Renata, 128

G

Galvão, Ubirajara, 245
Garcia, Caetano, 61
Garcia, Chianca de, 177
Garcia, Clóvis, 178
Garnyer, Armando, 41
Garrido, Alda, 40, 107, 111, 128
Gaster, Lyson, 40
Gatis, Miss Betty, 80
Genú, Felipe, 37
Ghéon, Henry, 125, 205, 211
Gignoux, Régis, 239
Gogol, Nicolai, 228
Goldoni, [Carlo], 243
Gomes, Caio, 106, 146, 152
Gomes, Dias, 252, 253
Gomes, José de Melo, 244
Gomes, Ricardo, 72, 146, 149, 153, 168, 241
Gonçalves, Dercy, 111, 128, 205
Gonçalves, Eros Martim, 149, 177
Gonçalves, Eutrópio, 140, 142, 168
Gonçalves, Jacques, 145
Gonçalves, José, 210
Gonçalves, Lopes, 19, 39, 49, 70, 71, 177
Gonçalves, Paulo, 51, 205
Gonçalves, Samuel, 106
Gondim, Estephania, 13
Gondim, Jonas, 88, 90, 91, 101
Gondim, Murilo, 106
Gondim Filho, Isaac [Magalhães de Albuquerque], 13, 14, 22, 34, 49, 50, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 94, 97, 101, 104, 105, 106, 110, 113, 119, 120, 125, 129, 132, 140, 141, 145, 146, 148, 149, 176, 183, 187, 193, 195, 196, 201, 212, 224, 228, 238, 251, 254, 260
Gonzaga, Armando, 86
Gorki, Máximo, 78
Gracindo, Paulo, 264
Graça, Magalhães, 87

Gribaudi, Maurizio, 273
Guennes, Eduardo, 232
Guerra, Ademar, 252
Guilherme, José Maria, 125
Guimarães, Bráulio, 208
Gutemberg, Luiz, 125, 139

H

Halliday, Romildo, 139
Hamilton, Patrick, 125
Hayworth, Rita, 62
Heliodora, Barbara, 39, 40, 71, 178
Hepburn, Katharine, 112
Hiit, Iran, 139
Holanda, Guerra de, 40
Huxley, Aldous, 137, 160

I

Ibsen, Henrik, 257, 259
Icê, 41
Iglesias, Luiz, 107, 177
Ionesco, Eugène, 243

J

Jacqueline, 228
Japiassú, Celso Almir, 160
Jércolis, Jardel, 177
Jorge, Zaquía, 128
Jurema, Aderbal, 139, 208
Jusi, Léo, 78

K

Kafka, Franz, 142
Kalú, Zé de, 41
Kamenka, Michel B., 173
Keller, Willy, 125, 137, 160, 166
Kosmo, Wanda, 199
Kreimer, Samuel, 232
Krespi, Leina, 264
Kühner, Maria Helena, 123

L

Lacerda, Flávio Suplicy de, 242
Lamas, Carlos, 125
Lanza, Narto, 99
Lara, Grace de, 96, 98
Leandro, Consuelo, 199
Leandro Filho, 213, 214, 247

Leão, Ana Lúcia, 228
Lêdo, Hélio, 88, 90, 91
Leite, Adeth (Adeth Leite do Nascimento) (A. L.), 35, 37, 46, 73, 80, 83, 131, 144, 158, 159, 160, 164, 165, 171, 187, 193, 202, 203, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 224, 225, 226, 231, 232, 233, 247, 250, 251, 253, 260, 262, 263, 265, 267
Leite, Carlos, 177
Leite, Eraldo Gueiros, 248
Leite, Lindberg, 93
Leite, Luiza Barreto, 71
Leite, Osvaldo, 246
Leite Júnior, Bráulio, 139, 246
Leopoldo (Adeth Leite), 225, 231, 262
Lepetit, Bernard, 32
Lessa, José Orlando, 99, 107, 134, 241
Levy, Raul, 61, 128
Lícia, Nydia, 86, 199, 209, 210
Lima, Ana Campos, 218, 241
Lima, Benjamim, 50
Lima, Carlos de Araújo, 243
Lima, Elpídio, 88
Lima, Jairo, 245, 256
Lima, Lili Pitta, 160
Lima, Luís de, 252
Lima, Magela, 198
Lima [Selva], Maria José Campos, 36, 37, 72, 73, 76, 212, 240, 245, 251
Lima, Nita Campos, 146
Lima Filho, Andrade (A. L. F.), 40
Lima Sobrinho, Barbosa, 170
Lins, Corbiniano, 241
Lins, Edmar, 40
Lins, Evandro, 243
Lins, Medeiros (Celso Marconi), 232, 233, 260, 269, 270
Lins, Osman, 209, 241, 266
Lins, Yara, 228, 241
Lira, Claudio, 12
Lisbôa Filho, Vanildo, 45
Llopis, Carlos, 107
Lombardi, Lúcio, 228, 245
Lopes, Gilson, 106
Lopes, Lenita, 88, 89, 91, 92, 101, 103
Lopes, Silvino, 44, 47, 101, 106, 108
Lopez, Enrique Martinez, 77, 243
Lorca, Federico García, 137, 173, 182, 200
Lourenço, Dayse, 264
Lucas Filho, 146, 151, 152, 157, 158, 159, 204
Lucena, Augusto, 213, 227, 242, 247, 248
Lúcia, Maria, 56
Luiza, Maria, 63, 162

M

Macedo, Agnello, 137, 139, 140, 162, 163, 167, 168, 176, 197, 198, 200
Macedo, Joaquim Manuel de, 243
Maciel, Tavares, 239
Machado, Juanita, 40

Machado, Lúcia, 174
Machado, Maria Clara, 137, 216
Machado, Ney, 65, 66
Maeterlinck, Maurice, 112
Magaldi, Sábato, 71, 178, 199, 209
Magalhães, Aloísio, 72, 180, 190, 200, 201, 209, 241, 244
Magalhães, Paulo de, 19, 85, 176
Magalhães Júnior, Raymundo, 134, 163, 165, 173, 176, 177, 239
Magno, Paschoal Carlos, 19, 39, 83, 124, 138, 146, 167, 171, 173, 176, 192, 196, 197, 198, 207, 243, 244, 245
Maia, Adauto, 242
Malta, Célio, 140, 142, 168
Malta, Paulo do Couto (P. C. M.), 40
Manoel Sobrinho, José, 11
Manoir, George, 201
Maranhão, Djalma, 139
Maranhão, Luiz, 106, 216
Maranhão Filho, Luiz (L. M. F.), 41, 49, 145, 193, 216
Marcelino, Dias, 206
Marchetti, Wanda, 109, 111, 116
Marconi, Celso (Celso Marconi de Medeiros Lins), 232, 233, 260, 269, 270
Maria, Ana, 162
Marinho, Luiz (Luiz Marinho Falcão), 209, 212, 213, 214, 216, 227, 228, 245, 252, 267
Marques, Alexandre, 264
Marques, Argemiro, 252, 253
Marques, José Maria (José Maria Marques Soares), 34, 51, 53, 54, 55, 71, 73, 79, 80, 83, 87, 94, 95, 96, 98, 103, 113, 119, 131, 134, 139, 176, 205, 212, 214, 215, 222, 232, 244, 245, 251, 252, 254, 261, 262, 272
Martins, Valery, 112
Marza, 264
Marzullo, Dinorah, 99
Mascarenhas, Linda, 246
Matoso, Maria, 212, 214
Maurício, Augusto, 19
Mauro, Lúcio, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 101, 205
Mayer, Rodolfo, 112, 128, 162, 177
Medeiros, Christine Junqueira Leite de, 237
Medeiros, Maria Elisa Viegas de, 40
Meira, Célio, 140
Meira, Marizete, 146
Meira, Tarcísio, 264, 265
Mello Filho, Júlio de, 238
Melo, Clóvis [Ribeiro do Rêgo], 35, 73, 131, 132, 150, 151, 212, 272
Melo, Geraldo Magalhães, 249, 268
Melo, Graça, 149, 205, 209, 218, 240, 244, 245
Melo, Jones, 174, 269
Melo, José, 146
Melo, José Laurênio de, 210
Melo, Mário [Carneiro do Rêgo] (M.), 44, 110, 181
Melo, Renato, 218
Melo, Renato Vieira de, 71, 170
Melo, Virgínia, 106
Melo Neto, João Cabral de, 228, 243
Menda, Aron, 140

Mendonça, Luiz [Gonzaga Lucena de], 36, 73, 87, 88, 96, 98, 113, 119, 131, 132, 133, 135, 136, 141, 142, 146, 149, 150, 151, 152, 157, 159, 164, 167, 168, 171, 193, 201, 212, 213, 214, 215, 216, 241
Mendonça, Moacir, 140
Menezes, Glória, 264, 265
Mesquita, Custódio de, 177
Mesquita, Orley, 164
Michalski, Yan, 19, 86, 87, 237
Mignone, Francisco, 177
Miller, Arthur, 228
Miranda, Antônio, 191, 192
Moema, Grace, 128
Molière, [Jean-Baptiste Poquelin], 56, 77, 252, 266
Moliterno, Carlos, 246
Moniz, Edmundo, 202
Monteiro, José Maria, 201, 203
Montenegro, Fernanda, 203
Mook, Armando, 67
Moraes, Conchita de, 99, 238
Moraes, Dulcina de, 98, 99, 100, 111, 128, 162, 177, 180, 192, 193, 201, 210, 215, 238, 239
Morais, Otávio, 144, 155, 156
Morais Filho, Evaristo de, 243
Moreira, Augusta, 101
Moreira, Frei Pio, 227
Moreira, Victor, 146, 149, 153, 156
Morineau, Henriette, 111, 177, 192, 202, 245
Mota, Aníbal, 96
Mota, Leonardo, 184
Mota, Mauro, 187
Mota, Rosalvo, 80
Mota Filho, Cândido, 127
Motta, Oswaldo, 119
Moura, Isnar de, 40, 132, 146
Muniz, Heitor, 177
Musset, Alfred de, 112

N

Nabuco, Joaquim,
Navarro, Olga, 243
Nello, Nino, 63
Neto, Accioly, 71
Niño, Celi, 162
Niño, Ilva, 106, 146, 149, 152, 154, 159, 167
Nunes, Lília, 192
Nunes, Mário, 19, 102, 176, 177

O

Odenheimer, Sibila (S.), 40
Oiticica, Sônia, 86
Oliveira, Adhelmar de, 242

Oliveira, Alfredo de, 34, 57, 72, 80, 106, 125, 131, 137, 160, 176, 184, 185, 186, 193, 202, 208, 209, 210, 212, 215, 221, 222, 224, 231, 232, 235, 241, 242, 244, 247, 251, 253, 262, 266, 272, 273
Oliveira, De, 231
Oliveira, Diná Rosa Borges de, 173, 200, 213, 214
Oliveira, Gilberto, 140
Oliveira, Janice Lôbo de, 205, 212, 218, 241
Oliveira, Pernambuco de, 236
Oliveira, Reinaldo de, 241, 244, 245
Oliveira, Sérgio de, 265
Oliveira, Valdemar de (W.), 10, 22, 23, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 102, 103, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 120, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 142, 143, 145, 150, 158, 159, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 176, 179, 180, 181, 184, 185, 188, 191, 193, 197, 198, 201, 206, 207, 209, 212, 214, 215, 221, 222, 227, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 244, 247, 248, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 267, 268, 270, 271, 272
Oliveira, Walter de, 51, 52, 54, 80, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 160, 163, 164, 165, 218
O'Neill, Eugene, 22, 46, 50, 51, 53, 55, 58, 59, 60, 125, 149, 177
Orlando, Paulo, 176
Osborne, Elza Pinho, 243
Oscar, Henrique, 71, 127, 128, 129, 195, 200, 237
Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz), 128
Osório, Gilberto, 44
Otávio Filho, Rodrigo, 170

P

Padilha, Paulo, 264
Paes, Daleni Rocha, 241
Paiva, B. de (José Maria Bezerra de Paiva), 243
Paulino, 109
Pavão, Sizenando, 106, 107
Pavis, Patrice, 123
Pena Filho, Carlos, 244
Penna-Franca, Luciana, 124
Pereira, Hiran de Lima (De Lima / H. P), 36, 37, 73, 205, 208, 212, 215, 216, 230, 241
Pererê, 231
Pereira, Aluísio, 96
Pereira, Nilo (N. P.), 118
Persivo, Milton, 134
Pessoa, Lucilo Ávila, 250, 265
Peyret-Chappuis, Charles de, 177
Pfuhl, Oscar von, 247
Phebo, Flávio, 160
Pimentel, José, 204, 216, 228, 241, 245, 266
Pinheiro, José, 146, 152, 198, 204
Pinheiro, Wanda, 56
Pinto, Elza, 213, 214, 216
Pinto, Expedito [da Costa], 35, 73, 131, 193, 201, 212, 215, 221, 224, 251, 252, 262
Pinto, Walter, 128, 129
Piragine, Roberto, 61
Pirandello, Luigi, 53, 205
Pires, Meira, 61, 124, 127, 138, 139, 166

Pires, Miriam, 264
Pitigrilli (Dino Segre), 79
Plauto, [Tito Mácio], 72, 203
Polegar, O Grande (Silvino Lopes), 47, 106
Polônio, Sandro, 149
Pongetti, Henrique, 176
Pontes, Heloísa, 105
Pontes, Joel, 77, 125, 134, 137, 140, 209, 218, 219, 221, 222, 223, 232, 239, 241, 243
Pontes, Maviael [de Albuquerque], 36, 73, 215, 247, 251, 272
Ponto, Zé do (Aristophanes da Trindade e Alfredo de Oliveira, entre outros), 72, 80, 176, 184, 185, 193, 194, 198
Portinho, Taís Moniz, 264
Powell, Michael, 112
Prado, Décio de Almeida, 28, 29, 39, 46, 71, 86, 112, 113, 178
Prado, Otto, 247
Priestley, J. B. (John Boynton Priestley), 53, 181
Prozor, Conde [Moritz], 256
Prysthon, Raul, 106, 107
Prysthon, Ziza, 106

Q

Queirós, Alberto de, 19
Queiroz, Rachel de, 186

R

R., 41, 51, 52, 53, 181
Ramos, Luiz Fernando, 30
Ramos, Maria da Penha Leite, 140, 141, 142, 143, 144, 160, 168, 173, 201
Rapôso, Marizete, 241
Rapôso, Salete, 146, 241
Rapôso, Socorro, 194
Regina, Nair, 109
Reis, Carlos, 213, 214, 226, 228, 252, 253
Reis, Dary, 99
Reis, Luís Augusto da Veiga Pessoa,
Restier, Renato, 86, 112
Restiff, João, 109, 116
Revel, Jacques, 15, 20
Ribeiro, Agildo, 198, 210
Ribeiro, Cris, 205, 241
Ribeiro, Divaldo, 106
Ribeiro, Evaristo, 197
Ribeiro, Isabel, 236
Ribeiro, Luiz Severiano, 246
Ribeiro, Paulo, 109
Richers, Herbert, 180
Rios, João, 128
Rios, Joval, 88, 101
Rios, Sá Leitão, 89
Rivas, Lêda, 44
Roblès, Emmanuel, 125, 205
Rocha, Cláudio Bueno, 71

Rocha, Daniel, 107
Rocha, Leduar de Assis (L. A. R.), 40, 270
Rocha, Luiz (L. R.), 95
Rocha, Pinto da, 48
Rocha Filho, Rubem, 71, 252
Rodrigues, Abelardo, 134
Rodrigues, Hamilta, 56
Rodrigues, José, 213, 214, 219, 225
Rodrigues, José Mário, 266
Rodrigues, Nelson, 42, 78, 128, 180, 199, 206, 264
Rolim, Maria Luiza, 268
Roma Filho, Elias, 232
Rosa, Abadie Faria, 19, 85, 176
Rosa, Tomás Santa, 176
Rosenfeld, Anatol, 71
Rossano, Herval, 109, 116
Roulien, Raul, 67
Roussignol, André (Maria Luiza), 63
Rozenbaum, Ruth, 252
R. R., 116, 117, 118

S

Saboya, Nadir, 125, 139, 160
Salgado, Plínio, 206
Sampaio, Maria, 177
Sampaio, Osvaldo, 112
Sampaio, Silveira, 67, 128
Santana, Colé, 128
Santana, Marlene, 228, 252
Santos, Benjamim, 233, 255, 256, 258, 260, 262
Santos, João, 106
Santos, Miguel [dramaturgo], 107
Santos, Miguel [deputado], 238
Santos, Vital, 245
Saroldi, Luiz Carlos, 245
Schubert, [Franz Peter], 93
Schwarcz, Lilia, 258
Seca, Pedro Muñoz, 56
Segre, Dino, 79
Segreto, Paschoal, 109
Seljan, Zora, 176
Selva, Jovelino de Brito, 134
Selvi, Nina, 96, 98, 100
Sena, Terra de, 177
Serbin, Kenneth P., 258
Serra, Otoniel, 264
Serra, Silvano, 51
Sette, Mário, 40
Shakespeare, William, 124, 242
Shaw, Bernard, 137
Sheriff, Robert, 41, 137
Silva, Antônio José da (O Judeu), 190, 244, 252
Silva, Arlindo, 106, 107
Silva, Francisco Pereira, 173, 200

Silva, Jorge, 109
Silva, José Ferreira da, 128
Silva, Lafayette, 19
Silva, Nair da Costa e, 139
Silva, Palmeirim, 40, 112, 128, 162
Silva, Valdez Juval da, 139
Silva Júnior, Wellington, 12
Silveira, Celso, 160
Silveira, Miroel, 137, 140, 168, 199, 201
Silveira, Pelópidas, 75, 130, 139, 185, 208, 227
Simões, Irênio, 139
Siqueira, Marcus, 266
Soares, Aristóteles (Aristóteles Soares da Silva), 34, 51, 72, 80, 84, 106, 114, 115, 125, 134, 135, 137, 142, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 184, 193, 200, 201, 204, 208, 209, 212, 224, 251, 254
Soares, Ivan, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 232, 233, 253, 258, 260
Soares, Sandra, 88, 90, 91, 92
Sodré [Barbier], Lêda Clementina Jácome, 36, 37, 38, 73, 76, 190, 212, 215, 251, 252, 261, 272
Sodré, Nelson Werneck, 231
Sousa, Josué de, 177
Souto, Benedito, 139
Souto, Jaime, 49
Souza, Cláudio Mello e, 71, 236
Souza, [José] Sotero de, 36, 49, 73, 89, 97, 98, 118, 119, 142, 201, 212, 238
Souza, Wilton [Andrade] de, 36, 73, 80, 131, 201, 208, 212, 213, 214, 215, 221, 238, 241, 247, 251, 261, 262, 263
Starling, Heloísa, 258
Steinbeck, John, 245
Stevenson, Robert Louis, 59
Stone, Lawrence, 33
Strehler, Giorgio, 77
Suassuna, Ariano [Vilar], 23, 35, 36, 72, 73, 83, 135, 137, 145, 154, 161, 162, 163, 173, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 227, 242, 245, 268

T

Tabet, Jean Claude, 266
Talmo, Régis, 241
Tavares, Neila, 264
Tavares, Sônia, 101
Teixeira, Florêncio, 139
Teixeira, Luiz (L. T.), 89, 102
Teixeira, Rubens, 245
Théry, Jacques, 239
Thomas, Robert, 252
Timberg, Nathália, 87
Tinoco, Godofredo, 211
Todor, Eva, 111, 128, 177, 201, 205, 215
Tojal, Luiz [Plácido], 36, 38, 73, 131, 155, 208, 212
Tojeiro, Gastão, 86
Torrado, Adolfo, 107
Torreão, Violeta Cláudia, 163, 164, 165
Torres, Walter Lima, 18, 29, 31
Tostes, Cirene, 109, 111, 113, 116

Totó [O Cômico das Multidões], 61, 63, 64
Trevisan, Hamilton, 216
Trindade, Aramis, 89, 92, 93
Trindade, Aristófanes da (A. T.), 79, 80, 81, 82, 156, 157, 158, 181, 193
Trindade, Aristophanes Renan Marques da (A. T., Aristófanes da Trindade), 79, 80, 92
Trindade, Bóris [Marques da], 34, 41, 72, 79, 87, 96, 103, 110, 113, 119, 125, 131, 134, 156, 162, 164, 212, 215, 242, 251, 252, 261
Trotta, Rosyane, 86, 87

U

Uchôa, Artur, 146

V

Valença, João, 140, 141
Valença, Wilson (Valença Filho), 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 193, 215
Varejão, Lucilo, 40
Vargas, Getúlio, 14, 19, 127
Varnille, Armand, 201
Vasconcelos, Sanelva de, 40
Vasconcelos, Sebastião, 51, 53, 55
Vasconcellos, Luiz Paulo, 55, 56
Vasques, Francisco Corrêa, 48
Vega, Lope de, 213, 252
Veiga, Jorge, 93
Veloso, Carlos, 106
Velloso, João Paulo dos Reis, 268
Ventura, Padre, 237
Verbena, Lélia,
Vertchenko, Henrique Brener, 273
Viana, Adail, 61, 67
Viana, Hermógenes, 132, 161
Vianna, Humberto, 40
Vianna, Oduvaldo, 51
Vianna, Renato, 99
Vieira, Eduardo, 102
Vieira, Gerson, 101
Vieira, Orlando, 213, 214, 226
Vieira, Valter, 128
Vilar, Fernando, 56
Vilar, Leonardo, 86
Villon, André, 264
Vincent, Claude, 173
Virgolino, Wellington, 241
Visconti, Luchino, 77

W

Wanderley, Clênio, 72, 107, 125, 134, 135, 136, 137, 140, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 157, 158, 168, 183, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 199, 201, 203, 204, 210, 216, 228, 240, 241, 245, 252
Wanderley, José, 107
Wanderley, Sandoval, 125

Washington, Manoel, 140
Weber, Pierre, 105
Wilder, Thornton, 112
Wilker, José, 213, 214, 216, 219
Wolff, Fausto, 237

X

Xavier, Nelson, 216, 232
“Xix”, 72

Z

Ziembinski, Zbigniew, 41, 112, 149, 183, 193, 209

ANEXOS

Diretorias da entidade (fundada no Recife em 21/06/1955):

Diretoria Provisória da ACTP	**Período 21/06/1955 a 07/10/1955**
Presidente	Isaac Gondim Filho
Secretário	José Maria Marques
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Comissão responsável por elaborar o anteprojeto dos estatutos	Isaac Gondim Filho, Medeiros Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti

1ª Diretoria Efetiva da ACTP*	**Período 07/10/1955 a 21/06/1956**
Presidente	Isaac Gondim Filho
1º Secretário	José Maria Marques
2º Secretário	Ângelo de Agostini
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Diretor Social	Bóris Trindade
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Valdemar de Oliveira e Vanildo Bezerra Cavalcanti

*Ainda não existiam os cargos de vice-presidente e vice-tesoureiro.

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1956 a 21/06/1957**
Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
Vice-Presidente	José Maria Marques
1º Secretário	Medeiros Cavalcanti
2º Secretário	Luiz Mendonça
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Wilton de Souza
Diretor Social	Ângelo de Agostini
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Clóvis Melo e Valdemar de Oliveira

Comissão organizadora e executiva do II Festival Nortista de Teatro Amador	**Primeiramente com um "Certame de Seleção", entre 17/09/1956 e 02/10/1956, para escolha dos dois representantes de Pernambuco que entrariam na programação do Festival, que só se efetivou no período de 08/10/1956 a 17/10/1956**
Presidente	Valdemar de Oliveira
1º Vice-Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
2º Vice-Presidente	Alfredo de Oliveira
Secretário Geral	José Maria Marques
1º Secretário	Luiz Mendonça
2º Secretário	Wilton de Souza
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Subcomissões	
Auxiliar	José Maria Marques e Luiz Mendonça
Propaganda	Tavares Maciel, Luiz Tojal, Clóvis Melo e Adeth Leite
Relações Sociais	Alfredo de Oliveira, Aristófanes da Trindade, Sotero de Souza, Bóris Trindade, Diná Rosa Borges de Oliveira, Teresa Farias Guye, Hercy Lapa de Oliveira, Isnar de Moura, Janice Lôbo de Oliveira e Vanildo Bezerra Cavalcanti

Hospedagem	Otávio Cavalcanti, Wilton de Souza, Daniel Barbosa e Expedito Pinto
Técnica	Reinaldo de Oliveira e Justo Carvalho
Sessões Plenárias	Valdemar de Oliveira, Joel Pontes, Reinaldo Câmara e Jovelino Selva
Redação	Pereira da Costa, Mário Melo e Aristóteles Soares

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1957 a 21/06/1958**
Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
Vice-Presidente	Alfredo de Oliveira
1º Secretário	José Maria Marques (após desistência dele, Hiran de Lima Pereira foi eleito para o cargo)
2º Secretária	Lêda Sodré
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Wilton de Souza
Diretor Social	Luiz Tojal
Conselho Fiscal	Adeth Leite, Medeiros Cavalcanti e Valdemar de Oliveira

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1958 a 21/06/1959**
Presidente	Alfredo de Oliveira
Vice-Presidente	Ângelo de Agostini
1º Secretário	Hiran de Lima Pereira
2º Secretária	Maria José Campos Lima
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Medeiros Cavalcanti
Diretor Social	José Maria Marques
Conselho Fiscal	Clóvis Melo, Valdemar de Oliveira e Vanildo Bezerra Cavalcanti

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1959 a 21/06/1960**
Presidente	Alfredo de Oliveira
Vice-Presidente	Ângelo de Agostini
1º Secretário	José Maria Marques
2º Secretária	Maria José Campos Lima
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Wilton de Souza
Diretor Social	Hiran de Lima Pereira
Conselho Fiscal	Clóvis Melo, Valdemar de Oliveira e Vanildo Bezerra Cavalcanti

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1960 a 21/06/1961**
Presidente	José Maria Marques (acabou renunciando a presidência e no seu lugar ficou Ângelo de Agostini a partir de 24 de fevereiro de 1961)
Vice-Presidente	Ângelo de Agostini
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretária	Maviael Pontes
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Medeiros Cavalcanti
Diretor Social	Alfredo de Oliveira (eleito para o cargo, nunca o assumiu e acabou substituído, em nova eleição, por Wilton de Souza)
Conselho Fiscal	Isaac Gondim Filho, Hiran de Lima Pereira e Valdemar de Oliveira

Diretoria da ACTP	Período 21/06/1961 a 21/06/1962
Presidente	José Maria Marques
Vice-Presidente	Valdemar de Oliveira
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretária	Medeiros Cavalcanti
Tesoureiro	Otávio Cavalcanti
Vice-Tesoureiro	Hiran de Lima Pereira
Diretor Social	Wilton de Souza
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini e Hermilo Borba Filho

Diretoria da ACTP	Período 21/06/1962 a 21/06/1963
Presidente	José Maria Marques
Vice-Presidente	Valdemar de Oliveira
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Medeiros Cavalcanti
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureiro	Expedito Pinto
Diretor Social	Vanildo Bezerra Cavalcanti
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Hiran de Lima Pereira e Otávio Cavalcanti

Diretoria da ACTP	Período 21/06/1963 a 21/06/1964
Presidente	Augusto Boudoux
Vice-Presidente	Alfredo de Oliveira
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretária	Lêda Sodré
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureiro	Luiz Mendonça
Diretor Social	Justo Carvalho
Conselho Fiscal	Isaac Gondim Filho, Medeiros Cavalcanti e Valdemar de Oliveira

Diretoria da ACTP	Período 21/06/1964 a 21/06/1965
Presidente	Alfredo de Oliveira
Vice-Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Medeiros Cavalcanti
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureiro	Expedito Pinto
Diretor Social	José Maria Marques
Conselho Fiscal	Augusto Boudoux, Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira

Diretoria da ACTP	Período 21/06/1965 a 21/06/1966*
Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
Vice-Presidente	Medeiros Cavalcanti
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Maviael Pontes
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureira	Lêda Jácome Sodré
Diretor Social	Ângelo de Agostini

Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Aristóteles Soares e Valdemar de Oliveira

*A entidade permaneceu acéfala de 21/06/1966 a 30/06/1966.

Junta Governativa da ACTP	**Período 30/06/1966 a 07/07/1966**
Presidente	Valdemar de Oliveira
Secretário-geral	Adeth Leite
Tesoureiro	Wilton de Souza
Diretor Social	Medeiros Cavalcanti
Suplente Administrativo	Maviael Pontes

Diretoria da ACTP	**Período 07/07/1966 a 21/06/1967**
Presidente	Medeiros Cavalcanti
Vice-Presidente	Valdemar de Oliveira
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Maviael Pontes
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureira	Lêda Jácome Sodré
Diretor Social	José Maria Marques
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Expedito Pinto e Ângelo de Agostini

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1967 a 21/06/1968**
Presidente	Vanildo Bezerra Cavalcanti
Vice-Presidente	Valdemar de Oliveira
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Bóris Trindade
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureira	Lêda Jácome Sodré
Diretor Social	Expedito Pinto
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, José Maria Marques e Medeiros Cavalcanti

Diretoria da ACTP	**Período 21/06/1968 a 21/06/1969***
Presidente	Valdemar de Oliveira
Vice-Presidente	José Maria Marques
1º Secretário	Adeth Leite
2º Secretário	Bóris Trindade
Tesoureiro	Wilton de Souza
Vice-Tesoureira	Lêda Jácome Sodré
Diretor Social	Expedito Pinto
Conselho Fiscal	Alfredo de Oliveira, Medeiros Cavalcanti e Vanildo Bezerra Cavalcanti

*A última ação foi promovida em maio de 1969: a entrega dos “Melhores do Teatro” em 1967 e 1968.

Premiações entregues:

“Melhores do Teatro em 1955”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Flaminio Bollini Cerri, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*Chuva*, de Somerset Maugham, com direção de Dulcina de Moraes, pela Companhia Dulcina-Odilon (RJ)
Melhor diretor	Valdemar de Oliveira por *Está lá Fora um Inspetor*, de J. B. Priestley, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco
Melhor intérprete masculino	Elpídio Câmara no papel do Mendigo, de *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, com direção do próprio Elpídio, pelo grupo Teatro Pernambucano
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges no papel de Alaíde, de *Vestido de Noiva*
Melhor cenógrafo	Aloísio Magalhães por *Vestido de Noiva*
Melhor autor pernambucano	Nelson Rodrigues por *Vestido de Noiva*, recebendo o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros
Não foram divulgados na imprensa todos os cronistas que participaram da votação (exceção a Isaac Gondim Filho, Valdemar de Oliveira, Vanildo Bezerra Cavalcanti, Alfredo de Oliveira e Bóris Trindade, que compuseram a mesa de coordenação), mas tudo indica que a grande maioria dos associados da ACTP tenha depositado o seu voto aos “Melhores do Teatro em 1955”, cuja solenidade de entrega dos prêmios aconteceu a 10 de março de 1956, no Teatro de Santa Isabel, culminando com a apresentação do espetáculo *Deus Lhe Pague*, pelo Teatro Pernambucano.	

“Melhores do Teatro em 1956”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, com direção de Bibi Ferreira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*As Árvores Morrem de Pé*, de Alejandro Casona, com direção de Dulcina de Moraes, pela Companhia Dulcina-Odilon (RJ)
Melhor diretor	Bibi Ferreira por *Bodas de Sangue*
Melhor intérprete masculino	Elpídio Câmara no papel de Apolônio, de *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho, com direção do próprio Elpídio, pelo grupo Teatro Pernambucano
Melhor intérprete feminina	Diná Rosa Borges de Oliveira no papel da Mãe, de *Bodas de Sangue*
Revelação de ator	Leonel Albuquerque no papel do pasteleiro Jacquot, de *Canção Dentro do Pão*, texto de Raymundo Magalhães Júnior, com direção de Walter de Oliveira, pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Revelação de atriz	Maria da Penha Leite Ramos no papel da Mãe, de *Apenas Uma Cadeira Vazia*, texto de Hermilo Borba Filho, com direção de Walter de Oliveira, numa realização do Teatro da Universidade Católica
Melhor cenógrafo	Aloísio Magalhães por *Bodas de Sangue*

Melhor autor pernambucano	Aristóteles Soares por *Terra Queimada*, produção do Teatro Adolescente do Recife (TAR), sob direção de Clênio Wanderley. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Aristóteles Soares, Clóvis Melo, Daniel Barbosa, Expedito Pinto, Justo Carvalho, Luiz Mendonça, Medeiros Cavalcanti, Otávio Cavalcanti, Pereira da Costa, Sotero de Souza, Valdemar de Oliveira, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu a 9 de abril de 1957, no Teatro de Santa Isabel, culminando com a apresentação do espetáculo *História Proibida*, pela companhia Eva e Seus Artistas (RJ), adaptação de Miroel Silveira a partir de um conto extraído das famosas novelas do escritor italiano Giovanni Boccaccio, pela dupla George Manoir e Armand Varnille, sob direção de José Maria Monteiro.	

"Melhores do Teatro em 1957"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*A Verdade de Cada um*, de Luigi Pirandello, com direção de Graça Melo, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*História Proibida*, de George Manoir e Armand Varnille a partir da obra do italiano Giovanni Boccaccio, em teatralização do conto por Miroel Silveira, com direção de José Maria Monteiro, pela companhia Eva e Seus Artistas (RJ)
Melhor diretor	Graça Melo por *A Verdade de Cada um*
Melhor intérprete masculino	Lúcio Mauro no papel de Esopo, de *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo, com direção do próprio Lúcio Mauro, pela Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges no papel da Alegria, de *A Comédia do Coração*, texto de Paulo Gonçalves, com direção de Zygmunt Turkow (atualizada por Valdemar de Oliveira), numa realização do Teatro de Amadores de Pernambuco
Revelação de ator	Luiz Pôrto Carreiro no papel de Henrique Alvar de Haro, de *A Verdade Morta*, texto de Emmanuel Roblès, com direção de Graça Melo, pelo Teatro da Escola de Belas Artes (TEBA)
Revelação de atriz	Cris Ribeiro no papel da 2ª Mulher de *A Via Sacra*, texto de Henri Ghéon, com direção de Clênio Wanderley, numa realização do Teatro Adolescente do Recife
Melhor cenógrafo	Janice Lôbo de Oliveira por *A Comédia do Coração*
Melhor autor pernambucano	Mayerber de Carvalho por *O Pecado Entrou no Céu*, produção de Os Comediantes do Recife, sob direção do próprio Mayerber. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Aristóteles Soares, Clóvis Melo, Expedito Pinto, Hiran de Lima Pereira, Justo Carvalho, Luiz Tojal, Medeiros Cavalcanti, Otávio Cavalcanti, Sotero de Souza, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu a 30 de março de 1958, no Teatro de Santa Isabel, culminando com a apresentação do espetáculo *A Verdade de Cada um*, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.	

“Melhores do Teatro em 1958”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Seis Personagens à Procura de Autor*, de Luigi Pirandello, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*O Macaco da Vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco, respectivamente sob direção de Mário de Almeida e Antônio Abujamra, pelo Teatro Universitário de Porto Alegre (RS)
Melhor diretor	Hermilo Borba Filho por *Seis Personagens à Procura de Autor*
Melhor intérprete masculino	Reinaldo de Oliveira no papel do Diretor, de *Seis Personagens à Procura de Autor*
Melhor intérprete feminina	Margarida Cardoso como a protagonista de *Medea*, de Eurípedes, adaptação livre de Robinson Jefres, com direção de Graça Melo e realização do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Revelação de ator	Germano Haiut no papel de Lennie, de *Ratos e Homens*, texto de John Steinbeck, com direção de Graça Melo, pelo Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (TEIP)
Revelação de atriz	Arlete Sales no papel de Annie Jacquet, de *A Cegonha se Diverte*, de André Roussin, com direção de Graça Melo, pela Companhia de Revistas e Comédias Valença Filho
Melhor cenógrafo	Irmão Afonso Haus por *The Diary of Anne Frank* (*O Diário de Anne Frank*), adaptação de Frances Goodrich e Albert Hackett, sob direção de Alderico Costa, com produção da Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos
Melhor autor pernambucano	Ariano Suassuna por *O Casamento Suspeitoso*, produção de Teatro Adolescente do Recife (TAR), com direção de Clênio Wanderley. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Hermilo Borba Filho, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques, Justo Carvalho, Maria José Campos Lima, Maviael Pontes, Otávio Cavalcanti, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu a 25 de abril de 1959, no salão do Clube Português – para contrariedade de alguns associados –, com festa dançante ao final animada pelas orquestras dos maestros Nelson Ferreira e Milton Rodrigues.	

“Melhores do Teatro em 1959”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*O Living-Room*, de Graham Greene, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, direção de Ziembinski, pelo Teatro Cacilda Becker (SP)
Melhor diretor	Hermilo Borba Filho por *O Living-Room*
Melhor intérprete masculino	Adhelmar de Oliveira no papel de Eddie Corbonne, de *Panorama Visto da Ponte*, texto de Arthur Miller, com direção de Valdemar de

	Oliveira, numa realização do Teatro de Amadores de Pernambuco
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges no papel de Rose Pemberton em *O Living-Room*
Revelação de ator	Renato Melo no papel de Charlie, de *A Morte do Caixeiro Viajante*, texto de Arthur Miller, com direção de Graça Melo, numa realização do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Revelação de atriz	Não foi distribuído o prêmio
Melhor cenógrafo	Valdemar de Oliveira por *Panorama Visto da Ponte*
Melhor autor pernambucano	Ariano Suassuna por *O Santo e a Porca*, produção do Teatro Cacilda Becker (SP), com direção de Ziembinski. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 10 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Clóvis Melo, Hermilo Borba Filho, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques, Justo Carvalho, Luiz Mendonça, Maria José Campos Lima, Maviael Pontes, Otávio Cavalcanti, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios voltou a ocupar o Teatro de Santa Isabel, a 17 de abril de 1960, culminando com a estreia do espetáculo *Assassinato a Domicílio*, texto de Frederick Knott, com direção de Alfredo de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.	

“Melhores do Teatro em 1960”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	Não foi distribuído o prêmio
Melhor diretor	Hermilo Borba Filho por *A Pena e a Lei*
Melhor intérprete masculino	Rubens Teixeira no papel de Otávio, de *Eles Não Usam Black-Tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro de Arena
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges no papel de Agnes em *Leito Nupcial*, texto de Jan Hartog, com direção da própria Geninha, numa realização do Teatro de Arena
Revelação de ator	Não foi distribuído o prêmio
Revelação de atriz	Leda Alves no papel da Nazaré, de *Marido Magro e Mulher Chata*, texto de Augusto Boal, com direção de Hermilo Borba Filho, pela Teatro de Arena
Melhor cenógrafo	Adão Pinheiro por *A Mandrágora*, de Maquiavel, com tradução e direção de Hermilo Borba Filho, numa realização do Teatro Popular do Nordeste
Melhor autor pernambucano	Aristóteles Soares por *A Represa*, direção de Luiz Mendonça, com produção do Teatro da Universidade Rural de Pernambuco (TURP). Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 20 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Aristóteles Soares, Expedito Pinto, Hiran de Lima Pereira, Hermilo Borba Filho, José Maria Marques,	

Justo Carvalho, Maviael Pontes, Otávio Cavalcanti, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 17 de abril de 1961, culminando com a apresentação do espetáculo *Onde Canta o Sabiá*, texto de Gastão Tojeiro, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, que comemorava seus 20 anos de atividades.

"Melhores do Teatro em 1961"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, com direção de Graça Melo, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*O Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, com direção de José Renato, pelo Teatro Nacional de Comédia (RJ)
Melhor diretor	Graça Melo por *O Pagador de Promessas*, empatado com Luiz Mendonça por *A Derradeira Ceia*, esta última peça com texto de Luiz Marinho e realização do Teatro Experimental de Cultura
Melhor intérprete masculino	Reinaldo de Oliveira no papel de Zé do Burro, de *O Pagador de Promessas*
Melhor intérprete feminina	Janice Lôbo de Oliveira pelos papéis de Rosa, em *O Pagador de Promessas*; Laura, em *À Margem da Vida*, texto de Tennessee Williams, com direção de Hermilo Borba Filho, numa realização do Teatro de Amadores de Pernambuco; e Irmã Thérèse, de *O Eclipse*, texto de José Carlos Cavalcanti Borges, com direção de Ana Campos Lima, pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Revelação de ator	José Sílvio Custódio, no papel de Dedé Cospe-Rima, de *O Pagador de Promessas*
Revelação de atriz	Ruth Rozenbaum no papel de Colombina, de *A Fábula da Lágrima*, de Graça Melo, com direção do próprio, numa realização do Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (TEIP)
Melhor cenógrafo	Janice Lôbo de Oliveira por *O Pagador de Promessas*
Melhor autor pernambucano	Luiz Marinho por *A Derradeira Ceia*, com direção de Luiz Mendonça e realização do Teatro Experimental de Cultura. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 20 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques, Justo Carvalho, Lêda Jácome Sodré, Luiz Mendonça, Otávio Cavalcanti, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 18 de março de 1962, culminando com a apresentação do espetáculo *O Pagador de Promessas*, texto de Dias Gomes, com direção de Graça Melo, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.	

"Melhores do Teatro em 1962"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, com direção de Valdemar de Oliveira, em remontagem pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	Não foi distribuído o prêmio

Melhor diretor	Valdemar de Oliveira por *A Casa de Bernarda Alba*, empatado com o paulistano Nelson Xavier por *Julgamento em Novo Sol*, esta última peça com texto de Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo e realização do Teatro de Cultura Popular (TCP)
Melhor intérprete masculino	Paulo Ribeiro pelos papéis do Tenente de *A Beata Maria do Egito*, texto de Rachel de Queiroz, com realização dos Artistas Profissionais Unidos; Iseu, da peça *A Garçonniere de Meu Marido*, e Januário de *A Inconveniência de Ser Esposa*, dois textos de Silveira Sampaio e realização do Teatro de Arena, sempre sob direção de Alfredo de Oliveira
Melhor intérprete feminina	Diná Rosa Borges de Oliveira pelo papel de Bernarda em *A Casa de Bernarda Alba*
Revelação de ator	Não foi distribuído o prêmio
Revelação de atriz	Tereza Campos no papel de Ivone de *Inimigos Íntimos*, texto de Pierre Barillet e Jean Paul Grédy, com direção de Nilton Combre, numa realização do Teatro de Comédia do Recife
Melhor cenógrafo	Não foi distribuído o prêmio
Melhor autor pernambucano	Aristóteles Soares por *Município de São Silvestre*, realização do Teatro Popular do Nordeste (TPN), com direção de José Pimentel. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 20 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, Aristóteles Soares, Augusto Boudoux, Expedito Pinto, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques, Justo Carvalho, Medeiros Cavalcanti, Luiz Mendonça, Maviael Pontes, Valdemar de Oliveira, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 4 de abril de 1963, culminando com a estreia do espetáculo *Assassinato a Domicílio*, texto de Frederick Knott, com direção de Alfredo de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, celebrando seus 22 anos de atividades ininterruptas.	

"Melhores do Teatro em 1963"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, com direção de Milton Baccarelli, pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, com direção de Augusto Boal, pelo Teatro de Arena (SP)
Melhor diretor	Milton Baccarelli por *Vereda da Salvação*
Melhor intérprete masculino	Carlos Reis e Orlando Vieira, empatados, pelos papéis de Joaquim e Manoel, respectivamente, em *Vereda da Salvação*
Melhor intérprete feminina	Diná Rosa Borges de Oliveira pelo papel de Sá Nana em *Um Sábado em 30*, texto de Luiz Marinho, com direção de Valdemar de Oliveira, numa realização do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Revelação de ator	José Wilker no papel do Cavalheiro Desconhecido, de *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, que integrava o espetáculo *Histórias do Mato*, composto ainda pela peça *A Incelença*,

	ambos os textos de Luiz Marinho, em 1 ato cada, com direção de Luiz Mendonça, numa realização do Teatro de Cultura Popular (TCP)
Revelação de atriz	Elza Pinto no papel de Maricota, de *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*
Melhor cenógrafo	Wilton de Souza por *Da Lapinha ao Pastoril*, texto de Leandro Filho e Luiz Mendonça, com direção deste último, pelo Teatro de Cultura Popular
Melhor autor pernambucano	Luiz Marinho por *Um Sábado em 30*. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 50 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Ângelo de Agostini, Augusto Boudoux, Bóris Trindade, Expedito Pinto, Hiran de Lima Pereira, José Maria Marques, Justo Carvalho, Luiz Mendonça, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 18 de abril de 1964, com breve aparição do Coral do Carmo do Recife, dirigido pelo Frei Pio Moreira, sob regência de João Batista Filho, e, na sequência, a encenação de *Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, dirigido por Valdemar de Oliveira, com homenagens aos dois conjuntos pelo êxito de suas temporadas na capital paulista.	

“Melhores do Teatro em 1964”	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Macbeth*, de Wiliam Shakespeare, com direção de Milton Baccarelli, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), por unanimidade
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	Não foi distribuído o prêmio
Melhor diretor	Alfredo de Oliveira pelo conjunto de direções nas peças *A Viola do Diabo* e *Roleta Paulista*, duas realizações do Teatro de Arena, respectivamente com textos de Ladjane Bandeira e Pedro Bloch
Melhor intérprete masculino	José Pimentel pelas interpretações como Bilontra, de *A Viola do Diabo*, e Luiz, de *Roleta Paulista*
Melhor intérprete feminina	June Sarita pelas interpretações como Catarina, de *A Hora Marcada*, texto e direção de Isaac Gondim Filho, numa realização de Os Atores Profissionais Unidos, e Márcia, de *Roleta Paulista*
Revelação de ator	Irandir Costa, no papel do repórter Amado Ribeiro, de *O Beijo no Asfalto*, texto de Nelson Rodrigues, com direção de Isaac Gondim Filho, numa realização de Os Artistas Unidos
Revelação de atriz	Carmélia Coutinho no papel de Mercês, de *Um Sábado em 30*, texto de Luiz Marinho, com direção de Valdemar de Oliveira, num remonte do Teatro de Amadores de Pernambuco
Melhor cenógrafo	Lula Cardoso Ayres por *Casa Grande & Senzala*, dramatização de José Carlos Cavalcanti Borges a partir da obra de Gilberto Freyre, com direção de Maria José Campos Lima Selva e realização do Teatro DECA
Melhor autor pernambucano	Ladjane Bandeira por *A Viola do Diabo*. Além da estatueta do Prêmio Samuel, a autora recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 50 mil cruzeiros

Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Bóris Trindade, Expedito Pinto, José Maria Marques, Justo Carvalho, Lêda Jácome Sodré, Medeiros Cavalcanti, Valdemar de Oliveira, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 25 de março de 1965, com o lançamento em livro da peça *A Viola do Diabo*, de Ladjane Bandeira, em noite de autógrafos, seguindo-se a encenação da mesma obra pelo Teatro de Arena, sob direção de Alfredo de Oliveira.

"Melhores do Teatro em 1965"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, com direção de Valdemar de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*A Corda*, de Patrick Hamilton, com direção de Clênio Wanderley, pelo Teatro do Estudante Universitário do Rio Grande do Norte (RN)
Melhor diretor	Valdemar de Oliveira por *A Capital Federal*
Melhor intérprete masculino	Reinaldo de Oliveira, no papel de Euzébio, de *A Capital Federal*
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges, no papel de Lola, de *A Capital Federal*
Revelação de ator	Domingos Preti, no papel de Aleluia, de *O Estranho Cliente de Uma Noite*, texto de Jacques Deval, com direção de Valdemar de Oliveira e realização do Teatro de Amadores de Pernambuco
Revelação de atriz	Ana Maria da Rosa Borges no papel de Mercedes, de *A Capital Federal*
Melhor cenógrafo	Victor Moreira por *A Capital Federal*
Melhor autor pernambucano	Otto Prado por *Os Gêmeos*, direção do próprio numa realização do Teatro do Funcionário Público de Pernambuco. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 100 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Ângelo de Agostini, José Maria Marques, Valdemar de Oliveira e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aos "Melhores do Teatro em 1965" aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 4 de abril de 1966, coincidindo com o 25º aniversário do Teatro de Amadores de Pernambuco, que organizou, no salão nobre daquela casa de espetáculos, uma exposição retrospectiva de sua atuação desde 1941, com direito a coquetel e culminando com a entrega das premiações pela ACTP no palco do teatro, seguida da exibição de um filme sobre a excursão realizada pelo grupo ao Rio de Janeiro, em 1953, e slides com imagens de algumas das peças do seu extenso repertório. O público reduzido era composto somente por convidados e, pela primeira vez na "Festa dos Melhores", nenhum espetáculo foi programado.	

"Melhores do Teatro em 1966"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*O Inspetor*, de Nicolai Gogol, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*Le Misanthrope* (*O Misantropo*), de Molière, com direção de Jean-Laurent Cochet, pela Compagnie Française de Comèdie Jean-Laurent Cochet (França)
Melhor diretor	Hermilo Borba Filho, por *O Inspetor*
Melhor intérprete masculino	José Pimentel, no papel de John Proctor, de *As Feiticeiras de Salém*, texto de Arthur Miller, com

	direção de Milton Baccarelli, numa realização do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Melhor intérprete feminina	Yara Lins, no papel de Abigail Williams, de *As Feiticeiras de Salém*
Revelação de ator	José Mário Austregésilo, no papel do Reverendo John Hale, de *As Feiticeiras de Salém*
Revelação de atriz*	Ana Lúcia Leão no papel de Mary Warren, de *As Feiticeiras de Salém*
Melhor cenógrafo	Não foi distribuído o Prêmio
Melhor autor pernambucano	Hermilo Borba Filho por *O Cabo Fanfarrão*, direção de Rubens Teixeira, numa realização do Teatro Popular do Nordeste. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 100 mil cruzeiros
Votaram os cronistas: Adeth Leite, Alfredo de Oliveira, Expedito Pinto, Maviael Pontes, Medeiros Cavalcanti, Vanildo Bezerra Cavalcanti e Wilton de Souza. A solenidade de entrega dos prêmios aconteceu no Teatro de Santa Isabel, a 14 de abril de 1967, aproveitando a estreia do espetáculo *Uma Pedra no Sapato*, de Georges Feydeau, com direção de Valdemar de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.	

*Houve um engano de nomes entre os cronistas, que deram, inicialmente, o prêmio de Revelação de Atriz para Janice Bedor, também estreante em *As Feiticeiras de Salém*, quando a personagem "Mary Warren", no mesmo espetáculo, tinha sido interpretada por Ana Lúcia Leão. Demorou alguns dias e foi até preciso uma reunião com as duas atrizes na sede da ACTP, mas o equívoco foi posteriormente esclarecido na imprensa.

"Melhores do Teatro em 1967"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Uma Pedra no Sapato*, de Georges Feydeau, com direção de Valdemar de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), empatado com *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*Édipo-Rei*, de Sófocles, com direção de Flávio Rangel, pela Companhia Paulo Autran (SP)
Melhor diretor	Hermilo Borba Filho, por *O Santo Inquérito*
Melhor intérprete masculino	Reinaldo de Oliveira, no papel de Bois d'Enghien, de *Uma Pedra no Sapato*
Melhor intérprete feminina	Geninha Sá da Rosa Borges, no papel de Lucette, de *Uma Pedra no Sapato*
Revelação de ator	Argemiro Marques, no papel de Aslaksen, de *Um Inimigo do Povo*, texto de Henrik Ibsen, com adaptação e direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Popular do Nordeste
Revelação de atriz	Marilena Mendes, por conta dos vários tipos protagonizados através do "sistema coringa" em *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Otto Prado, pelo Teatro de Comédia do Recife
Melhor cenógrafo	Luís Fontoura, por *Uma Pedra no Sapato*
Melhor autor pernambucano	Não foi entregue nem o Prêmio Samuel, nem o Prêmio Vânia Souto Carvalho
Não foi divulgada na imprensa a quantidade de cronistas presentes à votação, mas tudo indica que apenas cinco nomes participaram, incluindo Lêda Sodré, a única que foi impedida de votar nas categorias melhor espetáculo de conjunto local e intérprete feminina, ou seja, é provável	

que os outros quatro votantes tenham sido os mesmos que pertenciam à diretoria naquele momento, ou seja, Vanildo Bezerra Cavalcanti (presidente); Adeth Leite (1º secretário); Bóris Trindade (2º secretário); e Wilton de Souza (tesoureiro). Com Lêda Sodré inserindo-se na votação junto a eles, o quarteto tinha a chancela de um elemento de fora daquela gestão, e a eleição pôde se processar finalmente, seguindo os estatutos da entidade, para escolha dos "Melhores do Teatro em 1967", cuja solenidade de entrega dos prêmios também acabou adiada para somente acontecer em 17 de maio de 1969, no Teatro de Santa Isabel, culminando com a apresentação do espetáculo *Odorico, o Bem Amado*, texto de Dias Gomes, sob direção de Alfredo de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.

"Melhores do Teatro em 1968"	
Melhor espetáculo de conjunto local	*Oito Mulheres*, de Robert Thomas, com direção de Valdemar de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)
Melhor espetáculo de conjunto itinerante	*O Burguês Fidalgo*, de Molière, com direção de Ademar Guerra, pela Companhia Paulo Autran (SP)
Melhor diretor	Rubem Rocha Filho por *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, numa realização do Teatro Popular do Nordeste (TPN)
Melhor intérprete masculino	Carlos Reis nos papéis de Dom Tello e o Rei, de *O Melhor Juiz, o Rei*
Melhor intérprete feminina	Ruth Rozenbaum no papel de Zoe, de *Oito Mulheres*
Revelação de ator	José Antônio Acioli nos papéis de Sacristão e 1º Rapaz de *Viva o Cordão Encarnado*, texto de Luiz Marinho, com direção de Clênio Wanderley, numa realização do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP)
Revelação de atriz	Marlene Santana no papel de Maria-Não-Enjeita, de *Viva o Cordão Encarnado*
Melhor cenógrafo	Valdemar de Oliveira por *Oito Mulheres*
Melhor autor pernambucano	Luiz Marinho por *Viva o Cordão Encarnado*. Além da estatueta do Prêmio Samuel, o autor recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho no valor de 100 mil cruzeiros novos
Também não foi divulgada na imprensa a quantidade de cronistas presentes à votação, mas é bem possível que apenas quatro associados participaram. Pelo resultado alcançado, como Lêda Jácome Sodré e Valdemar de Oliveira estiveram impedidos de votar nas categorias melhor espetáculo de conjunto local, diretor, intérprete feminina e cenógrafo, os dois outros nomes que surgiram como escrutinadores da premiação foram Adeth Leite e Wilton de Souza, além da própria Lêda. Estes quatro e únicos prováveis votantes faziam parte da diretoria da entidade naquele momento: Valdemar (presidente), Adeth (1º secretário), Wilton (tesoureiro) e Lêda (vice-tesoureira). Talvez pelo desinteresse total, nem mesmo os outros integrantes da chapa se fizeram presentes: José Maria Marques (vice-presidente), Bóris Trindade (2º secretário) e Expedito Pinto (diretor social, acidentado na época), ou somente mais estes chegaram a participar da escolha dos "Melhores do Teatro em 1968", revelando o esfacelamento da ACTP em seus momentos finais. Ainda assim, a solenidade de entrega dos prêmios, juntamente com a dos "Melhores do Teatro em 1967", aconteceu em 17 de maio de 1969, no Teatro de Santa Isabel, culminando com a apresentação do espetáculo *Odorico, o Bem Amado*, texto de Dias Gomes, sob direção de Alfredo de Oliveira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco.	

Biografias dos 27 associados da ACTP:

Adeth Leite

Adeth Leite do Nascimento (03/01/1918 – 20/11/1975) nasceu em Belo Jardim (PE) e provavelmente veio morar em Olinda ainda jovem, pois neste período da vida já integrava o Centro de Cultura Humberto de Campos. Foi ali que iniciou sua carreira nas letras como declamador e autor de poesias. Em 1941 chegou a dirigir um ato variado numa "Festa dos Amadores", talvez sua única experiência prática na cena. Casou-se com a professora Maria das Graças Santos Leite, também poetisa e escritora. Antes de ingressar na imprensa pernambucana, Adeth Leite foi chefe do escritório da Agência Ford, no Recife, em 1943, passando logo depois a contabilista da firma Ibrahim Nejaim. Em 1948, ano em que lançou o livro *No Fim de Tudo um Poema*, pela editora Livraria Universal, do Recife, já era reconhecido como intelectual dos círculos literários e, desde o final da década de 1940, colaborador de vários jornais e revistas como poeta, além de tradutor de obras em inglês. Escreveu também o romance *A Sentinela da Fazenda*, em 1940, e a novela *A Pensão de D. Filó*, mas não consegui provas de que os tenha publicado. No *Diario de Pernambuco* chegou a ser colaborador do *Suplemento Literário*, junto com sua mulher. Tornou-se sócio efetivo da Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) em 1949, quando ainda trabalhava para o *Jornal de Caruaru*. Participou de muitos jantares, festas de homenagens e nas rodas sociais era conhecido como o "homem do charuto", pois estava sempre a fumar um, daqueles de boa qualidade, portando chapéu e gravata de lacinho. Tido como irreverente, costumava promover recepções em sua residência, na rua Imperial, a amigos e familiares. Ao final de junho de 1953 pediu demissão da firma Ibrahim Nejaim e passou a dedicar-se definitivamente ao jornalismo. Assumiu, então, presença constante na página *Pelos Municípios*, do *Diario de Pernambuco*, com atenção ao interior do Estado. Da contribuição de poesias, sonetos e quadras, começou a escrever críticas literárias, mesmo integrando a equipe da página *Economia-Finanças*. Colaborou com muitas publicações, a exemplo do *Raio Jornal* e da *Folha da Manhã*, nas edições matutina e vespertina. Adeth, assim como Otávio Cavalcanti, era sócio fundador do Clube da Imprensa de Pernambuco e em 1955 fazia parte, também, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife. Ele surgiu como um novato no segmento crítico teatral em março de 1956, escrevendo sobre a peça de Pedro Bloch, *As Mãos de Eurídice*, solo do ator Lindberg Leite no Teatro Marrocos, num momento em que Isaac Gondim Filho ainda era o titular da coluna *Teatro*, do *Diario de Pernambuco*. Como acontece até hoje, impulsionados pela presença de artistas e companhias visitantes, não era raro aparecerem críticos de ocasião que, por influência junto aos editores dos periódicos, conseguiam espaço para publicar seus textos, mesmo como contribuição gratuita e em troca apenas de ingressos livres para acompanhar a temporada e, claro, da visibilidade advinda de suas publicações. Adeth Leite, ao que tudo indica, optou por essa estratégia para se autoafirmar como profissional da área. Sem coluna fixa no jornal *Folha da Manhã Vespertina*, ainda assim ele contribuiu como pôde para propagar as linhas que dedicou às permanências de Procópio e Bibi Ferreira no Recife, por duas diferentes casas de espetáculos. Ao final de 1956 trabalhou para o *Jornal Pequeno* e, paralelamente às críticas que escrevia, chegou a usar o pseudônimo Leopoldo, de dezembro de 1956 até março de 1957, para produzir a seção *Caixa de Teatro*, dando destaque a mexericos das coxias. Em janeiro de 1957, depois de arcar com as mensalidades de agosto a dezembro de 1956, Adeth Leite foi aceito como sócio da ACTP e, exímio em divulgá-la, foi quem mais lutou pelo "Voto a

Descoberto" para a escolha dos "Melhores do Teatro". No dia 29 de outubro de 1959, no *Diario de Pernambuco*, surgiu a coluna *Nos Bastidores*, ainda não assinada oficialmente por ele. Além do foco especial na programação cênica e musical, havia resenhas críticas e dois outros quadros em destaque, *Fofocas*, com atenção às problemáticas envolvendo atrizes-vedetes, e *O Prato do Dia*, assinada por aquele mesmo Leopoldo, dando dicas de deliciosos pratos em restaurantes da cidade. Mais à frente, novas seções de futricas teriam presença constante na sua coluna, *Entreatos*, *Cachos* ou *Boca de Cena*, isso até março de 1971. O fato é que, por quase vinte anos, contratado do *Diario de Pernambuco*, manteve coluna dedicada às artes cênicas, inicialmente intitulada *Espetáculos*, depois, *Nos Bastidores*, e, a partir de janeiro de 1964, *Teatro, Quase Sempre.* Era chamado pelos seus colegas de "Prefeito da Redação". No entanto, não parecia ter tanta credibilidade com a classe teatral, talvez por ser um dos poucos, entre os outros integrantes da ACTP, que menos se envolvera com o palco, a não ser como jornalista que o cobria diariamente pela imprensa. Um dado pitoresco de sua atuação como devotado cronista e crítico teatral – o ocupante da cadeira nº 1 do Teatro de Santa Isabel – era a necessidade que tinha de dar "furos" nos colegas, às vezes com notícias erroneamente divulgadas. Outro cronista daqueles tempos, Eduardo Guennes, do jornal *Última Hora*, brincou que Adeth dava "certas informações verdadeiras e outras não bem informadas" (GUENNES, *Última Hora*, 14 out. 1963, p. 4)*. Valdemar de Oliveira foi outro que, no *Jornal do Commercio*, ridicularizou as "descobertas" que Adeth fazia sobre o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o grupo do qual era líder: "Gosto muito de ler a seção *Espetáculos* do confrade Adeth Leite porque fico conhecendo as novidades do Teatro de Amadores de Pernambuco" (W., *Jornal do Commercio*, 27 mar. 1959, p. 10)**. Ironias como estas eram constantes entre os cronistas teatrais do Recife, sendo desafetos declarados ou não. Sua última coluna publicada, sob o título *Teatro, Quase Sempre*, saiu na data 13 de novembro de 1975. Após lutar contra três enfartes, Adeth Leite morreu aos 57 anos, na tarde de 20 de novembro de 1975, vítima de problemas circulatórios em pleno exercício da função de jornalista. Estava na redação do *Diario de Pernambuco* quando foi acometido da crise que o vitimou. Exatamente no dia da sua morte, no caderno *Diversões*, Valdi Coutinho, o seu substituto, passou a assinar a coluna *Arte*.

*GUENNES, Eduardo. O estranho caso do piano do Santa Isabel. **Última Hora**. Recife, 14 out. 1963. Espetáculos. p. 4.
W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio. Recife, 27 mar. 1959. Artes e Artistas. p. 10.

Alfredo de Oliveira

Acima de tudo um homem de teatro: Alfredo de Oliveira (29/12/1914 – 29/06/1979). O mais moço dos irmãos Oliveira formou-se na Faculdade de Direito do Recife no ano de 1938, mas, sem exercer a advocacia, preferiu ser ator, diretor, produtor teatral e gestor público, diretor de duas casas de espetáculos municipais, o Teatro de Santa Isabel e o Teatro do Parque. Além de convidado a dirigir grupos teatrais por vários estados do Nordeste, especialmente nas Alagoas, a partir de 1960 ainda virou diretor e produtor de televisão. Mais à frente chegou a ser secretário de Educação da Prefeitura do Recife e diretor do Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães. Quando a ACTP foi fundada, tendo ele como um dos sócios (provavelmente apenas por estar à frente do Teatro de Santa Isabel e o ter cedido como sede da instituição), já tinha 40 anos e era ator, diretor e

produtor teatral com longa carreira nos palcos, integrante do Teatro de Amadores de Pernambuco e criador do Teatro de Brinquedo. Conhecido por ser irreverente, só aderiu ao jornalismo quando assumiu a persona de Zé do Ponto na *Folha da Manhã Vespertina*, ao final da década de 1950. No entanto, trabalhou com maior afinco no *Diário da Noite*, responsável pela coluna de artes cênicas *Casa de Espetáculos*, assinada pela dupla Oliveira & Marques, de abril de 1957 a setembro de 1965, junto ao amigo e também integrante do TAP, José Maria Marques. Tornou-se sócio efetivo da Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) em 1959. No teatro, começou como auxiliar de secretaria do Grupo Gente Nossa, em 1934. Naquele núcleo, o primeiro de vida profissional mais "estável" em Pernambuco, atuou em dezenas de espetáculos, como *A Madrinha dos Cadetes* (1934), opereta de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira; *A Cabocla Bonita* (1935), burleta de Marques Porto e Ary Pavão; *Mocambo* (1939), drama social de Valdemar de Oliveira e Filgueira Filho; e *Jesus* (1939), melodrama sacro do espanhol Felipe Caparrós, com tradução de Valdemar de Oliveira. No TAP estreou na sexta produção do grupo, *Alto Mar*, de Sutton Vane, e logo depois fez *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Vianna, ambas em 1942, dirigido por seu irmão Valdemar. O primeiro destaque foi na personagem *Sonho* da peça *A Comédia do Coração* (1944), do paulistano Paulo Gonçalves, dirigido pelo encenador e ator polonês Zygmunt Turkow, emendando uma série de outros espetáculos. Ali dirigiu dois trabalhos, *Assassinato a Domicílio* (1960), de Frederick Knott, com tradução de Raymundo Magalhães Júnior; e a primeira montagem no Brasil de *Odorico, o Bem Amado* (1969), conhecida obra de Dias Gomes. Ainda em 1943, quando o Sindicato de Fiação e Tecelagem de Pernambuco inaugurou o seu Departamento de Educação Artística, promovendo três peças sob a direção de Hermilo Borba Filho – *Julho, 10!*, de Leda Maria Albuquerque e Maria Luiza Castelo-Branco; *Veneno*, de José Carlos Cavalcanti Borges; e *Parentes de Ocasião*, do próprio Hermilo – , Alfredo o auxiliou. Ao final de 1950, com o pedido de demissão de Valdemar de Oliveira na direção do Teatro de Santa Isabel, motivado por briga com o ator Procópio Ferreira, Alfredo de Oliveira, que já substituía o irmão eventualmente quando ele tinha algum compromisso fora do Recife, foi convidado pelo prefeito Morais Rêgo para ocupar o cargo. Grande parte da imprensa reconheceu a opção como acertada. Em 1953, incentivado por Graça Melo, ele passou a produzir montagens profissionais no teatro para crianças com o seu Teatro de Brinquedo, retomando as matinais dominicais no Teatro de Santa Isabel, quase sempre com ele nos elencos e também assumindo a direção. *O Príncipe Medroso*, farsa infantil de Graça Melo, com direção do próprio, e *O Soldadinho do Rei*, de Lúcio Fiuza, já com direção de Alfredo, foram as primeiras produções, ambas em 1953. No ano seguinte ele também dirigiu o trabalho de retorno do Teatro dos Estudantes à cena, na fantasia dramática *Pala-Hi*, de Fernando de Oliveira Mota, com um diferencial desenvolvimento cênico: utilizava partes faladas na peça através de um microfone e, em outros momentos, apostava apenas na plástica visual, além da presença de um coral em cena. Em maio de 1955 Alfredo seguiu para Salvador, convidado por Nair da Costa e Silva para dirigir *Massacre*, de Emmanuel Roblès, com o elenco do Teatro de Cultura da Bahia. Por sinal, o Teatro de Amadores de Pernambuco cedeu o cenário da montagem que já havia produzido dois anos antes, sob direção de Graça Melo. A peça recebeu medalha de ouro de melhor direção (Alfredo de Oliveira), além da medalha de ouro de melhor ator para Edmundo Costa Lima e medalha de prata de melhor atriz para Lili Pitta Lima no I Festival Nortista de Teatro Amador, na cidade do Natal (RN). Para o mesmo grupo, Alfredo ainda dirigiu *Sorriso de Gioconda*, de Aldous Huxley, e ficou com o prêmio de melhor espetáculo do II Festival Nortista de Teatro Amador, no Recife, em 1956. No ano seguinte o Teatro de Brinquedo voltou ao palco do Teatro de Santa Isabel estreando *O Rei Mentiroso*, além de *O Medroso*, dois textos de Graça Melo, e *Pluft – O*

Fantasminha, de Maria Clara Machado, todos sob a direção de Alfredo. Com a criação do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes em 1958, Alfredo de Oliveira foi convidado a ser professor de Caracterização. Naquele mesmo ano dirigiu o conjunto amador Os Comediantes do Recife na comédia *Querer é Poder*, de José Orlando Lessa, e o Teatro do Funcionário Público com *Só o Faraó Tem Alma*, sátira de Silveira Sampaio. Foi ainda o grande promotor do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, idealizado por Paschoal Carlos Magno, sucesso absoluto, tanto que Alfredo foi considerado o presidente de honra de todos os festivais de estudantes do Brasil, além de ter recebido o título de "Comendador da Juventude Estudantil Que Faz Teatro". Em 1959 foi a vez de dirigir *O Neto de Deus*, de Joracy Camargo, pelo grupo Teatro Pernambucano, liderado pelo veterano ator Elpídio Câmara. Em 1960 participou como maquiador dos dois primeiros espetáculos do importante grupo profissional Teatro Popular do Nordeste (TPN): *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, e *A Mandrágora*, de Maquiavel, ambos dirigidos por Hermilo Borba Filho. Em 11 de janeiro de 1960, pelo prefeito Miguel Arraes, ele foi nomeado chefe da seção de teatro do Departamento de Documentação e Cultura. Ainda naquele ano fundou e dirigiu o Teatro de Arena, casa de espetáculos e companhia teatral que produziu muitas peças de teor mais comercial. Com o Golpe Civil-Militar em abril de 1964, Alfredo de Oliveira, nomeado pelo prefeito Augusto Lucena, foi reconduzido à direção do Teatro de Santa Isabel e do Teatro do Parque, para comemoração de grande parte da classe artística. Ele também foi designado pelo ministro da Educação e Cultura, Flávio Suplicy de Lacerda, para o cargo de Delegado Regional da Campanha Nacional de Teatro em Pernambuco, em substituição a Ariano Suassuna, mas saiu por divergências. Alfredo escreveu o livro *Essas Coisas (Crônicas) Que Acontecem...* (1976), estava bem ativo no meio teatral, mas faleceu bruscamente em 29 de junho de 1979, vítima de um derrame cerebral.

Ângelo de Agostini

O jornalista Ângelo Rafael de Agostini (13/05/1933 – ?/?/?) assumiu em dezembro de 1951, no *Jornal Pequeno*, a coluna *Cinemas & Teatros*, que divulgava diariamente a programação dos dois segmentos culturais no Recife, com bem mais ênfase aos filmes em cartaz, tanto que o mesmo praticamente só escrevia críticas cinematográficas (por vezes assinando com suas iniciais, A. A.), isto sem contar artigos e reportagens sobre assuntos variados ligados à capital pernambucana. No ano de 1952, além de ter sido colaborador do *Raio Jornal*, apresentava diariamente um programa sobre a sétima arte na Rádio Clube de Pernambuco, intitulado *Cinema em Revista*. Aos 22 anos foi um dos sócios fundadores da ACTP e já tinha carreira reconhecida no jornalismo cultural. Muito mais reconhecido como cronista cinematográfico, ingressou na AIP em 1957. Ele permaneceu no *Jornal Pequeno* até a primeira parada do mesmo, em 24 de fevereiro de 1958. Em agosto de 1960 assumiu a coluna *Teatro*, do *Correio do Povo*, quando o jornal voltou a circular após quinze meses parado, até o fechamento definitivo da empresa jornalística em março de 1961. Retornou ao *Jornal Pequeno* quando a publicação voltou a circular no dia 26 de maio de 1962, em edição semanal, mas foi Hermilo Borba Filho quem assumiu a coluna voltada ao teatro, intitulada *Fora de Cena*, substituído depois de três meses por De Oliveira (tudo indica que este era Alfredo de Oliveira) e, mais à frente, pelo incógnito Pererê. Ângelo de Agostini, paralelamente a este último cronista teatral, passou a assinar, primeiramente, a coluna de cinema, seguida logo depois pelo lançamento do setor *Ciclorama*, no qual dava opiniões sobre o campo teatral e alguns dos

espetáculos em cartaz. O *Jornal Pequeno* sobreviveu até janeiro de 1964, mas Ângelo saiu um ano antes do fechamento dele. Só voltou a escrever sobre teatro no *Jornal do Commercio*, de dezembro de 1966 a dezembro de 1967, ficando responsável por coluna específica. Em abril de 1969 ele retornou à mesma empresa para reassumir a coluna *Teatro*, desta vez assinando apenas com as iniciais A. A., mas só permaneceu na função por pouco mais de quatro meses, até 5 de agosto daquele ano. Após participar de quase todas as diretorias da ACTP desde 1955, Ângelo de Agostini assumiu a vice-presidência da entidade por três gestões seguidas, de junho de 1958 a junho de 1961, chegando, nesta última, a ser direcionado ao cargo de presidente em substituição a José Maria Marques, que renunciara ao cargo em fevereiro daquele ano. Entre 1961 e 1962, ele ainda esteve atrelado ao Conselho Fiscal, mas afastou-se por um tempo. Só retornou como diretor social em 1965, e novamente no setor fiscal até junho de 1967. Nas duas últimas diretorias presididas por Vanildo Bezerra Cavalcanti e Valdemar de Oliveira, Ângelo de Agostini não manteve mais contato com a entidade e até se surpreendia quando o convidavam a participar das eleições aos "Melhores do Teatro", cujo último voto seu aconteceu aos concorrentes de 1965. Seus comentários públicos expuseram o quão esfacelada e desacreditada se encontrava a ACTP naqueles derradeiros anos. Além de jornalista de batente da área teatral e cronista de cinema, ele era médico, atividade que passou a ser mais devotado desde que se afastou das lides diárias do jornalismo. Ainda assim, na década de 1970, chegou a ser nomeado representante de Pernambuco da revista bandeirante *Palco Mais Plateia*, periódico mensal de crítica teatral, no qual escreviam nomes como Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Yan Michalski e Oscar Araripe, além de assinar artigos esporádicos sobre cinema no *Diario de Pernambuco*, quase sempre a convite de Fernando Spencer. Foi também jurado em muitos festivais musicais, compositor de choros, frevos e marchas-rancho, até premiado em concurso de frevo, mas a Medicina acabou tomando o seu tempo por completo. Apesar das várias tentativas junto a instituições, não pude descobrir sua data de morte.

Ariano Suassuna

Um dos mais consagrados e conhecido autor do teatro e do romance brasileiros, Ariano Vilar Suassuna (16/06/1927 – 23/07/2014), poeta, dramaturgo, diretor teatral com poucas experiências, romancista, ensaísta, artista plástico, teórico da arte, professor e advogado, exerceu o papel de cronista e crítico do teatro – que poucos lembram – apenas de setembro de 1956 a julho de 1958, no *Diario de Pernambuco*, tanto que só ingressou na AIP em 1957. Vinculado como sócio da ACTP aos 28 anos de idade, sua participação esteve mais atrelada às polêmicas que criou a partir da relação distanciada que sempre manteve com a mesma, mas, sem dúvida, é um dos nomes mais ressaltados quando se pensa na história da entidade, até mesmo pelo posicionamento contrário aos demais colegas da imprensa teatral. Nasceu na Paraíba do Norte, hoje João Pessoa, filho do presidente (como se fora hoje governador) do Estado da Paraíba. Passou os primeiros anos da infância numa fazenda em Sousa, município no sertão paraibano. Durante o Golpe de 1930, seu pai, agora deputado federal, foi assassinado por motivos políticos, no Rio de Janeiro. Em 1933 a família se mudou para Taperoá, no sertão da Paraíba, onde Ariano iniciou seus estudos primários. Teve os primeiros contatos com a cultura regional assistindo às apresentações de mamulengos e desafios de viola e isso está refletido no chamado "Teatro do Nordeste" em que se inseriu, segmento daqueles empenhados na valorização de uma dramaturgia nordestina. Em 1938 seus familiares se transferiram para o Recife, onde Ariano entrou

para o internato do Colégio Americano Batista. Em 1943 ingressou no Ginásio Pernambucano, importante instituição de ensino e na qual, anos mais tarde, virou professor do curso de teatro. Sua estreia na literatura se deu nas páginas do *Jornal do Commercio*, em 1945, com o poema *Noturno*. No ano seguinte ingressou na Faculdade de Direito do Recife, formando-se em 1950, mas preferiu se dedicar com mais prazer às letras. Foi ali, junto a companheiros de academia, que fez renascer o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), dirigido por Hermilo Borba Filho. Em 1947 escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*, mas seu maior destaque é *A Compadecida* (1955), rebatizada para *Auto da Compadecida*. Outras obras suas são *Torturas de um Coração* (1951), *O Rico Avarento* (1954), *O Casamento Suspeitoso* (1956), *O Santo e a Porca* (1958), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960). No total, escreveu dezoito textos teatrais, além de quinze outros livros, entre romances e poesias. Desde 1956 Ariano passou a dar aulas de Estética na então Universidade do Recife (hoje Universidade Federal de Pernambuco) e permaneceu como professor até aposentar-se em 1994. Em 1958 compôs o time que inaugurou o Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, assumindo a disciplina Teoria da Arte Dramática. Ele chegou a ser nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (1969–1974), pelo reitor Murilo Guimarães. Em 1970 criou e dirigiu o Movimento Armorial, com o objetivo de realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares. No ano seguinte publicou *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, com mais de setecentas páginas, obra que demorou dez anos para ser concluída e recebeu o Prêmio de Ficção Nacional, conferido pelo Ministério da Educação e Cultura. Em 1989 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras; em 1993 passou a fazer parte da Academia Pernambucana de Letras e, em 2000, ocupou cadeira na Academia Paraibana de Letras. Em 2008 retornou à UFPE, no curso de Letras, para retomar suas aulas de Estética. Na administração pública e seara política, Ariano Suassuna foi membro fundador do Conselho Federal de Cultura (1967–1973); secretário de Educação e Cultura do Recife (1975–1978), e esteve à frente da Secretaria Estadual de Cultura de Pernambuco (1995 a 1998), no Governo Miguel Arraes. Em 2007 ele assumiu a Secretaria Especial de Cultura, convidado por Eduardo Campos e, no segundo mandato deste governador, passou a integrar a Assessoria Especial do Governo do Estado (2011-2014). Suas alegres aulas-espetáculos se tornaram um projeto para difundir a cultura popular pelo Brasil. Declaradamente socialista e um homem de esquerda, em 2011 ele foi nomeado presidente de honra do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Ariano vinha trabalhando na obra *O Jumento Sedutor*, que começou a escrever em 1981 numa tentativa de fundir romance com teatro e poesia, fazendo também as ilustrações do livro, mas faleceu no Recife, no dia 23 de julho de 2014, decorrente das complicações de um AVC hemorrágico.

Aristóteles Soares

Aristóteles Soares da Silva (06/02/1910 – 22/11/1989) nasceu no município de Rio Formoso (PE), em pleno Carnaval, mudou-se com a família para Catende (PE) aos 5 anos, mas chegou também a residir no Recife e em Igarassu (PE). Além de funcionário público e dramaturgo premiado, autor de peças aclamadas nacionalmente, aderiu ao jornalismo em agosto de 1954, substituindo Valdemar de Oliveira no setor teatral do *Diário da Noite*. Sua primeira escrita foi uma crítica à peça *Senhora dos Afogados*, tragédia de Nelson Rodrigues, na versão da diretora Bibi Ferreira, que chegou ao Recife pelo elenco carioca

da Companhia Dramática Nacional. Se dizia ser apenas um comentarista, mas manteve sua coluna – quase diária – até setembro de 1959, no entanto, com frequência bem irregular nos três últimos anos. Ainda assim ingressou na AIP em 1964 e, aos 45 anos, tornou-se um dos sócios fundadores da ACTP. Como o pai foi criador e editor do jornal *Correio de Catende*, começou ali publicando poemas, artigos e matérias diversas. Até os 42 anos morou naquele município e percebeu o peso da monocultura da agroindústria açucareira. Por influência do pai, conseguiu um emprego público na Coletoria Estadual. Demitido, iniciou uma briga judicial que se arrastou por dezenove anos (1966-1985). Os pesquisadores Lúcia Machado e Jones Melo, no volume 1 do livro *O Teatro de Aristóteles Soares* (2010, p. 24)*, informam que ele possuía como psicopatologia a dipsomania, ou seja, a necessidade incontrolável de ingerir bebida alcoólica, alternando estados de entusiasmo e pessimismo. Na área dramatúrgica, começou escrevendo comédias que foram lançadas no Cine Guarani, de Catende, pelo diretor Jaime Albuquerque, ou adaptadas para o radioteatro e veiculadas pela Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro. No Recife, surgiu com *A Carta* (1949), pelo Grupo Teatral de Amadores, equipe ligada ao Atlético Clube de Amadores e dirigida por Jacques Gonçalves. A seguir, a mesma turma estreou sua obra mais aclamada, a tragédia nordestina *Terra Queimada* (1950), com encenação de Clênio Wanderley. Com ela, em 1954, recebeu a mais honrosa láurea para um autor brasileiro na categoria teatro, concorrendo com dramaturgos de todo o país, o Prêmio Arthur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras. Do seu repertório dramatúrgico destacam-se ainda *Cana Brava*, *A Trovoada*, *Sangue Velho*, *A Represa* e *Município de São Silvestre*, obras que chegaram a ser montadas pelo Teatro Adolescente do Recife, Teatro de Amadores de Pernambuco, Teatro da Universidade Rural de Pernambuco e Teatro Popular do Nordeste. Em 1957 ele assumiu o cargo de arquivista na Empresa Jornal do Commercio. Após achar que sofreu perseguições da crítica local e de fora durante o II Festival Nortista de Teatro Amador, promovido pela ACTP, sua saúde ficou ainda mais debilitada, sofrendo com a cirrose hepática e um Transtorno Obsessivo Compulsivo. Em 1966, residindo no bairro da Iputinga, no Recife, enfrentou uma tragédia ao ter o seu acervo documental, inclusive originais inéditos datilografados, levados pela enxurrada do rio Capibaribe que inundava a capital pernambucana. O duro golpe fez sua saúde piorar e passou por repetidos internamentos para desintoxicação numa casa de repouso em Camaragibe. Entre 1970 e 1989, para ficar longe de uma nova fúria das águas, foi residir na Vila da Cohab, em Igarassu (PE), inevitavelmente sentido as consequências dos comprometimentos hepáticos. Em fevereiro de 1985 teve como alegria a vitória judicial trabalhista, sendo reintegrado ao cargo de auditor tributário do Tesouro Estadual e, automaticamente, aposentado. Aristóteles Soares deixou algumas peças inéditas, como *O Brinco*, em 1 ato, *O Vai e Vem do Sobe e Desce* (adaptação de *Município de São Silvestre*) e *O Carcereiro*. Faleceu aos 79 anos, de morte natural.

*MACHADO, Lúcia; MELO, Jones (Org.). **O Teatro de Aristóteles Soares**. Vol. 1. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

Augusto Boudoux

O recifense Augusto Costa Boudoux (25/05/1937 – ?/?/2003) surgiu como jornalista da área de teatro na *Folha da Manhã Vespertina*, assinando a coluna *Panorama*, a partir de 1 de abril de 1955. Por isso foi um dos fundadores da ACTP, com apenas 18 anos. Em setembro daquele mesmo ano passou a escrever para a *Folha da Manhã Matutina*,

tornando-se editor da página de *Cinema* e assumindo a coluna *Ronda Cinematográfica* com o pseudônimo Aboux. Sua coluna *Panorama* – que com o tempo foi ficando cada vez mais dedicada à cinematografia – teve última publicação em 27 de novembro de 1955. No *Correio do Povo* passou a assinar a coluna *Teatro* a partir de 29 de dezembro daquele ano, novamente sob o pseudônimo Aboux, mas só produziu três textos apenas, até 4 de janeiro de 1956, sendo substituído por Luiz Mendonça. A partir daí optou por escrever sobre cinema e literatura, resenhando colunas como *Vida dos Livros* e *No Mundo das Ideias*, ambas sobre literatura, além de *Cinema* (permanecendo nesta até abril de 1957, substituído por Jomard Muniz de Britto). Ainda em agosto de 1956 criou a coluna *Jornada Semanal*, com observações sobre teatro, cinema, clubes e outros acontecimentos sociais. No período de 1955 a 1956 colaborou também com artigos para o *Diario de Pernambuco*, sendo que naquele último ano ainda integrou o livro *Coletânea de Contos*, da Editora Capibaribe. Finalmente contratado pelo *Diario de Pernambuco*, a partir de março de 1957 passou a escrever críticas de filmes na seção *Mundo de Luz e Som*, que também abarcava o roteiro cinematográfico do Recife. Atuava ainda como repórter do mundo cultural e, em 1958, novamente editava uma página específica de cinema, continuando a publicar críticas. No ano de 1957, além de filiado à AIP, passou a ser produtor da Rádio Tamandaré, com atenção ao programa *Ronda Literária*, sobre destaques da Literatura. Também se tornou sócio do Clube da Imprensa de Pernambuco, vinculando-se ainda ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife. Em 1959 assumiu duas colunas no *Diario de Pernambuco*, pois além de continuar dedicado à cinematografia em *Mundo de Som e Luz*, estreou outra, de fofocas sociais e artísticas, *Panorama, Uma Coluna de Al Brent* (ou Alzinho, como se divulgava e era chamado pelos mais íntimos, criando concurso até para vedetes, *girls* e atrizes que se despiam). De julho a outubro daquele ano esteve à frente das *Cotações da Semana*, sobre filmes recomendados, até transferir-se para o Rio de Janeiro no intuito de exercer o cargo de relações públicas da Central do Brasil. Admitido na Empresa Jornal do Commercio a partir de 1962, passou a trabalhar no *Diário da Noite*, responsável pela coluna *Janela Indiscreta*, na qual, além de cobrir aqueles mesmos segmentos, publicava diariamente fotos de várias mulheres sensuais – especialmente vedetes e coristas do teatro de revista. Manteve-se nela até outubro de 1964. De intensas relações sociais, mas sem nunca ter participado de nenhuma das diretorias da ACTP até então, Augusto Boudoux chegou à presidência da entidade a 21 de junho de 1963 e permaneceu no cargo, apesar de certa polêmica, até a mesma data do ano seguinte. Em 1964, trabalhando como produtor na TV Jornal do Commercio, além de lançar o programa de auditório para a juventude, *Bossa 2*, de enorme sucesso, com ele e a francesa Jacqueline na apresentação, produziu o show oferecido a turistas e à família pernambucana *Jacqueline, Mon Amour*, com aquela mesma artista, sucesso na boate Oásis e também levado como espetáculo musicado para o Teatro de Santa Isabel, em agosto de 1964, com roteiro de Mayerber de Carvalho, Paulo Ribeiro e Henrique Lôbo. Em janeiro de 1967 foi contratado como editor geral do *Diário da Manhã*, assumindo inclusive a coluna diária *Recife/Sem Reservas*, e ali permaneceu até janeiro de 1969. A partir daí passou a ser diretor da *Revista Análise*, a primeira do Nordeste de teor político-econômico. Já afastado da ACTP em 1964, após o fim da sua tumultuada gestão, Augusto Boudoux ajudou a fundar, em 1971, o Clube dos Cronistas Políticos de Pernambuco (CCPP). A 12 de abril daquele mesmo ano voltou a trabalhar no *Diário da Manhã*, quando iniciou coluna com o seu nome sobre o mundo turístico, artístico e social, chegando a ser secretário da redação. Saiu do jornal em 1972. Conhecedor das noites recifenses e cariocas, ligado à divulgação turística, desde 1976 passou a ser editor da revista *Itinerário*, com periodicidade de publicação até 1980. De março a novembro de 1980 preparava a coluna *Boudoux*, no *Jornal do Commercio*, no

mesmo perfil com notas curtas sobre a noite recifense, sempre com foto de uma mulher sensual em destaque, algumas até despidas. Afastado da imprensa diária, tornou-se empresário da vida noturna e, em 1982, inaugurou o restaurante La Filet, no bairro de Boa Viagem. No ano seguinte foi a vez da boate Oxente, paralelamente quando passou a ser delegado local da Associação Luso-Brasileira dos Jornalistas de Turismo. Em 1984 foi eleito presidente da Associação dos Jornalistas Escritores de Turismo de Pernambuco (Abrajet), criando vários prêmios voltados aos agentes de viagens, funcionários da aviação comercial e personalidades públicas. Faleceu em 2003.

Bóris Trindade

Bóris Marques da Trindade (29/01/1936 – 05/06/2021). Potiguar registrado no Recife, filho do jornalista influente Aristophanes da Trindade, foi parar nas redações para escrever sobre cinema e teatro, quase sempre provocando polêmicas por seus comentários ácidos. Começou em agosto de 1954, no *Correio do Povo*, mas, depois, passou a integrar a equipe da *Folha da Manhã Vespertina*, onde mais trabalhou como crítico teatral e de filmes. Em outubro de 1954 já participava, como tesoureiro, da Associação Pernambucana de Cronistas Cinematográficos, entidade presidida por Ângelo de Agostini. Ingressou na AIP em 1955, mesmo ano em que, aos 19 anos, tornou-se um dos sócios fundadores da ACTP por, na época, estar resenhando sobre espetáculos com muita frequência. No mesmo período, também passou a ser subdiretor social do Clube Naútico Capibaribe. Em junho de 1956, no *Jornal Pequeno*, assinava uma coluna social com o pseudônimo Pierre. No ano seguinte, esteve à frente da seção *Ronda Social*, na *Folha da Manhã Vespertina*, sendo muito convidado a júris de misses. Já em 1958, no mesmo jornal, além de repórter, Bóris continuava com a coluna *Ronda Cinematográfica*, todo domingo, dando cotação aos filmes em cartaz. Após várias desavenças com seus confrades e depois de ser chamado constantemente, sem sucesso, a continuar a votar nos "Melhores do Teatro" pela ACTP, teve seus direitos de sócio fundador suspensos em janeiro de 1963, mas acabou sendo perdoado das dívidas de mensalidade e retornou aos encontros de eleição. Como acadêmico, Bóris Trindade ainda presidiu o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP) e o fez voltar à cena com *Uma Canção Dentro do Pão* (1956), no Teatro de Santa Isabel, texto de Raymundo Magalhães Júnior, sob direção de Walter de Oliveira. Também esteve à frente da versão de *Medea* (1958), tragédia grega de Eurípedes, dirigida por Graça Melo, adaptação livre de Robinson Jefres, com versão portuguesa de Genolino Amado, um marco decisivo na trajetória do grupo, tendo Margarida Cardoso no papel-título. Formou-se na Faculdade de Direito do Recife em dezembro de 1960 e, depois de atuar com mais ênfase no colunismo social, abandonou o jornalismo para se tornar um famoso criminalista. No ano de 1962 compôs a fundação da Sociedade Teatral de Fazenda Nova. Do final dos anos 1970 até início da década de 1990 virou o mais afamado produtor teatral do Recife, à frente da Aquarius Produções Artísticas, montando trabalhos icônicos como os adultos *Tal e Qual – Nada Igual* (1983), *O Boca de Ouro* (1983), *Foi Bom, Meu Bem?* (1983 e 1986), *Amor em Campo Minado* (1984), *A Aurora da Minha Vida* (1984), *Bella Ciao* (1986), *Tango* (1987), *O Burguês Fidalgo* (1988), além de alguns espetáculos para as infâncias, a exemplo de *O Circo de Seu Bolacha* (1985), *Cegonha Boa de Bico* (1986 e 1992) e *O Menino da Bolha Mágica* (1986). Dramaturgo, concluiu sua primeira peça, *Clarisse*, para a atriz Lenita Lopes interpretá-la, algo que não aconteceu. Notabilizou-se mais por comédias musicadas que se tornaram sucessos de bilheteria no final da década de 1980, como *É Uma Brasa, Mora!*

(1987) e *Viva a Rainha do Rádio* (1988). Tendo imensa presença de humor e respostas sempre rápidas e argumentativas, o famoso criminalista morreu no Hospital Santa Joana, no Recife, aos 85 anos, após quinze dias internado, vítima da Covid-19.

Clóvis Melo

Clóvis Ribeiro do Rêgo Melo (30/01/1925 – 11/06/2002), advogado, jornalista, historiador, professor, escritor e ensaísta literário. Filho do grande jornalista e historiador Mário Melo, seguiu os passos do pai transformando-se num reconhecido cronista de fatos da atualidade, mas também com olhar à história e literatura pernambucanas. Jornalista ligado à AIP desde 1948, ao Clube da Imprensa de Pernambuco (CIP) e ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife, desde 1945 trabalhava na *Folha do Povo* – chegou a diretor deste periódico comunista e, em 1949, durante censura imposta ao jornal, foi preso no exercício de suas funções. Também foi contratado da Rádio Clube de Pernambuco, do *Correio do Povo* e do *Diário da Noite*, sempre na cobertura política. Advogado formado em 1956, encampou militância jurídica a várias causas grevistas e dedicou-se ao Estado de Direito, tornando-se membro da União Latino-Americana de Advogados e da Associação Mundial de Justiça Democrática. Jornalista engajado, com várias prisões políticas e cassado pela Ditadura Civil-Militar de 1964 por sua atuação esquerdista, encontrei pouca referência a ele como cronista da cena teatral (especialmente por brevíssimas citações a algo de teatro nas suas colunas e reportagens, além de raras críticas a espetáculos revisteiros), mas filiou-se à ACTP aos 30 anos, no segundo ano de existência da entidade e compôs o conselho fiscal por três diferentes gestões, primeiramente de 1956 a 1957, sob a presidência de Vanildo Bezerra Cavalcanti. Na época, colaborou na subcomissão de propaganda do II Festival Nortista de Teatro Amador. Voltou a compor o conselho fiscal da entidade, de 1958 a 1960, por duas gestões em sequência, tendo Alfredo de Oliveira como presidente. Participou por apenas três vezes das comissões do prêmio "Melhores do Teatro", referente aos anos 1956, 1957 e 1959 (em maio de 1958 já se notava sua ausência prolongada na convivência com os demais associados), mas afastou-se definitivamente da entidade a partir de então, certamente por sua atuação militante política, mesmo diante dos chamados na imprensa para comparecer às reuniões e votações. Ainda no ano de 1959, atuando no *Diario da Noite* com reportagem política, Clóvis Melo foi como representante da ACTP participar do VIII Congresso Brasileiro de Jornalistas, de 3 a 7 de setembro, em Fortaleza (CE), quando também estavam Hiran de Lima Pereira, como um dos representantes do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife, e Joel Pontes, pela AIP, e talvez este tenha sido o seu último envolvimento com a entidade. Ainda em 1959 foi nomeado sócio efetivo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP). No início dos anos 1970 foi morar no Rio de Janeiro. Membro do Instituto dos Advogados Brasileiros e da Associação Mundial de Juristas, possui obras jurídicas publicadas e chegou a exercer o papel de professor de Direito Constitucional e Teoria Geral do Estado. Tornou-se ainda conselheiro da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), colaborador da *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, do jornal *O Movimento*, de São Paulo, e em cerca de dez outros periódicos nacionais, pertencendo, ainda, à União Internacional de Jornalistas e Associação Interamericana de Jornalistas. No ano de 1980, ao voltar a morar no Recife, já como ex-integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e no intuito de reassumir sua função de procurador municipal, passou a escrever artigos esporádicos,

com viés histórico, para o *Diario de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Até que foi afastado compulsoriamente como procurador da Prefeitura do Recife, mas reintegrado ao cargo dois meses depois por um ato do prefeito da época. No entanto, em julho daquele mesmo ano chegou a ser internado pela família em um sanatório e denunciou sofrer torturas por lá. "Embora mantido em regime de incomunicabilidade, o sr. Clóvis Melo conseguiu enviar um bilhete ao colega Dorany Sampaio, presidente da Ordem dos Advogados do Brasil – Secção de Pernambuco, onde pede sua ajuda e acusa os filhos e a esposa de tê-lo internado contra sua vontade, alegando problemas ligados a uma herança" (ADVOGADOS..., *Diario de Pernambuco*, 9 jul. 1980, p. A-11)*. Em 1985 foi um dos convidados a palestrar no Encontro Preparatório ao Congresso Brasileiro de Escritores, em Olinda, promovido pela União Brasileira de Escritores – Secção de Pernambuco, integrando a delegação que viajou ao evento principal em São Paulo. Escreveu, entre outros livros, *Colonialismo: Problema Internacional* (1954); *O Ano Vermelho – A Revolução Russa e Seus Reflexos no Brasil* (1967), junto a Luiz Alberto Moniz Bandeira e A. T. Andrade; *Os Ciclos Econômicos do Brasil* (1969); e, em homenagem aos 50 anos da Federação das Indústrias de Pernambuco, *Fiepe: um Perfil Histórico* (1989), além de ter sido colaborador da *Revista do Arquivo Público*. Em 1989 Clóvis Melo escreveu cinquenta artigos, sob o título "Os Prefeitos do Recife", para o *Jornal do Commercio*, abarcando o período de 1892 a 1988, e o resultado deu o que falar. Desconheço a causa da morte dele em 11 de junho de 2002.

*ADVOGADOS dizem sofrer torturas em casa de saúde. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 jul. 1980. Política. p. A-11.

Daniel Barbosa

Daniel Francelino Barbosa (?-?), jornalista, ator e dramaturgo. Na imprensa teatral pernambucana teve uma pequena participação e, infelizmente, não consegui nem sua data de nascimento nem a de morte. Provavelmente era um jovem na época, sem qualquer ligação maior com a cena, a não ser o amor e o respeito que expressava por ela em sua coluna no *Correio do Povo*, publicada de 26 de abril a 11 de dezembro de 1955, ou seja, por menos de sete meses, mas exatamente quando surgiu a ACTP. Naquele mesmo mês de fundação da entidade, em junho de 1955, consta seu nome no elenco da peça *Padre, Eternamente Padre*, original de P. Ramalho, pelo grupo Teatro Gráfico de Amadores, dirigido por Lídio Guimarães. Em outubro do mesmo ano a equipe produziu *Maria da Silva*, a primeira criação dramática de Daniel Barbosa, reprisada em dezembro de 1955 e levada, em maio de 1956, às cidades alagoanas de Maceió e Rio Largo. A direção era do mesmo Lídio Guimarães. As resenhas de Daniel Barbosa sobre pequenos conjuntos amadores de bairro e, especialmente, a programação do Teatro Marrocos, menosprezada pela grande maioria dos críticos, o tornam um cronista atento à margem, talvez porque o jornal em que trabalhava fosse assumidamente direcionado às camadas populares. Além do noticiário constante, ele escreveu críticas sobre várias montagens à época, lançando ainda comentários sobre fatos do meio cênico, sempre com certa humildade de opinião. Como um dos sócios fundadores da ACTP, participou de todas as seis edições da "Nota Oficial" (único a escrever sobre as seis peças avaliadas), e provavelmente só chegou a votar nos "Melhores do Teatro" em 1955 e 1956, pois se afastou da imprensa em março de 1957. Por ter passado pouco tempo no cenário jornalístico, Daniel Barbosa nunca integrou nenhuma diretoria da ACTP e, em janeiro de 1963, depois de continuar a ser chamado, sem sucesso, a votar constantemente nos "Melhores do Teatro", teve seus direitos de sócio fundador suspensos, assim como Bóris Trindade e Carlos Pereira da Costa. Tudo indica que foi embora do Recife ainda na década de 1950.

Expedito Pinto

Expedito da Costa Pinto (02/12/1930 – ?/?/2013), paraibano da cidade de Bananeiras, era um homem dos bastidores. Na organização do II Festival Nortista de Teatro Amador, no ano de 1956, quando se atrelou à Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, surgiu como um dos responsáveis pela hospedagem dos convidados de fora. Naquele ano, de março a outubro, colaborou com reportagens, entrevistas, notícias voltadas ao segmento teatral e até críticas pontuais para o *Correio do Povo*. A 28 de fevereiro de 1958 passou a ser o diretor presidente do Teatro Adolescente do Recife (TAR), tendo como secretário Wilton de Souza e o vice-secretário Luiz Mendonça, ambos também ligados à ACTP. Com a mesma equipe chegou a integrar o coral sacro da peça *O Drama do Calvário*, sob direção de Clênio Wanderley, e ficou à frente da produção de outros espetáculos do grupo, como *A Compadecida* – inclusive quando a peça foi proibida de ser apresentada em Timbaúba, rejeitada pela autoridade eclesiástica local –, *A Via Sacra*, *O Casamento Suspeitoso* e *A Grade Solene*. Em 1958, para o *Diário da Noite*, escreveu crítica especial durante o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes. No ano de 1959 passou a ser o vice-presidente do TAR, agora gerido pelo ator José Pimentel. Em 1961, enquanto acadêmico de Direito da Universidade Católica de Pernambuco, assumiu o cargo de vice-presidente do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), e neste mesmo ano passou a trabalhar no *Diário da Noite* com a coluna *Mundo Escolar*, quando raramente podia comentar algo sobre o meio teatral, inclusive fazendo críticas a algumas peças. Permaneceu na empresa até 1966. Ainda em 1962, além de ingressar como sócio na AIP, já como universitário e diretor do Departamento Artístico da Faculdade de Filosofia de Pernambuco, participou da coordenação do I Festival de Teatro de Estudantes do Nordeste, na cidade de Caruaru; e, na sequência, foi ainda um dos criadores e organizador principal do I Festival de Corais de Estudantes do Nordeste, em caráter competitivo e que, pela primeira vez no Brasil, reuniu quatrocentos estudantes de treze corais nordestinos, com programação de 24 a 31 de outubro daquele ano, no Teatro de Santa Isabel, graças ao apoio da Reitoria da Universidade do Recife e do Conselho Nacional de Cultura, cujo secretário geral era o ministro Paschoal Carlos Magno. Na época, o jornalista Joel Pontes definiu Expedito Pinto como "acima de tudo um homem prático, dotado de simpatia e capacidade de liderança; organizado" (PONTES, *Diario de Pernambuco*, 20 out. 1962, p. 3)*. Em 1963, depois de ser vice-tesoureiro da ACTP desde o ano anterior – até cogitaram sua candidatura à presidência, sem sucesso –, era também diretor do Departamento Artístico da União dos Estudantes de Pernambuco, que promovia ações de intercâmbio entre universitários paraibanos e pernambucanos. Voltou a ser vice-tesoureiro da ACTP na gestão 1964/1965, do conselho fiscal entre 1966/1967 e diretor social nas duas últimas gestões, de 1967 a 1969. "O cronista Expedito Pinto é um dos associados da ACTP que só aparece na sede da entidade duas vezes por ano: na eleição da nova diretoria e por ocasião da escolha dos 'melhores'", denunciou Adeth Leite (A. L., *Diario de Pernambuco*, 22 jan. 1965, p. 1)**, que, sem cerimônia, tacou-lhe a seguinte questão ética: "Cônscio de suas responsabilidades, foi louvável o gesto de Ângelo de Agostini abstendo-se de votar na escolha dos 'melhores', uma vez que tinha assistido em 1964 apenas a cerca de 50% dos espetáculos encenados" (*Ibidem*, *idem*). Depois de uma chamada pública dessas, o professor Expedito Pinto – que vinha votando quase que assiduamente desde 1956 (exceção para 1958, 1959 e 1961) – não depositou

seu voto nos Melhores do Teatro em 1965, mas o fez nos dois anos seguintes, e ainda propôs em reunião da entidade um estudo a respeito de um possível Festival Nacional de Teatro Amador, programado para julho de 1966 sob patrocínio da ACTP, ideia que não vingou. Em 1967, no *Diario de Pernambuco*, chegou a assinar a coluna *Vida Escolar*. Ao final de 1968, sofreu um grave acidente automobilístico e não mais participou da ACTP, mesmo com seu nome sendo reiteradamente convidado às reuniões da quase esfalecida entidade. Em 1971, junto a Ariano Suassuna, entre outros participantes, e como um dos professores representantes do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, compôs a comissão encarregada pela organização do I Festival de Arte Nordestina, que acabou não acontecendo. Bem mais voltado à docência, chegou a dirigir o Sindicato dos Professores de Pernambuco em 1973. Era filiado ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Pernambuco e, por incrível que pareça, com mais de 60 anos, pagou cadeiras comigo no Curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. Lembro que se vestia todo de branco e, muito gordo, já adoecido, dormia a maior parte das aulas. Infelizmente nunca fomos próximos, apesar da simpatia para comigo, e não sabia eu que estava diante de um dos personagens a compor esta minha tese.

A L. [Adeth Leite]. Cachos. **Diario de Pernambuco. Recife, 22 jan. 1965. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 1.
*PONTES, Joel. Encontro de corais. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 out. 1962. Segundo Caderno/Diário Artístico. p. 3.

Hermilo Borba Filho

Hermilo Borba de Carvalho Filho (08/07/1917 – 02/06/1976) é uma das maiores figuras do cenário teatral do Nordeste e do Brasil. Formado pela Faculdade de Direito do Recife em 1950 (dizem que não passou mais que quinze minutos num escritório de advocacia), foi um homem do teatro na sua maior dimensão: começou como ator, mas também trabalhou como ponto, tradutor, adaptador, diretor, encenador, produtor, professor, ensaísta, crítico e dramaturgo, apesar de se considerar muito mais romancista. Deu seus primeiros passos no palco, ainda amadoristicamente, na Sociedade de Cultura de Palmares, sua terra natal, na zona da Mata Sul de Pernambuco, mas se iniciou profissionalmente já no Recife, como "ponto" no Grupo Gente Nossa. A seguir integrou o Grêmio Cênico Espinheirense como diretor e, na sequência, participou, por anos, do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), como ator, adaptador, tradutor de peças e, bem mais à frente, encenador até premiado pela ACTP. Ao ser convidado a assumir o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), formado por acadêmicos da Faculdade de Direito do Recife desde 1940, com atuação sua de 1946 a 1952, favoreceu não só a montagem de peças estrangeiras de Sender, Tchekhov, Lorca, Ibsen, Sófocles, Shakespeare, mas também de autores residentes em Pernambuco, além da edição de livros, concurso de dramaturgia – premiando e lançando Ariano Suassuna na área –, promoção de mesas-redondas com palestras e exibições de manifestações da cultura local e o sonho de dar teatro de graça ao povo, indo até onde ele estivesse e até recolhendo opiniões nos primeiros debates que aconteceram em Pernambuco após espetáculos. Foi assim que criou a estética do "Teatro do Nordeste", baseada nos dramas e graças do seu povo. No entanto, a centralização que fazia toda a carga recair sobre ele e a difícil situação econômica o empurraram a desistir. Seguiu, então, para trabalhar em São Paulo, de 1953 a 1958, exercendo o papel de crítico teatral e literário, além de integrar a Comissão

Estadual de Teatro e dirigir companhias como as de Cacilda Becker e a de Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. Nesta última, assinando a primeira versão para o palco de *O Casamento Suspeitoso*, do amigo Ariano Suassuna, recebeu o prêmio de revelação de diretor pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Ainda em 1950, pela editora da Casa do Estudante do Brasil, graças ao amigo Paschoal Carlos Magno, ele publicou o livro *História do Teatro*, posteriormente rebatizado de *História do Espetáculo*, sua primeira contribuição expressiva no campo da teoria teatral, seguido de outras importantes pesquisas editadas, como *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966) e *Apresentação do Bumba-Meu-Boi* (1967). Além de contos, novelas e romances, com destaque à tetralogia *Um Cavalheiro da Segunda Decadência* (1966 a 1972), escreveu vinte e três peças que teatralizaram temáticas regionais. O drama *João Sem Terra* é um exemplo. Voltando a morar no Recife em 1958, ajudou a fundar o Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, onde assumiu a disciplina História do Teatro. Líder nato, também fez trabalhos no Teatro Operário do Recife, Teatro Universitário de Pernambuco, Teatro de Arena (fundado por ele em parceria com Alfredo de Oliveira) e Teatroneco. Mas foi em 1960, após anos de estudo sobre os espetáculos dramáticos populares nordestinos e na busca por uma cena não ilusionista, menos baseada em Bertolt Brecht e mais nos mestres de bumba, nos capitães de fandango e nos velhos de pastoris, que Hermilo lançou o grupo (e posteriormente casa de espetáculos) Teatro Popular do Nordeste (TPN), conseguindo concretizar a técnica dos espetáculos populares nordestinos, finalmente aproveitada pelo palco teatral, com o seu "espírito" disseminado por aspectos diversos, da dramaturgia à interpretação, dos elementos visuais à musicalidade, numa assinatura poética que, mesmo apoiada em obras universais também, garante visibilidade aos temas, tipos e causos atribuídos à região. Nesse seu pioneiro ideário, presente até hoje no meio cênico pernambucano, Hermilo Borba Filho consolidou um lugar para o Nordeste popular na cena teatral nacional. Na área jornalística, se desde o final dos anos 1930 já publicava artigos e críticas na imprensa pernambucana, em setembro de 1947, aos 30 anos recém-completos, iniciou sua coluna teatral *Fora de Cena* no jornal *Folha da Manhã Vespertina*, permanecendo nela por mais de quatro anos, atento à renovação do teatro no país e sua possível modernização. Ingressou na AIP em 1949. Após experiências de trabalho em São Paulo, como um dos diretores da revista *Visão* e crítico nos jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*, ligando-se, inclusive, à Associação Paulista de Críticos Teatrais, só voltou a escrever críticas teatrais no Recife em maio de 1962, por apenas três meses, no *Jornal Pequeno*, novamente com a coluna intitulada *Fora de Cena*, agora semanal. Depois disso, afastou-se das redações, mas continuava colaborando com artigos esporadicamente para várias publicações. Morando na capital paulista quando surgiu a ACTP, foi convidado a ser sócio correspondente em julho de 1956, após reunião que aprovou por unanimidade não só sua vinculação, mas também a de Aldo Calvet, no Rio de Janeiro; Linda Mascarenhas, nas Alagoas; Juarez Batista, na Paraíba; Bolívar Fontoura, no Rio Grande do Sul; e Nadir Saboya, no Ceará. Seu nome consta ainda em dois conselhos fiscais, de 1961-1962 e de 1964-1965, mas nunca se aproximou com maior afinco da entidade, a não ser durante a votação aos melhores de 1958 a 1960, quando abocanhou os mais cobiçados prêmios de melhor espetáculo local e direção. Desde 1961 já não se envolvia mais com a ACTP, até que o anúncio dos vencedores de 1967 e 1968 o deixou revoltado com a falta do que chamou de "idoneidade crítica" dos votantes. Pode-se dizer que Hermilo Borba Filho deu o golpe de morte fatal à ACTP. Sua despedida dos palcos se deu em 1975, dirigindo a peça *A Caseira e a Catarina*, de Ariano Suassuna, no TPN. Ele faleceu em 2 de junho de 1976 por problemas no coração.

Hiran de Lima Pereira

Hiran de Lima Pereira (03/10/1913 – ?/01/1975) foi um jornalista, poeta, ator e deputado federal brasileiro que nasceu em Caicó, no Rio Grande do Norte; chegou a dirigente do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e acabou preso, torturado e assassinado, no estado de São Paulo, durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Deslocado pelo PCB para o Recife em 1949, passou a trabalhar como redator na *Folha do Povo*, órgão oficial do Partido. Além de diretor de redação e de preparar artigos de temática política, assinou a coluna *Teatro* de 1956 a 1958, primeiramente com a assinatura De Lima e, posteriormente, com H. P., suas iniciais. Suspensa em agosto de 1959, a *Folha do Povo* teve sua última fase de 14 de agosto a 18 de outubro de 1960. No teatro, Hiran e sua mulher, Célia Pereira, participaram da fundação do Teatro do Estudante do Rio Grande do Norte. No Recife, em 1957, integrou a peça *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, junto ao grupo Teatro Pernambucano, dirigido por Elpídio Câmara. Por este trabalho recebeu o prêmio da ACTP de revelação masculina, empatado com Luiz Pôrto Carreiro, de *A Verdade Morta*, texto de Emmanuel Roblès, pelo Teatro da Escola de Belas Artes. Em janeiro de 1959 estreou com o Teatro Adolescente do Recife, *A Grade Solene*, de Aldomar Conrado, dirigido pelo então estreante José Pimentel. Mas seu maior destaque se deu pelas participações nos dois primeiros trabalhos do Teatro Popular do Nordeste, sob direção de Hermilo Borba Filho: *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, e *A Mandrágora*, de Maquiavel, ambos em 1960. Na imprensa, Hiran de Lima Pereira ingressou na AIP em 1949 e chegou a ser 2º secretário da entidade em 1955. Na ACTP, foi recebido como sócio a partir de maio de 1957 e compôs a terceira, quarta e quinta diretorias da entidade, de 1957 a 1959, como 1º secretário, por duas vezes, e diretor social, tendo Vanildo Bezerra Cavalcanti ou Alfredo de Oliveira no cargo de presidente. Ao lado de David Capistrano da Costa, Gregório Bezerra, Paulo Cavalcanti e outros líderes comunistas, Hiran engajou-se ativamente na construção da Frente Popular do Recife, que conquistou a Prefeitura ainda em 1955, com o engenheiro Pelópidas Silveira, cujo sucessor foi Miguel Arraes, eleito prefeito da capital no ano de 1959 e governador de Pernambuco em 1962. Hiran também foi secretário municipal de Administração por três mandatos consecutivos, de 1959 a 1964, nas gestões de Miguel Arraes, de Pelópidas Silveira e de Liberato da Costa Júnior. Durante a crise da renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961, ele foi sequestrado juntamente com outros dirigentes comunistas por agentes do IV Exército, desaparecendo por dez dias, até ser levado para a ilha de Fernando de Noronha. Após sair da prisão, retomou suas funções na Prefeitura do Recife. Com o Golpe-Civil Militar, em abril de 1964, Hiran de Lima Pereira caiu na clandestinidade, e assim viveu na capital pernambucana até 1966, quando resolveu se transferir para o Rio de Janeiro, e, posteriormente, para São Paulo. Enquanto vivia às escondidas, sua família sofria as consequências da onda repressiva (sua esposa, filhas e até mesmo genros chegaram a ser detidos pelo IV Exército). Na capital paulista, continuou exercendo missões partidárias, sendo dirigente político e participando das ações do PCB. Lá, também atuou como jornalista, sendo um dos principais responsáveis pelo jornal *A Voz Operária*. Apesar de manter contato frequente com seus familiares por cartas e visitas, a última notícia dele se deu no dia 9 de janeiro de 1975, quando avisou à esposa que ele corria risco de ser morto. Após seis dias, Hiran foi preso em 15 de janeiro de 1975, como parte da operação Radar, grande ofensiva do exército iniciada em 1973 para dizimar o PCB. Sua mulher, Célia Pereira, foi sequestrada por dois agentes que se

identificaram como da Oban, a serviço do DOI-CODI/SP. Ela foi levada ao quartel e passou por uma série de entrevistas e torturas por três dias. Cerca de um mês depois, duas de suas filhas, Zodja e Sacha, foram presas e interrogadas. Há indícios de que Hiran foi morto e teve seu corpo esquartejado e jogado na represa de Avaré, no interior de São Paulo, pelo DOI-CODI. Tanto que em 1994 a União foi condenada a pagar 2 milhões de reais para a família dele. Apenas em 1995 Hiran de Lima Pereira foi dado como morto, através da Lei nº 9.140, que reconheceu como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979.

Mais detalhes: HIRAN de Lima Pereira. In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hiran_de_Lima_Pereira>. Acesso em: 9 mar. 2021.

Isaac Gondim Filho

Isaac Magalhães de Albuquerque Gondim Filho (12/09/1925 – 29/12/2003), dramaturgo vencedor do Prêmio Arthur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras, em 1955, por sua peça *A Grande Estiagem*, tragédia nordestina em 3 atos; além de diretor e produtor teatral, jornalista e cirurgião dentista, foi o idealizador, um dos sócios fundadores e o primeiro presidente da ACTP aos 30 anos. Desde 22 de julho de 1950 ele foi convidado a assumir a coluna *De Teatro*, no *Jornal do Commercio*, mas passou pouco mais de seis meses nesse exercício, até 3 de fevereiro de 1951, só retomado-o em outubro de 1952, desta vez na seção *Teatro* do *Diario de Pernambuco*, onde trabalhou como crítico-cronista por quase quatro anos, até setembro de 1956. Abandonou o jornalismo para dedicar-se ao teatro. Isaac filiou-se à AIP em 1954, no mesmo ano em que, incentivado por Ângelo de Agostini, instigou seus companheiros de batente na imprensa a fundarem a ACTP. Desgostoso e compreendendo o campo bélico em que havia se inserido, abandonou a entidade no seu segundo ano de existência, em setembro de 1956, mesmo período em que encerrou sua permanência na imprensa diária. Ainda assim, talvez por pura formalidade, de 1960 a 1961 e de 1963 a 1964, seu nome apareça no Conselho Fiscal, mas nunca mais se envolveu com a mesma. Homem religioso, tentou dedicar sua vida ao monastério, mas desistiu cinco meses depois do recolhimento espiritual. Foi, então, estudar na Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, do teórico, crítico e escritor teatral Silvio D'Amico, em Roma. Como crítico, além de certa dose de moralismo, há uma complacência harmoniosa em não julgar tão ferozmente os seus criticados. Somente uma vez abandonou o perfil apaziguador de crítico, por conta da fantasia musical *Música, Divina Música* (1955), espécie de evolução da música e da dança desde tempos remotos, escrita e dirigida por Walter de Oliveira, numa ação da Diretoria de Extensão Cultural e Artística (DECA) da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Eram quase cento e cinquenta crianças no palco do Teatro de Santa Isabel e o trabalho mexeu com ele por conta de números maliciosos que lembravam revistas. Ele reclamou pela parte pedagógica profundamente ferida. Seus comentários não agradaram a diretora da DECA, Maria de Lourdes Wanderley, que publicou artigo refutando o jornalista. O caso repercutiu em mais sete textos diferentes como defesa de Isaac Gondim Filho, sob o título "Em torno de um espetáculo infantil", nos quais reiterou sua opinião, listando a de outros companheiros, como Medeiros Cavalcanti (que se opôs veementemente àquele trabalho cênico), além de Valdemar de Oliveira, Otávio Cavalcanti e José Maria Marques. O espetáculo, então, não voltou mais a acontecer. Do seu repertório autoral, escreveu peças marcadas pelo insólito,

como *A Hora Marcada*; de cunho psicanalítico, como *Conflito na Consciência* e *Recalque*; ou dramaturgias para crianças e jovens, como *Uma Estrela Correu no Céu*, *Senhorzinho de Engenho* e *Meus Santos Diabinhos*. Além de várias encenações que dirigiu em Pernambuco, suas obras foram montadas pela Companhia de Comédias Iracema de Alencar, do Rio de Janeiro; Grupo CENA (Grupo Experimental de Novos Artistas), de São Paulo; Teatro de Cultura da Bahia, Associação Teatral das Alagoas (ATA), Teatro de Amadores de Natal e pela Federação Baiana dos Teatros Amadores, entre diversas equipes no Brasil. A partir de 1958 passou a ser professor de Interpretação no Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes, da Universidade do Recife, por muitos anos, estando à frente de espetáculos como *O Genro de Muitas Sogras* (1961), original de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, e *Cenas de Teatro Contemporâneo* (1969), com trechos de obras de Albert Camus, Dias Gomes, Jorge Andrade, Tennessee Williams e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros. Usando marcapasso cardíaco, Isaac Gondim Filho faleceu em 2003 por problemas no coração e diabetes.

José Maria Marques

José Maria Marques Soares (10/10/1927 – 29/12/2010), ator que se rendeu ao jornalismo, tanto que foi sócio fundador da ACTP aos 28 anos. Começou a carreira artística ainda criança, no Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, estreando na revista cívico-escolar em 2 atos e 30 números musicais, *Em Marcha, Brasil!*, no ano de 1941, com direção e regência de Valdemar de Oliveira, tendo já como companheiros de cena os dois filhos dele, e amigos para toda a vida, Reinaldo e Fernando de Oliveira. Mas foi no Teatro de Amadores de Pernambuco que José Maria Marques ganhou reconhecimento na área, atuando em dezenas de peças, de 1949 até 2001, estreando em *Esquina Perigosa*, de J. B. Priestley, sob direção de Ziembinski. Colaborador de vários jornais desde os primeiros anos da década de 1950, escreveu com maior afinco para a *Folha da Manhã Matutina*, chegando a assinar colunas como *Últimas Notícias Teatrais*, *As Últimas do Teatro* e *Flashes*, contribuindo também com críticas e reportagens para a sessão *Teatro*, inclusive na *Folha da Manhã Vespertina*, mesmo que intermitentemente no período de março de 1955 a agosto de 1958. Desde abril de 1957 passou a dividir a coluna de artes cênicas *Casa de Espetáculos*, no *Diário da Noite*, assinada pela dupla Oliveira & Marques, junto ao amigo Alfredo de Oliveira, que sobreviveu de abril de 1957 a setembro de 1965. Com a assinatura J. M. M. também pôde assumir o papel de interino na coluna *Teatro* do *Jornal do Commercio*, entre 1958 e 1959, nas férias do colunista oficial Medeiros Cavalcanti. Ele ingressou na AIP em 1962. Na ACTP, além de ter sido 1º secretário por várias gestões, chegando a desistir do cargo certa vez, José Maria Marques assumiu a presidência da mesma na eleição de 1960, mas renunciou em fevereiro de 1961 e foi substituído por seu vice, Ângelo de Agostini. A causa foi a vida atribulada de compromissos. Ainda assim foi reeleito por dois novos períodos, até 1963, a partir daí só contribuindo como diretor social ou vice-presidente (como na derradeira presidência, a de Valdemar de Oliveira, assumidamente por ele como seu "mestre"). No correr da década de 1960 tornou-se apresentador e produtor de importantes programas da TV – ele chegou a ser agraciado com o título de "O Melhor Apresentador da Televisão em 1962" –, dedicando-se bem mais ao universo televisivo. Casado três vezes e pai de sete filhos, José Maria participou da inauguração da TV Jornal do Commercio, onde apresentou os programas *No Mundo das Artes*, *Bossa 2* e *Meu Bairro é o Maior*. Este último, já no seu quinto ano de sucesso

ao vivo, foi o primeiro programa de auditório a ser gerado em cores pela TV Jornal do Commercio, a partir de 15 de abril de 1978. Marques também teve uma passagem pela TV Universitária e foi um dos apresentadores oficiais, durante muitos anos, do Baile Municipal do Recife. Trabalhou ainda como radialista, publicitário, bancário e funcionário público municipal, lotado no cerimonial da Prefeitura do Recife. Seu derradeiro envolvimento com o teatro se deu em 2007, na produção executiva da peça infantojuvenil *Neste Milênio Tudo Pode Acontecer*, texto de Fernando de Oliveira, com o Teatro de Amadores de Pernambuco e a participação do TAP-Jovem e da Cia. de Theatros, sob direção de Marcos Portela. A causa da sua morte, em 29 de dezembro de 2010, foi infecção generalizada ocasionada por complicações renais.

Justo Carvalho

Justo Julião de Carvalho (?/?/1934 – ?/?/?), maranhense radicado no Recife, único negro de pele retinta a compor a ACTP, foi ator de *O Drama do Calvário* em 1955, integrante do Clube de Teatro de Pernambuco, ao qual estava atrelado também o grupo Teatro Adolescente do Recife (TAR), bastante ligado a Wilton de Souza e Luiz Mendonça (ambos também atuando naquele mesmo espetáculo). Escreveu reportagens culturais para o *Jornal Pequeno* em 1955, além de compor a equipe editorial do jornal mensal *Evolução*, produzido pelo Grêmio Cultural Joaquim Nabuco. Como um dos fundadores da ACTP (talvez por ser ligado a uma instituição como o Clube de Teatro de Pernambuco e já fazer reportagens pontuais da área à imprensa), Justo Carvalho foi aceito como cronista aos 21 anos e integrou as equipes que assinaram a "Nota Oficial da ACTP" nas suas primeiras cinco edições, entre julho e agosto de 1955. A partir de dezembro daquele ano passou a revezar com Aboux (Augusto Boudoux) a coluna *Teatro*, do *Correio do Povo*, mais à frente também ocupada por Luiz Mendonça e Vanildo Bezerra Cavalcanti. Até que, de 29 de abril de 1956 a 2 de fevereiro de 1957, assumiu a sessão *Ribalta*, com notícias e comentários sobre o meio cênico. Ainda em janeiro de 1956, sob o patrocínio do Clube de Teatro de Pernambuco, pôde concluir um curso gratuito de teatro voltado à interpretação pela professora Maria José de Campos Lima, que acabara de concluir o segundo ano da Escola de Arte Dramática de São Paulo, funcionando às segundas, quartas e sextas-feiras na biblioteca do Teatro de Santa Isabel, com boa frequência de alunos. Em setembro de 1957, em almoço de confraternização no bairro de Boa Viagem promovido pela atriz Nita Campos Lima, do TAR, Justo Carvalho representou a ACTP proferindo discurso ao grupo Teatro de Amadores de Caruaru, que viera fazer apresentações na capital pernambucana. Ainda como repórter do *Correio do Povo*, em outubro de 1957, mas por pouco tempo, passou a assinar, junto à colega Lêda Sodré, uma coluna dominical no 2º Caderno, intitulada *Carroussel*, com notícias, breves comentários e até críticas de arte. O curioso é que nunca se filiou à AIP nem ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Pernambuco, e talvez tenha abandonado a profissão logo após tal experiência. Em 1959, Justo Carvalho estava como ator na peça *A Trovoada*, de Aristóteles Soares, sob direção de Clênio Wanderley, pelo grupo O Pequeno Teatro do Nordeste, também vinculado ao Clube de Teatro de Pernambuco, mas a montagem acabou não acontecendo. No ano de 1962, compondo a fundação da Sociedade Teatral de Fazenda Nova (assim como Bóris Trindade), integrou a produção do espetáculo *Jesus, o Mártir do Calvário*, de Jesus Pimentel, nas ruas de Fazenda Nova, como assistente técnico sob a coordenação geral do produtor Plínio Pacheco. Negro e chamado pelo irônico colega Adeth Leite de "cronista colored", "lourinho" e até de "Cônsul de Katanga" (uma região da África),

mantinha relações diplomáticas com vários países africanos e, em 1959, era também relações públicas da *Revista do Nordeste*. Participou uma única vez da diretoria da ACTP, como diretor social na gestão de Augusto Boudoux, no período de 1963 a 1964, mas esteve na votação aos "Melhores do Teatro" de 1960 a 1964. Rebelde, chegou a ser denunciado por Adeth Leite: "Sabemos de vários companheiros que se absterão de votar, em vários prêmios, porque não assistiram aos espetáculos, por motivos óbvios. O confrade Justo Carvalho, por exemplo, é radical: afiançou-nos que votará em branco em todos os prêmios" (A. L., *Diario de Pernambuco*, 11 jan. 1963, p. 11)*. Pelo enorme número de votos em branco em todas as categorias naquela edição, deve ter cumprido mesmo a sua promessa. Figura sempre presente em almoços e jantares de confraternização naqueles primeiros anos da década de 1960, e daí o registro constante do seu nome nas colunas sociais, era Associado do Caxangá Ágape, da Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos, da Câmara Júnior do Recife e do Centro de Relações Públicas de Pernambuco, cada vez mais longe do segmento teatral. Tudo indica que se afastou da ACTP ainda no segundo semestre de 1965, quando passou temporada no Rio de Janeiro e acabou mudando-se para lá, definitivamente em 1966. Casou-se com Walkíria Dias de Almeida em 1971. No Rio de Janeiro tornou-se um ativo militante negro. Na década de 1980 presidia o Movimento Negro, da Fundação Pedroso Horta, órgão de formulação política do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), chegando a suplente de deputado. Não consegui saber nada da sua morte.

*A. L. [Adeth Leite]. Planeja-se um golpe baixo na escolha dos "melhores" do teatro no ano de 1962. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 jan. 1963. p. 11.

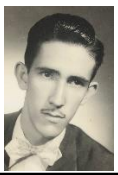
Lêda Sodré

Lêda Clementina Jácome Sodré (posteriormente, já casada, Lêda Sodré Barbier) (18/08/1936 – 28/08/1992), natural do Recife, aos 12 anos já colaborava com a revista *Prá Você*, dirigida por Esdras Farias, escrevendo contos infantis, mas sua estreia profissional – numa época em que poucas mulheres se dedicavam à imprensa, a exemplo de Isnar de Moura, Tereza Guye e Ladjane Bandeira – se deu por conta de um convite do jornalista Wladimir Maia Calheiros, que a chamou para, a partir de 20 de março de 1955, assumir a coluna *Todos os Dias*, no *Correio do Povo*. Ali, escreveria sobre fatos do cotidiano, tentando passar suas impressões e sentimentos ao papel. Foi ainda em 1955 que concluiu o Curso Pedagógico na Escola Normal Pinto Júnior, logo ingressando na Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco, onde estudou Geografia e chegou a participar do grupo de teatro da instituição, mas sem atuar em nenhuma peça. Em abril de 1956, pelo *Correio do Povo*, entre vários outros jornalistas, inclusive de fora do estado de Pernambuco, foi cobrir o itinerante espetáculo *O Drama do Calvário*, pelas ruas de Fazenda Nova, dando bastante atenção aos bastidores da grandiosa produção. Diante da possibilidade de realização do II Festival Nortista de Teatro Amador, com o Recife sendo palco para um festival de teatro pela primeira vez, ela começou a opinar sobre detalhes da organização, elogiando a ideia do Certame de Seleção para as peças locais. Já em agosto de 1956, quando se anunciou a volta da companhia de comédias dirigida por Bibi Ferreira para nova temporada no Teatro de Santa Isabel, exatamente um ano após sua última estada no Recife, foi cobrir a montagem de estreia, *Senhora*, peça luxuosa, adaptação da própria Bibi a partir do famoso romance de José de Alencar. Lêda Sodré produziu um misto de colunismo social e crônica teatral, destacando que teve quase

a impressão de estar no cinema por conta da diversidade de cenários num sistema de palco giratório, inédito então. Como "extra", ela até fez uma pontinha na peça *La Conchita*, de Pierre Louis, com tradução de Miroel Silveira, na qual Bibi atuava e dirigia. Quando assistiu ao lançamento da obra *A Compadecida*, confirmou o talento criador do dramaturgo Ariano Suassuna, especialmente pela inteligente crítica às falhas humanas, e saldou o Teatro Adolescente do Recife pela apresentação que a deixou entusiasmada. Ao conferir a estreia de *Bodas de Sangue*, do espanhol Federico García Lorca, sob direção da querida Bibi Ferreira, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, vibrou pelo êxito da peça. Com a programação do II Festival Nortista de Teatro Amador a pleno vapor, aproveitou o evento como pôde – ao ponto de não ter tempo nem de preparar a sua coluna que deveria ser diária –, e mais uma vez se disse encantada, não só pelo ambiente de cordialidade entre as delegações dos estados nordestinos, mas pela demonstração de gosto pela arte cênica que todos davam. Salpicando palpites pequenos sobre alguns dos espetáculos, mas sempre na intenção de estimular os conjuntos, ela ratificou a premiação final. Naquele ano, numa turma com quase noventa alunos e mesmo já atuando profissionalmente na área, integraria ainda o Curso Preparatório da Escola de Jornalismo (Extensão Universitária) no auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. Em outubro de 1957, Lêda Sodré passou a assinar, junto ao colega da ACTP, Justo Carvalho, a coluna *Carroussel*, aos domingos, no 2º Caderno do *Correio do Povo*, onde raramente fazia apontamentos sobre suas idas ao teatro. Ela, de fato, nunca exerceu o papel de crítica das artes cênicas, mas atrelou-se à ACTP, já em maio daquele ano, junto a dois outros jornalistas, Luiz Tojal e Hiran de Lima Pereira, como outra mulher a pertencer à entidade (precedida por Maria José Campos Lima). Chegou a participar, por seis anos, de algumas diretorias (sempre como 2ª secretária ou vice-tesoureira nas gestões de Vanildo Bezerra Cavalcanti, em três ocasiões; Augusto Boudoux, Medeiros Cavalcanti e Valdemar de Oliveira) e votando, inclusive, na premiação "Melhores do Teatro". Ingressou na AIP em 1959. Lêda Sodré, que atuou ainda como repórter literária do *Correio do Povo* e assinou vários textos na *Revista do Nordeste*, durante o ano de 1960, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, foi estudar Arte, Literatura e Jornalismo na Espanha. Já como atriz debutou verdadeiramente com o Teatro de Amadores de Pernambuco – chegou até a ser considerada "a grande descoberta do TAP" – na peça cômica musicada de Gastão Tojeiro, *Onde Canta o Sabiá* (1958), sob direção de Hermilo Borba Filho, fazendo depois *O Pagador de Promessas* (1961), *Armadilha Para um Homem só* (1963), *Um Sábado em 30* (1963, permanecendo no elenco até 1970), *Macbeth* (1964), *A Capital Federal* (1965), *TAP Ano 25* (1966), *Uma Pedra no Sapato* (1967) e *Oito Mulheres* (1968). Pouco depois do desaparecimento da ACTP, Lêda Sodré foi viver na Itália, em Perúgia, até 1970, no intuito de estudar italiano, mas chegou também a diplomar-se professora de História pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco. Na França, entre maio de 1971 e setembro de 1972, estudou francês na Université de Franche-Comté, em Besançon, onde existe um dos grandes centros de linguística para estrangeiros. No total, atuou por mais de cinco anos como cronista de jornais e revistas do Recife, Salvador e Rio de Janeiro (escrevendo da França reportagens para *O Globo* sobre turismo na Europa). Ao voltar ao Brasil, abandonou o jornalismo e passou a viver como tradutora, dominando o inglês, o francês, o italiano e o espanhol. Por dezesseis anos trabalhou na Chesf (Companhia Hidro Elétrica do São Francisco) como tradutora. Após anos afastada do palco, a convite da amiga diretora Geninha da Rosa Borges, integrou o elenco de *Yerma* (1978), peça de Federico García Lorca, pelo TAP. Lêda morreu de forma trágica aos 56 anos, vítima de um latrocínio quando, no dia 28 de agosto de 1992, foi buscar a filha, Lorena Barbier, no Colégio São Luís, e acabou baleada nas costas.

Luiz Mendonça

Luiz Gonzaga Lucena de Mendonça (05/07/1931 – 29/06/1995), ator, dramaturgo, diretor e produtor teatral que se envolveu com o jornalismo. Substituiu o colunista Aboux (Augusto Boudoux) na coluna *Teatro*, do *Correio do Povo*, a partir de janeiro de 1956, escrevendo comentários e críticas curtas, permanecendo nela até dezembro daquele ano. Após dois meses de férias, retornou por apenas mais um mês de trabalho, em março de 1957. Integrou-se à ACTP aos 24 anos, ainda no primeiro semestre de 1956, já como 2º secretário da gestão eleita em 21 de junho daquele ano e presidida por Vanildo Bezerra Cavalcanti. No palco, desde os oito anos de idade começou a atuar na sua terra natal, participando de pastoris e peças (chamadas de "dramas") dirigidos por sua mãe, Sebastiana Lucena de Mendonça, na vila de Fazenda Nova, no município do Brejo da Madre de Deus (PE). Em 1951, impulsionado por ela e por seu pai, Epaminondas Cordeiro de Mendonça, adaptou textos bíblicos, junto ao radialista Osíris Caldas, que resultaram na peça *O Drama do Calvário*, dirigida por ele e sua mãe. Assim nasceu o espetáculo que até hoje sobrevive nas muralhas do maior teatro ao ar livre do mundo, a *Paixão de Cristo da Nova Jerusalém*. A montagem surgiu mobilizando toda aquela vila e reunindo a família Mendonça, amigos e vizinhos. Luiz Mendonça também vivia a personagem principal, Jesus, e permaneceu no papel até 1968. Em 1955, apresentada pelos Grupos Amadorísticos de Pernambuco, a direção passou a ser dele em parceria com Octávio Catanho e Redomarck Viana. No ano seguinte dividiu a função com Clênio Wanderley (ambos compunham o grupo Teatro Adolescente do Recife). A partir de 1957, com Clênio assumindo sozinho a direção do espetáculo até 1968, Luiz Mendonça passou a ficar à frente do Teatro de Amadores de Caruaru (TAC), dirigindo peças como *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho, e *As Máscaras*, de Menotti del Picchia. Ele até foi morar na capital do Agreste, onde trabalhou na Rádio Cultura do Nordeste, tendo chegado a diretor da emissora. Sem muito contato com a ACTP desde então, seu afastamento definitivo da entidade se deu no terrível ano de 1964, quando junto à mulher, a atriz Ilva Niño, tiveram que sair fugidos de Pernambuco devido ao Golpe Civil-Militar. Além de fazerem parte do Movimento de Cultura Popular (MCP), com ele à frente do setor teatral no grupo Teatro de Cultura Popular (TCP), dirigindo vários trabalhos adultos e infantis, ambos também eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). A partir daí passou a morar e trabalhar intensamente no Rio de Janeiro, sempre na defesa de um teatro brasileiro popular (sua versão de *Viva o Cordão Encarnado*, de Luiz Marinho, com o seu Grupo Chegança, ganhou o Prêmio Molière em 1974 nas categorias melhor texto e direção). Ele faleceu em 1995 devido ao HIV contraído numa transfusão de sangue após um acidente automobilístico cinco anos antes. Em março de 2011, no Recife, o Teatro Luiz Mendonça, no bairro de Boa Viagem, foi inaugurado em sua homenagem.



Luiz Tojal

O jornalista e ator Luiz Plácido Tojal (18/07/1937 – 12/03/1995) teve uma participação bem pequena na ACTP. Natural de Maceió (AL), veio morar no Recife ainda pequeno porque o pai era gerente da loja comercial A Preferida. No ano de fundação da entidade

de críticos-cronistas, em 1955, havia integrado o elenco de *O Drama do Calvário*, no papel do apóstolo Pedro, compondo ainda a direção publicitária da montagem junto a dois outros que seriam seus confrades na ACTP, Wilton de Souza e Justo Carvalho. O espetáculo que a Família Mendonça realizava no município pernambucano de Fazenda Nova, desde 1951, contava com texto de Osíris Caldas e Luiz Mendonça, sob direção deste último, mais um que atuaria como cronista teatral filiado à ACTP. Como aluno do Colégio Marista, Luiz Tojal, em 1952, estava na diretoria da União dos Estudantes Secundários de Pernambuco; em 1953 fez parte do corpo redacional do jornal *A Voz da Juventude*, ligado à Associação dos Estudantes Católicos de Pernambuco; e em 1954 compôs a comissão organizadora do I Congresso Brasileiro de Jornalismo Estudantil, com a participação de cento e cinquenta representantes de órgãos estudantis de todo o Brasil no Recife. Em setembro de 1955 trabalhou no *Correio do Povo* assinando a coluna *Alma Católica*, por pouco tempo, e no ano seguinte compôs a subcomissão de Propaganda do II Festival Nortista de Teatro Amador, porque cobriu o evento com reportagens para o *Diário da Noite*. Foi ao final de 1956, aos 19 anos, que concluiu o Curso Preparatório da Escola de Jornalismo (Extensão Universitária) da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. No ano seguinte, além de trabalhar no mensário *Súmula*, passou a integrar a Associação da Imprensa de Pernambuco (AIP) e, mais à frente, também vinculou-se ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife. Em maio de 1957, ainda aos 19 anos, foi aceita sua filiação à ACTP, certamente pela cobertura jornalística que fez durante o II Festival Nortista de Teatro Amador, mas nunca assumiu nenhuma coluna específica das artes cênicas, nem atuou como crítico. No entanto, esteve no júri do prêmio aos "Melhores do Teatro" de 1957; e de 21 de junho daquele ano a 21 de junho de 1958, compôs uma nova diretoria da ACTP, agora presidida por Vanildo Bezerra Cavalcanti, na função de diretor social da entidade, único cargo que exerceu, mas foi acusado de faltar às reuniões consecutivamente. Ainda a 9 de maio de 1957 vamos encontrá-lo atuando na peça *Morre um Gato na China*, de Pedro Bloch, lançamento do grupo Teatro Escola Renato Viana (sic), liderado por Walter Barros. Mesmo de presença breve na ACTP, Luiz Tojal consta entre os poucos associados que decidiram penalizar Ariano Suassuna com uma suspensão de sessenta dias, no início de 1958, por ele ter contestado tardiamente a premiação aos melhores de 1956 (os outros votantes foram Alfredo de Oliveira e Otávio Cavalcanti). Ainda ao final de 1957 apresentou o concurso Rainha da Festa da Mocidade e, em 1959, esteve, como jornalista, na primeira diretoria do Centro de Estudos Nacionalistas do Recife (CENAR), filiado à Liga Nacionalista Brasileira. No ano de 1960 Luiz Tojal fixou residência definitiva em Maceió. Em 1962, na entrega dos prêmios aos "Melhores do Teatro" de 1961, no palco do Teatro de Santa Isabel, ele foi convidado pela ACTP a falar em nome da Associação dos Cronistas Teatrais de Alagoas – ACTA (Seria ele ligado à entidade?). Dois anos depois o jornalista foi empossado na Academia Maceioense de Letras. Depois de já ter transitado pelo rádio, pela televisão e pela área de relações públicas em Maceió, na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde exerceu também a função de professor, deve-se a ele a criação do Curso de Comunicação Social a partir de 1978, unido aos esforços de uma comissão formada pelo professor Salomão de Barros Filho e os jornalistas Aldo Ivo, Freitas Neto e Dênis Agra. Seu nome deu título ainda ao Prêmio Professor Luiz Plácido Tojal, oferecido pelo Conselho Regional dos Profissionais de Relações Públicas – 5ª Região, que abrange os Estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. Na sua relação tão fugaz com a ACTP, acredito que como parte das estratégias de divulgação, principalmente do jornalista Adeth Leite, certamente tentando reavivar no conceito público a resistência da entidade mesmo diante de todos os impasses para isso, Luiz Tojal era reiteradamente lembrado na imprensa pernambucana, chamado a marcar presença a

cada novo encontro dos associados, mas ele nem morava no Recife e não voltou mais a se envolver com o teatro pernambucano. Como poderia votar em espetáculos que não acompanhava? Ainda assim, sua filha, Leila Tojal, afirma que o pai continuou a viajar ao Recife mensalmente para cumprir compromissos profissionais e visitar a mãe Maria José Tojal. Também recorda que Luiz Tojal foi pioneiro em todas as emissoras de rádio e TV alagoanas, dando grande incentivo à arte através de projetos radiofônicos, mas, principalmente, na TV Gazeta de Alagoas (afiliada da TV Globo), apresentando o programa *Sábado Maior*, em que projetava artistas locais, inclusive alguns que se tornaram famosos, como o músico Djavan. Luiz Tojal faleceu em 1995, vítima de uma hemorragia digestiva.

Maria José Campos Lima

Maria José Campos Lima (posteriormente Selva) (?/?/1926 – ?/?/1986) foi arte-educadora, atriz, cantora, encenadora, produtora teatral, figurinista, cenógrafa, preparadora vocal e foniatra. Estreou como atriz em 1952, no Teatro do Estudante de Pernambuco, com a temporada de três textos para todas as idades, baseados em histórias do povo e reunidos num único espetáculo: *A Cabra Cabriola*, de Hermilo Borba Filho; *Mãe da Lua*, de José de Moraes Pinho; e *A Caipora*, de Genivaldo Wanderley. A direção pertencia a este último. Em busca de um ensino teatral qualificado no mais prestigioso curso da época no país, Maria José integrou a sétima turma do Curso de Interpretação da Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, com aulas no período de 1954 a 1957, atuando em peças como *D. Rosita, a Que Ficou Solteira* (1954), de Federico García Lorca; *Esperando Godot* (1955), de Samuel Beckett; *O Demônio Familiar* (1956), de José de Alencar; e *Jacques ou A Submissão* (1956), de Eugène Ionesco, dirigida por Alfredo Mesquita ou Gianni Ratto. Na conclusão do curso, integrou o elenco de *A Bilha Quebrada* (1957), de Heinrich von Kleist, com direção de Alberto D'Aversa. Só pôde fazer a EAD por conta de uma bolsa de estudos de aperfeiçoamento de professoras e, durante suas férias, por várias vezes, promoveu conferências e cursos no Recife na intenção de ensinar o que aprendia. Ainda em 1956, por exemplo, sob o patrocínio do Clube de Teatro de Pernambuco, ela iniciou um curso gratuito de teatro voltado à interpretação na biblioteca do Teatro de Santa Isabel, com boa frequência de alunos. Em 1958, com a inauguração do Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes de Pernambuco, ligado à Universidade do Recife, Marijôse, como era mais conhecida, assumiu a disciplina de Técnica Vocal, oferecida pela primeira vez na cidade, nos cursos de Interpretação e Direção Teatral, além de Fisiologia da Voz e Declamação Lírica, para o Curso Superior de Canto, atuando como professora de 1958 a 1966. Para os palcos, montou diversos espetáculos voltados à infância, como *Revista Infantil* (1950); *Presépio Estilizado* (1953), quando pôde lançar o Teatro Infantojuvenil de Operetas; *Chapeuzinho Vermelho* (1959), de Maria Clara Machado; e a opereta *A Bela Adormecida* (1960), produções do Departamento de Extensão Cultural e Artística (DECA), órgão da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco (ligado ao Serviço de Teatro Escolar e Rádio Educação) em que estava como professora contratada desde 1949. Também ficou à frente de produções teatrais adultas, a exemplo de *Jacques ou A Submissão* (1960), apresentando o dramaturgo Ionesco ao Recife, no lançamento de sua Cia. Marijôse-Ana-Selva; e *Os da Mesa Dez*, de Oswaldo Dragún, e *Os Cinco Dias*, de Henrique Zeiger, duas peças exibidas no I Festival de Teatro de Estudantes do Nordeste, realizado na cidade de Caruaru, Pernambuco, em julho de 1962, quando conquistou o prêmio de melhor

direção. Como atriz, entre outros, foi dirigida por Alfredo de Oliveira, na companhia Os Comediantes do Recife, em *Querer é Poder* (1958), de José Orlando Lessa; por Hermilo Borba Filho, na peça *A Mandrágora* (1960), de Maquiavel, realização do Teatro Popular do Nordeste; e por Clênio Wanderley, em *Jesus, o Mártir do Calvário* (1961), de José Pimentel, vivendo o papel de Maria pelas ruas do município de Fazenda Nova. Maria José Campos Lima Selva foi ainda responsável pela estreia nacional de alguns textos da dramaturgia pernambucana, como *Isabel do Sertão* (1962), do garanhuense Luís Jardim; *De Uma Noite de Festa* (1972), de Joaquim Cardozo, encenado ao ar livre no pátio do Mosteiro de São Bento, em Olinda, e no pátio da Igreja dos Prazeres, nos Montes Guararapes, no município do Jaboatão; além de ter realizado a segunda montagem brasileira da versão teatral de *Casa Grande & Senzala* (1964), obra do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre dramatizada por José Carlos Cavalcanti Borges, numa realização do Teatro DECA. Em janeiro de 1962, ao participar do IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes, no Rio Grande do Sul, Maria José obteve como parte do prêmio de melhor direção teatral pelo espetáculo *Uma Girafa Para Inocêncio*, de Luís Carlos Saroldi, uma bolsa de estudos na França, custeada pelo Governo Brasileiro. Na capital francesa, chegou a realizar cursos de Expressão Corporal e de Interpretação no Conservatoire National d'Art Dramatique e Mímica, com o ator e mímico Étienne Decroux. Sua produção artística também ganhou o rádio e a TV recifenses quando trabalhou como produtora e locutora de dois programas infantojuvenis, *Gorjeios* e *Cirandinha*, produzidos durante cinco anos pela Rádio Clube de Pernambuco; e também esteve à frente do *Histórias Dramatizadas*, na TV Jornal do Commercio. Ela passou a ser sócia da ACTP em janeiro de 1956, onde assumiu cargos no conselho fiscal, secretaria, diretoria social e esteve à frente de cursos de interpretação e palestras programadas, além de ter sido uma das votantes na escolha dos "Melhores do Teatro". No entanto, atuou pouco como jornalista. Por alguns meses em 1955, depois de ingressar na AIP, começou colaborando com o caderno *Artes e Artistas*, do *Jornal do Commercio*, no Recife, como correspondente de São Paulo, onde morava e estudava na época, assinando textos como Marijôse Camposlima (escrito assim mesmo) para a coluna *"Flash" de São Paulo – O que vai em cartaz*, inclusive com resenhas críticas. Só voltou a escrever numa coluna de jornal em 3 de fevereiro de 1959, estreando *Entre-Atos*, assinada por Marijôse & Fernando, num perfil de crônica romanceada, mas estranhamente não deu continuidade após a primeira e única publicação. Depois de trabalhar como professora de Dicção na Universidade Federal da Paraíba, de 1966 até 1971, em fevereiro daquele ano voltou à capital pernambucana para ficar à frente, até 1972, da coordenação do Curso de Arte Dramática, dando mais atenção à dramaturgia nordestina, seus autores e suas temáticas, além de assumir novas turmas de Técnica Vocal e Oratória. Ela, inclusive, desenvolveu no Recife um trabalho pioneiro na abordagem clínica da voz, quando o curso de fonoaudiologia ainda nem existia. Pela Associação Teatral das Alagoas dirigiu *O Jacaré Azul*, (1971), peça infantil de Medeiros Cavalcanti, que chegou a ser apresentada no Recife. Após integrar o júri de vários festivais e aposentar-se como funcionária pública, preferiu se fixar em Brasília (DF). Morou lá por dez anos e faleceu em 1986, aos 60 anos.

Maviael Pontes

Maviael de Albuquerque Pontes (08/03/1935 – ainda vivo, mas com a saúde bem debilitada por causa do Parkinson) é natural de Caruaru e trabalhou como ator, jornalista e promotor público. Chegou a integrar a diretoria da UESP (União dos Estudantes

Secundários de Pernambuco) em 1952. Sua carreira nos palcos do Recife se iniciou em 1954 quando participou de *O Cura da Aldeia*, alta comédia de Carlos Arniches, pelo grupo Teatro Pernambucano, dirigido por Elpídio Câmara. Na sequência, com a Companhia de Comédias Wilson Valença, fez parte de *A Vida Tem Três Andares*, de Umberto Santiago, sob direção de Gerson Vieira. Já em 1955 integrou o enorme elenco de *Os Milagres de Jesus*, de Raul Prysthon e José Orlando Lessa, junto ao Teatro do Funcionário Público, com direção de Arlindo Silva e Sizenando Pavão. Ainda estudante da Faculdade de Direito do Recife já dava aulas particulares de português, latim, francês e história do Brasil. Era conhecido por ser um estudioso da vida e obra de Molière. Advogado formado em 1960, dois anos depois virou promotor em Ouricuri. Em 1963 colaborou com artigos sobre romances literários para o *Diario de Pernambuco*, mas notabilizou-se mais como crítico de cinema. Em 1964 assumiu a primeira diretoria do Cineclube SESC. Sendo o último a se integrar à ACTP, Maviael Pontes filiou-se em setembro de 1958 e desde então a entidade deixou estático o seu quadro social. Fazendo parte da diretoria, ele chegou a ser 2º secretário por três gestões, de 1960 a 1961, sob a presidência de José Maria Marques (que renunciou e foi substituído por Ângelo de Agostini); de 1965 a 1966, tendo Vanildo Bezerra Cavalcanti como presidente (período problemático em que ele integrou, com presidência de Valdemar de Oliveira e na função de suplente administrativo, a Junta Governativa da ACTP, de junho a julho de 1966, quando a mesma permaneceu acéfala até a eleição de uma nova diretoria); e, por fim, de 1966 a 1967, com Medeiros Cavalcanti à frente da entidade. Participou da comissão julgadora do prêmio aos "Melhores do Teatro", mas nunca foi uma presença constante nas atividades da ACTP, funcionando mais como um colaborador eventual na imprensa. Irmão do grande crítico de artes Joel Pontes, ele chegou a escrever críticas teatrais para o caderno *Arte*, do *Jornal do Commercio*. Posso cogitar que, diante da estreia do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em julho de 1958, e já que Medeiros Cavalcanti não acompanharia o evento por estar de férias, chamando para substituí-lo como interino José Maria Marques, Maviael Pontes tenha sugerido à editoria colaborar momentaneamente com um olhar sobre a programação ou talvez tenha sido mesmo convidado para aumentar a equipe que daria atenção ao Festival. O fato é que ele ficou por curto tempo. Das poucas críticas assinadas por ele em 1958, duas são específicas sobre produções presentes no I Festival Nacional de Teatros de Estudantes: *Seis Personagens à Procura de Autor*, do Teatro de Amadores de Pernambuco, e *Medea*, do Teatro Universitário de Pernambuco, além de uma "Retrospectiva do Festival de Teatro", onde faz um balaço geral do que houve, com apontamentos sucintos sobre peças de maior destaque. Em 1959, além de filiar-se à AIP, ele ainda analisou *O Living-Room*, nova produção do TAP, fora dos quadros daquele evento, e não apareceu mais como colaborador do *Jornal do Commercio*, mas continuou atrelado à ACTP até junho de 1967. É um dos que abandonou a entidade na sua fase final. Na década de 1980, ainda vamos vê-lo escrevendo críticas sobre dois espetáculos do TAP, *A Vítima* (1985), e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1987). Seus derradeiros escritos sobre teatro aconteceram exatamente em 1986, colaborando esporadicamente com críticas para a coluna *Casa de Espetáculos*, de Enéas Alvarez, no *Jornal do Commercio*, além de mandar cartas à redação sobre assuntos os mais variados, inclusive resenhas sobre alguns espetáculos em cartaz.

Medeiros Cavalcanti

Nascido em Maceió (AL), José de Medeiros Cavalcanti (29/09/1922 – 14/12/1990), além de jornalista, crítico e cronista teatral, foi poeta, dramaturgo, funcionário público e advogado não praticante formado pela Faculdade de Direito de Alagoas. Começou na imprensa ainda em sua terra natal, na função de revisor da *Gazeta de Alagoas*, aos 17 anos, passando depois para a Rádio Difusora como produtor. A filha dele, Eliana Cavalcanti, em 2019, contribuiu com uma lembrança em seu perfil no *Facebook*: "Em 1952, Aldemar Paiva, alagoano como ele, mas já trabalhando na imprensa pernambucana, escreveu-lhe uma carta dizendo que a PRA-8, a Rádio Clube de Pernambuco, estava precisando de alguém com o seu talento. E lá fomos nós morar em Olinda. Com pouco tempo ele foi convidado a trabalhar na Empresa Jornal do Commercio. Inicialmente no rádio e no jornal, depois, na televisão. [...] Já era formado em Direito aqui em Maceió, mas resolveu fazer outro curso superior e se formou em Dramaturgia pela Escola de Belas Artes do Recife. Seu português era invejável, assim como a sua erudição, além de traduzir do francês, italiano, espanhol e inglês. Tinha muito orgulho de ser jornalista, e disse várias vezes que queria ser enterrado no mausoléu dos jornalistas, no Cemitério de Santo Amaro. E assim foi feito" (CAVALCANTI, 2019)*. Medeiros Cavalcanti, depois de escrever breves e polêmicas resenhas no *Diário da Noite*, assumiu a crítica teatral diária no *Jornal do Commercio*, de 1955 a 1967, mas, depois, continuou colaborando periodicamente com artigos sobre assuntos variados para a mesma empresa. Com a inauguração da TV no Recife, no ano de 1960, ele passou a contribuir com o programa *Noites de Black-Tie*, na TV Jornal do Commercio, apresentando o melhor do teatro a cada semana. Aos 33 anos foi um dos sócios fundadores da ACTP em 1955 e, em 1962, filiou-se à AIP. Sendo um dos jornalistas mais atentos ao que se fazia nas artes cênicas daquela época, afastou-se da imprensa teatral por motivos pessoais. Em maio de 1977 voltou a reassumir a coluna *Teatro*, após mais de dez anos afastado do setor, trabalhando até novembro de 1978, desta vez escrevendo somente aos domingos, irregularmente, numa nova fase editorial do *Jornal do Commercio*, mas se aventurou pouco às críticas de espetáculos, dando mais atenção às crônicas. Depois de passar anos sem novo envolvimento com as artes cênicas, ele foi impulsionado a escrever, em 1984, sobre o espetáculo *A Mais Forte*, de August Strindberg, com direção de Carlos Bartolomeu, pela Casa de Ópera Corporações Artísticas. Seu contentamento com a montagem, que reunia as atrizes Augusta Ferraz e Magdale Alves, resultou em dois textos críticos publicados nos dias 5 e 9 de junho daquele ano, na seção *Opinião*, do *Jornal do Commercio*. Pouco depois, instigado por uma pesquisa de Cristina Inojosa sobre a cena teatral pernambucana entre os anos 1930 e 1980, confessou seu vivo interesse por aquele trabalho, afinal, tudo que dizia respeito ao Teatro em Pernambuco lhe era "terrivelmente familiar, cronista teatral que fui diário, não ocasional, frequentando teatros, conhecendo artistas daqui, do Brasil e do exterior; aluno de Dramaturgia na antiga Escola de Belas Artes; fundador e membro ativo da extinta Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, que promovia, anualmente, os seus ruidosos festivais (!) para entrega do troféu Samuel; viajando para ver espetáculos em outras cidades, participando de cursos como os que aqui ministraram Ziembinski, [João Ângelo] Labanca e Décio de Almeida Prado […]". (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 24 jun. 1984, p. 6)**. Autor da peça infantil *O Jacaré Azul*, ele faleceu a 14 de dezembro de 1990.

*CAVALCANTI, Eliana. O jornalista, meu pai. Maceió, 6 jul. 2019. **Facebook**: eliana-cavalcanti. Disponível em: <https://www.facebook.com/eliana.cavalcanti.754/posts/2165843206876667>. Acesso em: 8 jul. 2019.

CAVALCANTI, Medeiros. Um mergulho no passado. **Jornal do Commercio. Recife, 24 jun. 1984. Opinião. p. 6.

Otávio Cavalcanti

Otávio Cavalcanti de Albuquerque (18/09/1902 – 13/12/1975), poeta e jornalista, natural de Palmares (PE), em 1943 já colaborava com poemas para serem publicados no *Diário da Manhã*, jornal do Recife em que passou a ser redator, inclusive do setor esportivo, desde 1944. Neste mesmo ano, na PRA-8, lançou os programas radiofônicos *Cocktail Dominical* e *As Vozes Anônimas*, escritos e dirigidos em parceria com o jornalista José Edson. Tudo indica que iniciou sua maior atenção para com o teatro na *Folha da Manhã Vespertina* (onde Hermilo Borba Filho já assinava a coluna *Fora de Cena*), exatamente no dia 22 de fevereiro de 1949, mas em julho de 1948 já tinha colaborado com a *Gazeta Esportiva* e, em dezembro daquele mesmo ano, com a revista local de sociologia, literatura e arte, *Presença*, abordando questões teatrais. No entanto, permaneceu por mais tempo assumindo a coluna *Teatro* na *Folha da Manhã Matutina*, responsável por reportagens, notícias e críticas, além de editar a página *Os Espetáculos-As Artes*. Ainda que de perfil bem conservador, preso à fidelidade da "mensagem" do autor, como muitas vezes lembrou, era disciplinado na cobertura teatral, inclusive na divulgação das ações da ACTP. Suas críticas são longas e cheias de detalhes, segmentadas por cada item em avaliação. Costumava assinar com as iniciais O. C. nas matérias e críticas que escreveu até o fim das edições matutina e vespertina da *Folha da Manhã*, em 1959. Certa vez, referindo-se a um "fiscal de teatro" contratado pelo Serviço Nacional de Teatro, órgão do Governo Federal, fez o seguinte desabafo: "Tá aí: eu luto há tantos anos na imprensa e há muito tempo nesta seção de *Artes e Espetáculos*, com um ordenado 'micho', e nunca consegui um empreguinho deste para fiscalizar qualquer coisa, contando que completasse a 'gaita' para ajudar-me a carregar a pesada cruz da vida" (CAVALCANTI, *Folha da Manhã Matutina*, 19 nov. 1955, p. 5)*. Ainda em 1943, ingressou na AIP, chegando a fazer parte da comissão de sindicância da entidade em 1955. Também compôs a Associação dos Cronistas Carnavalescos (ACC), ao lado de companheiros da imprensa teatral como Júlio Barbosa e Aristophanes da Trindade. Foi um dos sócios fundadores do Clube da Imprensa de Pernambuco e também da ACTP, sendo o único jornalista pernambucano enviado pela entidade para cobrir o I Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1957, quando a peça *A Compadecida* – que ele não tinha visto no Recife – conquistou a medalha de ouro. Votou religiosamente nos "Melhores do Teatro" – sua derradeira participação aconteceu em referência ao ano de 1961 – e devia ser um homem organizado ao extremo, sempre no papel de tesoureiro da entidade, até junho de 1962. No ano seguinte, seu nome ainda aparece no Conselho Fiscal, mas provavelmente não tinha mais nenhum contato com a mesma, pois desde o fechamento da *Folha da Manhã Matutina* não se encontrava mais contratado para a cobertura teatral em nenhum jornal. Sua situação financeira passou a não ser das melhores, tanto que em denúncia sobre a estagnação da ACTP, Adeth Leite chegou a lembrar que o "tesoureiro perpétuo da entidade", Otávio Cavalcanti, estava "ameaçando renunciar ou licenciar-se porque (atualmente sem função nos jornais da cidade, o seu orçamento é onerado, com despesas extraordinárias, ao desejo de comparecer às reuniões) está vendo improdutivo seu esforço com as sucessivas faltas dos demais companheiros de diretoria" (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 6 ago. 1961, p. 8)**. E foi o que realmente aconteceu mais à frente, com ele entregando o cargo. Em junho de 1962 Wilton de Souza o substituiu como tesoureiro. Logo após a votação da nova diretoria em 1964, Otávio Cavalcanti afastou-se da ACTP, mas ainda continuou atrelado às ações da AIP, na Comissão de Sindicância.

Viúvo desde 1959, silenciosamente afastou-se do meio cênico e jornalístico. Faleceu em 13 de dezembro de 1975.

*CAVALCANTI, Otávio. “Fiscal de teatro”. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 19 nov. 1955. Teatro-Arte. p. 5.
LEITE, Adeth. Associação dos Cronistas Teatrais: desinteresse da maioria dos sócios. **Diario de Pernambuco. Recife, 6 ago. 1961. Segundo Caderno. p. 8.

Pereira da Costa

Carlos Augusto Pereira da Costa (22/03/1891 – ?/09/1965), natural de Escada (PE), foi aluno do Ginásio Pernambucano entre 1904 e 1908; e em 1909 já estava na Faculdade de Direito do Recife. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais formado em 1912, se casou dois anos depois. Conhecido como “Advogado dos pobres”, foi auditor da Justiça Militar, historiador, escritor, orador, conferencista, professor de português e teatrólogo. Escreveu várias obras, com destaque para *Noções Corográficas do Estado de Pernambuco* (1919), *O Heroísmo do Snr. Júlio Dantas* (1923), em colaboração com João Barreto de Menezes e Sady Garibaldi; *Colonização do Brasil* (1931) e as biografias de *Theophilo Braga* (1924) e *Cândido Duarte* (1949). No teatro é autor da peça histórica *Camões*, exibida em 1939 pela Tuna Portuguesa; da alta comédia *Mea Culpa*, também representada pela Tuna Portuguesa naquele mesmo ano; e da inédita peça patriótica *Soldado Caxias*, editada em 1954. Com a comédia dramática *Segredo* (que quase foi montada pelo grupo Os Comediantes do Recife) foi premiado em 1952 no Concurso Literário da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado de Pernambuco. Era filho do ilustríssimo historiador Francisco Augusto Pereira da Costa, que escreveu *Anais Pernambucanos*, em dez volumes. Pereira da Costa (filho) assinava a coluna *Notas Dominicais*, sempre aos domingos na *Folha da Manhã Matutina*, abordando diversos assuntos. Acredito que era um colaborador apenas, sem remuneração (como muitos naquele período), pois nunca se filiou nem à AIP nem ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife. Sendo um dos fundadores da ACTP – pois esteve numa primeiríssima reunião ainda em 1954 –, aceito provavelmente pela credibilidade como historiador e colunista com espaço certo na imprensa, tudo indica que nunca participou nem da escolha dos melhores nem da renovação das diretorias. Sua restrita participação junto à entidade ocorreu no dia 1 de setembro de 1955, no salão nobre do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (do qual era sócio desde 1919), por conta de uma conferência que fez sobre Arthur Azevedo, para pequeno público e que resultou numa série de artigos para a *Folha da Manhã Matutina*, e também na proposição de organizar, em 1956, no salão nobre do Teatro de Santa Isabel, uma exposição bibliográfica teatral pernambucana, além de reunir objetos de arte popular, ideia não concretizada durante o II Festival Nortista de Teatro Amador. O único momento que o achei atrelado à resenha teatral foi quando reclamou da peça *História Proibida*, que estreou no Teatro de Santa Isabel no dia 9 de abril de 1957, logo após a entrega solene dos prêmios aos “melhores” de 1956 pela ACTP. A aguardada montagem ganhou interpretação da companhia carioca Eva e Seus Artistas, numa adaptação de Miroel Silveira a partir de um conto extraído das famosas novelas do escritor italiano Giovanni Boccaccio, pela dupla George Manoir e Armand Varnille. Pereira da Costa se levantou contra ela em seu ponto de vista moral. Não comprendeu, por exemplo, como “a artista das famílas” Eva Todor vivia uma mulher ignóbil, baixíssima, depravada, que se insurgia contra a fidelidade conjugal para macular a honra do marido, num exemplo de “comédia imoralíssima, portadora de uma mensagem que avilta, degrada a mulher, desde que no-la exiba com o coração a transbordar de lama pútrida, nauseante, asquerosa” (COSTA, *Folha da Manhã Matutina*, 14 abr. 1957, p. 2)*. Coincidência ou não, após tal posicionamento, bem diferente de outros associados da

ACTP, ele não fez mais nenhuma referência à existência da entidade, afastando-se definitivamente. No início de 1961 já se encontrava hospitalizado e, no ano seguinte, teve seus direitos de sócio suspensos. Ainda assim, por certo período, seu nome constava no chamamento às eleições e votação aos melhores do ano. Faleceu em setembro de 1965, praticamente cego.

*COSTA, Pereira da. Notas Dominicais. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 14 abr. 1957. p. 2.

Sotero de Souza

O sergipano José Sotero de Souza (15/08/1894 – 07/03/1965), talvez da cidade de Capela, foi médico, farmacêutico, jornalista, dramaturgo, professor, orador, conferencista e um dos sócios fundadores da AIP. Entre os anos 1925 e 1926 dirigiu o semanário *O Município*, da cidade de Belo Jardim, no interior de Pernambuco, ao lado de Albérico Silva. Em 1929 coordenou a revista *Perirapoco*, órgão dos auxiliares da empresa Pernambuco Tramways, no Recife, onde também trabalhava como diretor e professor do Curso de Educação Moral e Cívica. Na Brigada Militar de Pernambuco, por muitos anos, ensinou a mesma disciplina. Na década de 1930, seja como farmacêutico ou professor e já reconhecido como intelectual, colaborava com periódicos como *A Notícia*, *Jornal Pequeno*, *Jornal de Medicina de Pernambuco* e *Jornal do Recife*. Neste último, em 1933, chegou a manter a coluna *Às Quintas*, sobre assuntos científicos. Formou-se pela Faculdade de Medicina do Recife em dezembro de 1935, dedicado à infecção tuberculosa, e no início da década de 1940 chegou a ser assistente do Hospital Oswaldo Cruz e diretor da Casa de Saúde Santo Antônio e do Hospital Francisco Correia, este último no município de São Lourenço (onde dá nome a uma importante rua no centro da cidade). Como jornalista militante na imprensa colaborou com a *Folha da Saúde* em 1936, ano de lançamento do jornal, assim como escreveu artigos para o *Diário da Manhã*. Tornou-se sócio da Sociedade de Medicina de Pernambuco em abril de 1937. O seu aparecimento como dramaturgo se deu na tarde de 4 de fevereiro de 1950, quando o Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife recebeu a leitura da sua primeira peça escrita, *João Crisóstomo*, abordando a eutanásia, num ciclo de leituras pelos próprios autores, evento patrocinado pelo grupo Teatro do Estudante de Pernambuco liderado por Hermilo Borba Filho. Em 1952 estavam adiantados os ensaios desta sua composição dramática pelo Teatro Operário de Santo Amaro, com direção do ator Juarez Diniz, mas não encontrei registros da estreia. Em novembro de 1956, no palco do Teatro de Santa Isabel, lançou o "monovox" (como ainda eram chamados os monólogos) *A Tragédia do Sexo*, com a atriz Celi Niño, pernambucana diplomada pelo Conservatório Nacional de Teatro e ex-integrante da Bibi Ferreira e Sua Cia. de Comédias, que não quis viajar com a equipe para Portugal após temporada no Recife. A montagem foi saudada por ser a primeira vez que na capital pernambucana se via uma atriz interpretando um monólogo em 3 atos. A obra, aparentemente dirigida por Procópio Ferreira quando de sua mais recente estada no Recife, demonstrava a tragédia dos preconceitos sociais. No entanto, não foi bem recebida. Ainda assim o monólogo ganharia leitura dramatizada em novembro de 1957, no auditório da Caixa Econômica de Pernambuco, numa nova ação do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife. Sotero de Souza tem como peças inéditas: *Destinos*, *O Último Beijo* e *Morte, Juízo, Inferno e Paraíso*. Como cronista na imprensa pernambucana, ele passou a dar alguma atenção ao teatro ainda em 1949, no *Diario de Pernambuco*, incentivado pelo crítico teatral Júlio Barbosa.

Já em 1951 começou a colaborar com críticas para a sessão *Cinemas & Teatros*, do *Jornal Pequeno*. Foi filiado à ACTP a partir de agosto de 1955, mas sua participação mais efetiva restringiu-se a uma homenagem que propôs à veterana atriz Conchita de Moraes, após ter feito reportagem com ela para o *Correio do Povo*, e pedido para lançar um voto de louvor na ata de reuniões da instituição. A homenagem, pela presença da mesma no Recife com a Companhia Dulcina-Odilon, realizada a 26 de janeiro de 1956, após a vesperal da peça *As Árvores Morrem de Pé*, de Alejandro Casona, teve caráter íntimo e ocorreu no próprio camarim que Conchita vinha ocupando no Teatro de Santa Isabel. Na sequência, Sotero de Souza ainda compôs a equipe de relações sociais na organização do II Festival Nortista de Teatro Amador, entre setembro e outubro de 1956, além de ter votado nas três primeiras edições do prêmio "Melhores do Teatro", em referência até o ano de 1957. Sem contrato com jornais, ele devia ter dificuldades em publicar críticas aos espetáculos, mas ainda assim o fazia, no *Jornal Pequeno* e, especialmente, na *Folha da Manhã Matutina*. A última resenha que encontrei dele, em 15 de julho de 1958, com o título "Coragem de discrepar", faz restrições a *Seis Personagens à Procura de Autor*, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, com direção de Hermilo Borba Filho, exatamente quando a maioria dos seus colegas tecia altos elogios à obra do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Sem receio de considerá-la uma peça confusa, com um simbolismo mal perceptivo, ele assumiu: "Eu sou quem talvez não esteja na altura de compreendê-la" (SOUZA, *Folha da Manhã Matutina*, 15 jul. 1958, p. 8)*. Com a pausa do *Jornal Pequeno* em 1958 e o fim das duas edições matutina e vespertina da *Folha da Manhã* em 1959, talvez pela falta de espaço nos outros jornais ou mesmo desinteresse pelo tema, Sotero de Souza deixou de escrever sobre teatro e não há mais registro de sua aproximação com o segmento. Será que o fato de ter sido única voz dissonante a *Seis Personagens à Procura de Autor*, justamente a peça que receberia os prêmios de melhor espetáculo de conjunto local, diretor e intérprete masculino em 1958 pela ACTP, tenha influenciado para o seu afastamento da entidade? Em 1960 chegou a fazer reportagem médica para o *Diario de Pernambuco*. Moralista ao extremo – era o mais velho associado da ACTP, nascido ainda no século XIX, em 1894 –, Sotero de Souza foi o primeiro dos vinte e sete *acetepianos* a falecer, em 7 de março de 1965, aos 70 anos.

*SOUZA, Sotero de. Coragem de discrepar. **Folha da Manhã Matutina**. Recife, 15 jul. 1958. Teatro-Arte. p. 8.

Valdemar de Oliveira

Conhecido como o "homem de sete instrumentos", Valdemar de Oliveira (02/05/1900 – 18/04/1977) foi médico, músico, professor, pesquisador, escritor (autor de livros didáticos, científicos, literários e históricos), jornalista, crítico de música e teatro, dramaturgo, ator, diretor, tradutor, cenógrafo e pai de família com mulher e dois filhos que também abraçaram a cena teatral. De família abastada e já dividido entre os exercícios médico, literário e musical, lançou-se no palco assinando a partitura da opereta *Berenice*, escrita por Nelson Paixão, com direção de João Jacques, em 1926, gerando controvérsias com críticos da época. Respondeu a tudo com muita superioridade, uma de suas marcas mais indeléveis frente aos contrários às suas opiniões e realizações. Entre outras entidades, foi presidente da Academia Pernambucana de Letras e da Sociedade de Cultura Musical; membro do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, da Academia Pernambucana de Medicina, da Academia Brasileira de Música, do Conselho

Estadual de Cultura e do Rotary Club. Como autor teatral escreveu peças como *Um Rapaz de Posição*, *Tão Fácil, a Felicidade...*, *Honra ao Mérito!* e *Aonde Vais, Coração?*, além de produzir diversas partituras em operetas e revistas, a exemplo de *Aves de Arribação*, *A Rosa Vermelha*, *Sai, Cartola!* (sob o pseudônimo José Capibaribe) e *A Madrinha dos Cadetes*, quatro parcerias com Samuel Campello. Das suas criações originais – de texto e música –, destacam-se as operetas *Ninho Azul* e *Boby e Bobette*, para adultos, e *A Princesa Rosalinda*, *Em Marcha, Brasil!* e *Terra Adorada*, para a criançada. Muitas das obras que escreveu foram estreadas pelo Grupo Gente Nossa, no qual dividia a direção artística com Samuel Campello de 1931 a 1939. Com a morte do amigo em janeiro deste último ano, o substituiu e foi aí que pôde abrir, pioneiramente, as sessões específicas de teatro para crianças no palco do Teatro de Santa Isabel, com o Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, oferecendo programações até 1941, ano em que fundou o Teatro de Amadores (e que só a partir de 1944 assumiria o "de Pernambuco" em seu nome), inicialmente como departamento autônomo da equipe antecessora. Também pôde assumir as funções de representante regional da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), delegado regional do Instituto Nacional de Cinema, diretor do Departamento Cultural da AIP e diretor do Teatro de Santa Isabel, esta última atividade no período de 1939 a 1950. Foi ainda diretor do Nosso Teatro, de 1971 a 1977, casa de espetáculos inaugurada por ele e rebatizada com seu nome após sua morte. Valdemar de Oliveira se consagrou no meio cênico nacional pela trajetória extremamente vitoriosa que trilhou, especialmente junto ao TAP. Às vezes penso em como ele conseguia, quase magicamente, abarcar tantas atividades nas 24 horas de um dia, pois houve momentos em que, além de dar aulas, escrevia diariamente para dois jornais, dirigia e ensaiava grupos de teatro, inclusive fora de Pernambuco, além de assumir cargos em variadas instituições locais e nacionais (portanto, como assistir a recitais musicais e espetáculos teatrais tão frequentemente, tendo ainda que formular reflexões críticas a partir deles, com agenda diária tão cheia? Mas ele conseguia). Entre o final dos anos 1940 e início da década de 1950 editou a importante revista de artes *Contraponto*, mas praticamente todos os jornais do Recife também o tiveram como figura ilustre nas suas folhas. Ele começou no jornalismo ainda nos tempos de estudante de Medicina, na Bahia, em 1918. No Recife, estreou na área assinando com as iniciais W. O. (escolha que fez com que, até hoje, muitos erroneamente ainda escrevam o seu nome como sendo Waldemar), inicialmente no *Jornal do Recife* e n'*A Notícia*. A 1 de maio de 1926 foi admitido no *Jornal do Commercio* como redator especializado da página dominical *Vida Artística*, assinando também as *Notas de Arte* e passando, depois, às colunas diárias *A propósito...*, já com a simples inicial W., *Crônica da Cidade* e *Ver, Ouvir e Não Calar*. Ali escreveu até às vésperas da morte. Ficou ainda à frente da coluna *Artes & Artistas* desde o lançamento do *Diário da Noite*, em maio de 1946, permanecendo na função até julho de 1954, ou seja, por mais de oito anos consecutivos. *Mundo Submerso (Memórias)* é o título do seu livro biográfico. Valdemar de Oliveira faleceu no dia 18 de abril de 1977, no Hospital Geral de Urgência do Recife, em consequência de complicações renais agravadas após uma queda que sofreu nos jardins da sua residência, em fevereiro daquele ano.

Vanildo Bezerra Cavalcanti

Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti (12/08/1919 – 17/02/1988), jornalista, advogado, dramaturgo, diretor, produtor teatral e historiador recifense, começou colaborando com o jornal *O Fanal*, em 1938, já engajado no movimento político estudantil. Em 1948

bacharelou-se na Faculdade de Direito do Recife e, em 1949, já era sócio da AIP. Assumiu a seção *De Teatro e Outras Coisas*, na *Folha da Manhã Vespertina*, a partir de 21 de julho de 1955 e, na sequência, desde 6 de janeiro de 1956, passou a escrever para a coluna *Teatro*, no *Correio do Povo*, com suas iniciais V. B. C., em revezamento com Luiz Mendonça. A partir de 28 de abril começou a assiná-la com seu nome completo. Entre maio e outubro de 1957 assumiu sozinho o setor teatral do jornal. Aos 36 anos, além de ter sido um dos fundadores da ACTP e contribuído na elaboração do anteprojeto dos estatutos (junto a Isaac Gondim Filho e Medeiros Cavalcanti), foi a pessoa que mais ocupou sua presidência, por quatro diferentes gestões, inicialmente de 1956 a 1957, período efusivo de ações que incluiu a promoção do II Festival Nortista de Teatro Amador, e reeleito de 1957 a 1958. Presenciou o auge da história da entidade, mas também a deixou quase à míngua, entre 1965 e 1966, permitindo que ela ficasse acéfala até a eleição de uma nova diretoria. Ainda assim voltou a presidi-la mais à frente, de 1967 a 1968, período em que também esteve como chefe do Departamento Cultural da Prefeitura do Recife e gerou revolta na classe artística por ter sugerido ao prefeito Augusto Lucena a criação do decreto municipal nº 8.698, de 3 de janeiro de 1968, considerado um "monstrengo municipal" por aumentar as taxas de ocupação do Teatro de Santa Isabel e do Teatro do Parque. Isso impediu o acesso de conjuntos locais e itinerantes às duas casas oficiais da municipalidade. Vanildo é autor de mais de uma dezena de peças teatrais, como as infantis *O Violino Encantado* e *Emília no País da Gramática*, adaptação teatral autorizada da obra de Monteiro Lobato; *A Senha Foi Açúcar*, *O Lobisomem*, *Amigos*, *O Ditador*, *A Queda do Anjo*, *História Antiga*, *Primavera* (3º lugar no Concurso de Peças promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, empatado com *A Volante*, de Ruy Amazonas); *O Carola*, *Como Conquistar Mulher Casada*, *A Túnica de Deus* e *Os Outros Quinhentos*. Em 1963, Vanildo Bezerra Cavalcanti escreveu texto para espetáculos rebolados como *Mulheres... Naquela Base* e *É Sexo do Primeiro ao Quinto*, com a Companhia de Revistas Françoise Brunett, sob direção de Juarez Diniz, em cartaz no Teatro Marrocos, com músicas de Bianor Batista. Enquanto jornalista profissional, ele foi ainda redator do *Diário da Manhã* e responsável pela Seção de Turismo do *Jornal do Commercio*. Nomeado adido cultural do Brasil na Itália em 1959, no ano seguinte chegou a ser transferido para a Embaixada Brasileira em Lisboa, Portugal, como adido de imprensa. Na sua volta ao Brasil, ingressou no Ministério Público, trabalhando em diversas comarcas de Pernambuco e aposentando-se como procurador. Idealizador e presidente da Feira do Comércio e Indústria do Nordeste (FECIN), foi também um dos fundadores da União Brasileira de Escritores – Secção Pernambuco, e do Centro de Estudos de História Municipal, ligado à extinta Fundação Instituto de Administração Municipal (FIAM). Foi membro ainda das Academias Pernambucana e Olindense de Letras, sócio efetivo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano e colaborador de artigos para a *Revista do Arquivo Público*. Entre 1951 e 1968 escreveu também para o *Boletim da Cidade do Recife*, produzindo uma série de matérias sobre a cidade na seção *Ruas e Cais*. É autor de vários livros, entre eles, *Recife do Corpo Santo* (1976), que recebeu o prêmio Joaquim Nabuco para ensaio histórico, da Academia Pernambucana de Letras; *Das Razões do Farol de Olinda* (1976), *Olinda e Sua Formação Literária* (1977) e *Olinda do Salvador do Mundo: Biografia da Cidade* (1986). Vanildo Bezerra, como era mais conhecido, faleceu na presença dos seus seis filhos, em 17 de fevereiro de 1988, de insuficiência pulmonar, após dez dias internado na Casa de Saúde São Marcos. Seu corpo foi velado na Academia Pernambucana de Letras e sepultado no Convento de São Francisco, em Olinda.

Wilton de Souza

Wilton de Souza Andrade (30/06/1933 – 08/03/2020), artista plástico recifense – pintor, desenhista, escultor, gravurista, tapeceiro e cenógrafo –, também se rendeu ao jornalismo como cronista da arte pernambucana. Começou a desenhar e a pintar desde criança, tendo como referência seu irmão, quatro anos mais velho, o também artista Wellington Virgolino. Em 1948, com vários outros companheiros, fundou a Sociedade de Arte Moderna do Recife, que marcou um rompimento com o sistema acadêmico de ensino implantado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco, chegando à presidência da mesma em 1964; e mais, o Atelier Coletivo, nascido em 1952 como fruto da primeira, por uma necessidade de espaço para o desenvolvimento de cursos livres de desenho e pintura; além do Clube de Gravura do Recife. De janeiro a fevereiro de 1956, assinou a coluna *Artes*, no *Correio do Povo*, além de fazer reportagens sobre dança. A convite de Aristophanes da Trindade, que se tornaria seu sogro, passou a assinar a coluna *Artes*, na *Folha da Manhã Vespertina*, a partir de 13 de agosto de 1957, sendo publicada às terças, quintas e sábados. Nela, escrevia notas sobre vários segmentos culturais, com alguns raros apontamentos críticos, inclusive na área teatral. A 30 de dezembro de 1962 passou a assinar a seção *Decoração* no 2º Caderno do jornal *Última Hora*, fazendo ainda matérias para o *Caderno Imobiliário*. Até agosto de 1963 ainda estava vinculado ao jornal. Por fim, escreveu para o *Suplemento Social do Diario de Pernambuco*, a partir de janeiro de 1970. Participou também da formação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (hoje Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Mamam), onde foi diretor entre os anos de 1981 até 1987 e deu expediente até o último dia útil da semana em que partiu. Foi responsável ainda pelo desenho dos móveis da Galeria de Arte Rozenblit (fundada em 1961) e capas de discos do selo *Mocambo*, além de trabalhar como desenhista da TV Jornal do Commercio – Canal 2. Participou de inúmeras exposições de pintura e desenho, realizando exposições coletivas e individuais por todo o país (a última em junho de 2017, no Mamam). Em 1959 foi agraciado pelo Teatro de Amadores de Caruaru (TAC) com o prêmio "O Vaqueiro", pelo cenário que fez para o próprio grupo na peça *Do Mundo Nada se Leva* (1958), comédia dos autores norte-americanos George Kaufman e Moss Hart, com direção de Luiz Mendonça. A convite do Teatro Popular de Cultura (TCP), núcleo teatral do Movimento de Cultura Popular (MCP), ao final de 1962 criou figurinos e cenário para a peça *Da Lapinha ao Pastoril*, de Leandro Filho e Luiz Mendonça, com direção deste último, única produção para a infância contemplada com um prêmio nos "Melhores do Teatro" pela ACTP, justamente o de melhor cenário. Em 1964 recebeu o Troféu "Destaque nas Artes Plásticas" na VI Festa dos Destaques, coordenada pela colunista Inah Torres, na cidade de Petrolina (PE). Para o Ballet Tânia Trindade, sua esposa desde 1957, criou figurinos e cenários para diversos espetáculos de dança. Ao longo da carreira, Wilton de Souza participou da criação do Conselho Municipal de Cultura do Recife (1986), integrando ainda o Conselho Estadual de Preservação de Patrimônio Cultural (CEPPC), do Governo do Estado de Pernambuco, sendo diretor do Museu Murillo La Greca e vice-presidente da Escolinha de Arte do Recife, além de membro da Academia de Artes e Letras no Recife e da Academia de Letras e Artes do Nordeste Brasileiro. Artista modernista pernambucano, da mesma geração de Abelardo da Hora, Wellington Virgolino e Gilvan Samico, atuou como cronista/crítico de artes e vinculou-se à ACTP em 1956, estando nela até o fim de sua existência, quase sempre como tesoureiro e de participação bem comedida. Ele faleceu em 8 de março de 2020, aos 87 anos, em decorrência de uma isquemia cerebral.