

O TEATRO NO RECIFE DA DÉCADA DE 1930 – OUTROS SIGNIFICADOS À SUA HISTÓRIA

Leidson Ferraz

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco

leidson.ferraz@gmail.com

Os grupos amadores [pernambucanos] identificados com a modernidade teatral tiveram como precursor o Grupo Gente Nossa, fundado em 1931 por Samuel Campelo, no Recife. Seus membros eram autodidatas que tinham uma concepção antiquada de encenação e que escreviam peças em moldes dramáticos tradicionais. Mas já sabiam que o teatro a ser escrito no Nordeste devia contemplar o “espírito do povo”. Em 1939, com a morte de Samuel Campelo, o grupo foi reorganizado por Valdemar de Oliveira, que fez aí o seu aprendizado para se tornar um dos grandes nomes do amadorismo brasileiro. O Gente Nossa encerrou suas atividades em 1942. (FERNANDES, 2013, p. 77)

É com esta versão simplista e reduzida que o mais significativo grupo teatral pernambucano dos anos 1930 aparece na publicação *História do Teatro Brasileiro – Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*, editada pelo SESC São Paulo em 2013 como uma das mais recentes contribuições à história do teatro no Brasil, especialmente por sua abrangência territorial mais ampla. Infelizmente, a historiografia teatral em Pernambuco ainda ressente da pouca atenção que desperta nos pesquisadores que se propõem a um olhar mais atento à cena nacional, bastante restrita ao eixo Rio de Janeiro/São Paulo, ou tendo-o como referência maior, como aconteceu no livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (MAGALDI, 1962), uma das mais aclamadas obras para quem estuda a história do teatro “no Brasil”. Esta pesquisa é uma tentativa para ir além daqueles lugares.

Como afirma Pontes (2012, p. 10) na introdução do livro *A Gênese da Sociedade do Espetáculo*, o teatro, entre todas as artes, cria outras dificuldades para quem se dedica a sua história. Por seu caráter eminentemente efêmero, pouco sobra dele para a posteridade, “apenas uma pálida ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época”. Para problematizar ainda mais esta situação, algumas vezes nos deparamos com um discurso generalizante sobre determinados períodos de sua trajetória. Mas, é importante salientar, verdades absolutas não existem.

Se nos reportarmos, por exemplo, ao teatro dos anos 1930, não só no Recife, mas em todo o país, ele ou não é considerado como tema a ser estudado ou continua visto com tamanho desprezo pela maioria dos pesquisadores da história do teatro brasileiro, talvez por ser a época que antecede a modernidade nos palcos brasileiros – entendendo esta como o período em que o encenador veio garantir a coesão interna e dinâmica da realização cênica, subvertendo práticas antigas e apostando numa renovação de valores – e, como alerta Bourdieu (2007), lidar com o campo cultural é enfrentar um território de lutas, simbólicas ou não. O fato é que, ao observarmos os trabalhos dedicados àquele momento, as referências a um teatro “velho”, “acanhado”, “ingênuo”, “decadente”, “provinciano”, “incipiente” e “acomodado” são constantes em artigos e livros¹.

E assim, dramaturgos, intérpretes, ensaiadores e técnicos deste “velho teatro”² foram quase apagados da nossa história. É certo que, pela fragilidade do que traziam à cena, não se sustentaram à passagem do tempo e praticamente inexistem na nossa memória teatral brasileira. Isso não quer dizer que não tenham tido valor, ainda que estejam num tempo anterior à chegada do encenador, a figura que assumiu a unidade do espetáculo na chamada “tomada de consciência do nosso palco” (MAGALDI, 2004, p. 9). Antes disso, só desatenção e descrédito pairam sobre as poucas realizações cênicas que chegaram até nós.

“O passado nos condena, é preciso apagar as suas marcas ignóbeis. O tom é de violência, mas a afirmação é justa para definir a obsessão que dominou a cena teatral brasileira após os anos de 1940” (BRANDÃO, 2013, p. 80). Diante desta conclusão, certamente o teor pejorativo impingido aos nossos palcos nos primeiros anos do século XX revela que o impulso de renovação modernista trouxe o peculiar desejo de derrubar tudo o que existia antes. E na atitude autoritária dos teóricos do teatro “dito” brasileiro – muitos dos quais que acompanharam e deram apoio ao fortalecimento à chegada da modernidade teatral no Brasil –, nasceu o discurso de uma escrita que precisou instituir um marco zero, ou seja, tudo o que veio antes não valia a pena lembrar.

¹ Sobre este assunto, consultar Braga (2003), Cacciaglia (1986), Cafezeiro (1996), Heliodora (2015), Levi (1997), Medeiros (2008).

² O significado de “velho teatro” foi ainda mais reforçado quando o teórico e crítico teatral paulistano Décio de Almeida Prado, um dos grandes nomes para a consagração ou não do fazer teatral no Brasil, publicou o livro **Procópio Ferreira: a graça do velho teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

Entendendo o termo campo teatral como o microcosmo social onde se engendram as obras teatrais, e, na perspectiva de Bourdieu (2004), o espaço no qual agentes e instituições formam uma rede de relações objetivas entre as posições que ocupam, inclusive na disputa pelo monopólio de legitimidade do fazer teatral, este trabalho pretende analisar as imagens construídas sobre o teatro nos anos 1930, em seu momento ou para além dele, reforçando a ideia de que estas representações “têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram”, conforme lembra Chartier (2011, p. 27). É nesta relação complexa de disputas discursivas que este trabalho se insere.

Afinal, o que contava para muitos dos que se dedicaram a legitimar ou não aquele fazer teatral do passado, era a modernidade que finalmente aportava nos nossos palcos no decorrer dos anos 1940 e este desejo pelo novo revela, na maioria das vezes, a perspectiva reducionista para um tempo anterior que, se não trouxe as inovações para a cena (tão sonhadas por alguns), soube apostar em estratégias de sobrevivência para um teatro que precisa ser reconhecido para além do depreciativo. Partindo de tal perspectiva, esta pesquisa vem propor um outro olhar ao teatro no Recife da década de 1930, abrindo possibilidades para sua história ser apreciada por novos vieses, sem anacronismos tão deterministas e com múltiplos e inesperados aspectos.

Tendo como principal fonte documental os vestígios históricos publicados na imprensa, mas também em livros ou artigos posteriores àquele tempo, me proponho a situar o teatro recifense dos anos 1930 em sua lógica de produção cultural e salientar o que existia na dinâmica do movimento teatral da época, como uma alternativa a mais de discussão sobre o período abordado. É explicitando o discurso daqueles que trilharam esta trajetória, sejam artistas ou cronistas na imprensa, que poderemos compreender, ao menos parcialmente, o significado do teatro para aquele momento, ainda que hoje possamos ver que uma série de procedimentos da cena ficou no passado, afinal, tudo se transforma, e o teatro, felizmente, pode desfrutar de suas transformações também.

Teatro como reflexo do seu tempo

Um estudo comparativo entre a cena recifense dos anos 1930 e a das duas décadas iniciais do Século XX nos possibilita afirmar que houve uma verdadeira revolução no fazer

teatral dos pernambucanos, antes restritos a poucas sessões das sociedades dramáticas que, ou ocupavam raramente o Teatro de Santa Isabel, a mais significativa casa de espetáculos no centro da cidade, ou apresentavam mensalmente sua programação social em “teatrinhos” próprios nos bairros de subúrbio. Bem diminuta era a participação de artistas locais, pelo menos até 1931, quando surgiu o Grupo Gente Nossa (GGN). Até então, poucos se aventuravam a fazer teatro nos grêmios e sociedades dramáticas, com programação sempre esporádica. Até mesmo porque a atenção do público estava voltada às companhias profissionais que chegavam de fora, especialmente as francesas, italianas ou do Rio de Janeiro, a então capital da República brasileira.

Acreditava-se que o teatro de qualidade estava necessariamente vindo de fora (algo não muito diferente dos tempos atuais), e o que havia de melhor e de pior nacional e internacionalmente aportava no Recife. O cenário teatral local era dos amadores que, vez ou outra, se reuniam para apresentar algum espetáculo que sobrevivia a uma ou duas aparições, quase sempre no perfil de peça teatral seguida de um ato com números variados – cantos, danças, recitativos e/ou humorismo. Àqueles que tentavam sobreviver profissionalmente, restava promover algum festival artístico com renda da bilheteria voltada a si próprio, integrar-se aos mais diversos conjuntos mambembes e circular por outros municípios e estados. Raramente eram vistos no Recife e a maioria das sessões teatrais tinha caráter benficente.

Como o público estava sempre em busca de novidade, no intuito de agradá-lo de todo jeito, as peças das empresas profissionais que chegavam ao Recife, vindas em trânsito por grandes navios para temporada com dezenas de espetáculos dramáticos ou líricos em visita às principais capitais do “Norte” brasileiro (compreendendo aqui também o Nordeste), eram modificadas diariamente, prioritariamente com comédias de costume em cartaz, e eram estas as mais aguardadas. E seguindo o que o cinema já oferecia desde o início do século XX (é de 1909 o Cinema-Pathé, o primeiro do Recife), aos poucos foram aparecendo os teatros por sessão, com duas ou três récitas diárias, muitas vezes entremeadas a exibições cinematográficas. No entanto, eram artistas de fora que dominavam a cena, majoritariamente oriundos do Rio de Janeiro ou de países europeus.

Já no final da década de 1920, poucas equipes locais ainda resistiam (a exemplo da Sociedade Dramática do Feitosa e do Grêmio Familiar Madalenense), enfrentando o

descrédito e a indiferença do público, receptivo apenas aos elencos visitantes. Importante lembrar que vivia-se um teatro de convenção, ainda sem um encenador de fato a reger os elementos cênicos em unidade, com intérpretes especializados em personagens tipos e presença do “ponto”³ a soprar falas aos intérpretes – a abolição desta função só começou a aparecer na produção pernambucana através do grupo Teatro de Amadores, com a peça *A Gota Dágua*, de Henry Bordeaux, em 1945. Consagrando os primeiros atores (geralmente empresários dos conjuntos) era a bola da vez, como assistir a peças escritas por autores estrangeiros, repertórios formados em sua maioria por comédias do teatro ligeiro, digestivo. Ainda assim, teatro era algo raro de ser oferecido no Recife.

Para se ter uma ideia, o memorialista Souza Barros (1985, p. 209) afirma que somente a partir de 1921 é que a afluência teatral cresceu no estado, com a visita de sete diferentes companhias às vésperas do primeiro centenário da Independência do Brasil, citando, antes disso, apenas o ano de 1895 por conta do Teatro de Santa Isabel ter sido ocupado por oito companhias distintas. Mas, aos poucos, este cenário foi mudando até a decantada modernidade inicial, com o surgimento do Grupo Gente Nossa no ano de 1931. Ocupando posição de destaque (e de influência) no campo teatral, este coletivo soube valorizar o intérprete e a dramaturgia locais, promovendo uma sequência impressionante de peças em revezamento. Com o teatro passando a ser quase que diário e ganhando um capital simbólico impensável até então, a relação com os espectadores, já conquistados ou propensos a, foi modificada.

Se o panorama não fugiu totalmente à chamada “paralisia estética”, pelo menos teve ganhos na dramaturgia; e foram alteradas a posição que o teatro ocupava até então no campo artístico, assim como as expectativas advindas a partir daí. Vale ressaltar que as mudanças tão sonhadas por alguns críticos que reclamavam do nosso “atraso teatral”, só se processaram, de fato, nos anos 1940, fase em que a modernidade teatral instaurou-se no Brasil. Pena que muitos pesquisadores não ponderem sobre as circunstâncias históricas que levaram a arte cênica a ser aquilo que ela era e quase nunca levem em consideração a constituição do campo teatral naquele momento. Ao nos reportarmos aos escritos de Décio de Almeida Prado, por exemplo, Werneck (2012, p. 417) constata: “De modo geral, predomina o desalento na

³ Atividade que se exercia numa caixa embutida no proscênio do palco.

apreensão do crítico-historiador sobre a década de 1930. É a época do atraso, do provincianismo, da falta de ambições artísticas”.

Esta “verdade” – que passou a ser dominante ao engessar o relato de nossa história – foi apregoada por muitos, e o Recife, se não ficou praticamente esquecido pela historiografia “dita” nacional, também recebeu a alcunha de um panorama desalentador, mesmo diante das iniciativas do Grupo Gente Nossa, este que hoje é reconhecido como “precursor” de uma possível modernidade teatral. Estudando tal agrupamento no Mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco, que resultou na dissertação *O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*, Miranda (2009, p. 105), responsável por nos chamar a atenção para parte desta trajetória, concluiu que seus integrantes viveram uma “fase que merece ser revista por conta da sua singularidade, repercussão e busca por uma identidade nacional, despida da preconceituosa comparação Brasil-Europa”.

O “avanço” que substitui o “ultrapassado”

Trazendo um novo arsenal de técnicas modernas, que deram poder ao encenador para assumir o conjunto do espetáculo numa visão unitária que englobou todos os elementos da cena – da dramaturgia ao trabalho dos atores e técnicos –, as lições dos artistas europeus fugidos da Guerra foram seguidas à risca no Brasil dos anos 1940, e tudo o que veio antes disso souu como defasado. Talvez por isso a historiografia teatral – o principal eixo de conexão entre a crítica e a história do teatro, é que ambas foram escritas pelas mesmas pessoas – despreze nossos primórdios como algo que precisava ser deixado na poeira pesada do tempo, esquecido. Entendendo a busca pela distinção ou legitimação social como uma das lutas das práticas culturais, talvez a representação feita por teóricos-críticos do teatro brasileiro sobre as práticas que antecederam a modernidade teatral no Brasil tenha sido uma das estratégias para, quase numa ação militante, invalidar o teatro que se fazia até então, e ressaltar a importância das mudanças que estavam em processo.

É importante salientar que dois dos maiores críticos, professores e teóricos do nosso teatro, Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-2016), participaramativamente da construção de nossa modernidade cênica, com atividade permanente nos jornais daquela época (o primeiro, escrevendo a partir de 1941, e o segundo, de 1950 em diante) e, posteriormente, publicando livros importantes voltados ao tema, a exemplo de *O Teatro*

Brasileiro Moderno (PRADO, 1956) e *Moderna Dramaturgia Brasileira* (MAGALDI, 1998). O curioso é que Décio de Almeida Prado fez uma espécie de *mea-culpa* ao dedicar um livro a Procópio Ferreira (PRADO, 1984), acertando as contas com as gerações da cena teatral carioca anteriores à renovação modernista. Não é possível fazermos o mesmo no Recife?

Compreendendo o sociólogo Pierre Bourdieu quando trata do valor da dimensão simbólica na construção da realidade social, o teatro sempre foi marcado por determinantes sociais que o menosprezaram, pelo menos em sua instância de produção mais próxima, local, a exemplo do sentimento de inferioridade a tudo o que vinha de fora. Tamanho desprestígio ao que está perto, mais íntimo, tem a ver, no teatro do período aqui proposto para estudo, com a perspectiva de distância que mantínhamos ao que se fazia de mais avançado e melhor no mundo, leia-se, não estar em consonância com o teatro estrangeiro, uma visão inegavelmente europeizante.

Tal absorção de princípios, parâmetros e paradigmas de uma cultura alheia, deixa clara a dependência cultural das elites brasileiras (inclusive as intelectuais) com as metrópoles europeias, um *habitus* que, mesmo em meio a transformações contínuas, ainda perdura nos tempos atuais, afinal, o que vem de fora sempre é melhor e mais interessante. Nossa conceito de *habitus* também parte de Bourdieu (1992, p. 191), reconhecendo-o como um “sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. No entanto, não devem ser ocultados os esforços de ruptura que conseguiram transformar, ao menos parcialmente, esta realidade.

Diante das poucas publicações voltadas ao período aqui analisado – vale ressaltar a pesquisa lançada recentemente, *Um Teatro Quase Esquecido – Painel das Décadas de 1930 e 1940 no Recife* (FERRAZ, 2016) –, esta proposta vem sanar parte da lacuna sobre a história teatral pernambucana, na tentativa de apresentar um panorama um tanto diferente daquele comumente propagado sobre os primeiros anos do século XX anteriores à modernidade nos palcos do nosso país. O curioso é que as maiores transformações deste campo teatral acontecerem exatamente quando o cinema abocanhava cada vez mais apreciadores, o que, de certo modo, prejudicou e muito o movimento cênico, agora não mais tendo o teatro como principal diversão do público brasileiro, mesmo que ainda tão tímido no Recife.

Em 1929, por exemplo, pelo menos dezessete espaços já eram voltados à arte cinematográfica na capital pernambucana, como o Teatro Moderno, o Teatro do Parque, o Cine-Teatro Helvética (que, junto ao Teatro de Santa Isabel, formavam o quarteto de teatros do centro da cidade) e os cines Guanabara, Royal, Polytheama, Ideal, Glória, São José, Espinheirense, Real, High-Life, São Miguel, Rio, Arruda, Odeon, Tejipió, Central, Avenida, Olinda (no bairro do Feitosa), Santo Amaro, Pina, Encruzilhada e Campo Grande. Na imprensa, colunas publicadas quase que diariamente, como *Telas e Palcos*, do *Jornal do Commercio*, *Scenas & Telas*, do *Diario de Pernambuco*, e *Theatros & Cinemas*, do jornal *A Provincia*, uniam as artes cênicas e cinematográficas com roteiro e pontuais críticas dos filmes apresentados dia a dia, além dos destaques do teatro e algum circo visitante quando estes existiam.

Até que o cinema ganhou finalmente som e voz e abocanhou de vez o público recifense, primeiro com o filme sonoro *A Divina Dama*, da First National Pictures, no Teatro do Parque, no dia 24 de março de 1930, e, no dia 31 do mesmo mês, com um filme falado, *Broadway Melody*, da Metro-Goldwyn-Mayer (que havia estreado há pouco em Los Angeles, na segunda semana de fevereiro), graças aos aparelhos Western Electric Company, da empresa Luiz Severiano Ribeiro. Este golpe quase mortal fez com que muita gente pensasse que a atividade teatral acabaria de vez, mas ela resistiu. Sentiu uma queda assustadora de público, é verdade, mas continuou a existir ainda que sofregamente.

Tanto que, nos meses a seguir, a arte cênica praticamente desapareceu dos jornais da época, simplesmente pela ausência de espetáculos, inclusive de companhias visitantes, provavelmente um reflexo também da situação política do país, prestes a receber o Golpe de Estado liderado pelo militar gaúcho Getúlio Vargas, que impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e deu cabo, literalmente à mão armada, da Primeira República ao assumir a chefia do chamado "Governo Provisório". Em meio a tamanha desavença política e disputas de território cultural com o cinema, o campo teatral soube causar a sua própria revolução a partir da noite de 2 de agosto de 1931, quando o enorme e incrédulo público que compareceu ao Teatro de Santa Isabel pode acompanhar a estreia do Grupo Gente Nossa, liderado pelo diretor daquela casa de espetáculos, o teatrólogo Samuel Campelo (1889-1939), em parceria com o ator Elpídio Câmara (1895-1965).

Teatro com “gente da gente”

Samuel Campelo era dramaturgo, jornalista e advogado, parceiro da política daquele momento (por isso o convite, desde 1930, para ser diretor do Teatro de Santa Isabel); Elpídio Câmara, um modesto funcionário público, e ambos já haviam atuado em vários conjuntos teatrais, como o Grêmio Familiar Arraialense, Sociedade Dramática do Feitosa, Companhia Cândida Palácio-Otavino Chaves ou o Núcleo Diversional de Tejipió, quase todos de vida efêmera. O Grupo Gente Nossa surgiu, de fato, com o pedido de Elpídio em realizar uma sessão especial com renda para ele próprio, prática dos atores da época. Era o pretexto que Samuel esperava para apresentar a comédia *A Honra da Tia*, de sua autoria, em sessão que fez homenagens a jogadores pernambucanos que viajariam para uma competição em São Paulo e à Associação dos Cronistas Desportivos. Essa mistura de futebol e teatro foi pensada para atrair maior público.

Mas a grande questão da época era: seria possível ter um elenco teatral permanente no Recife e ainda mais de perfil profissional? Na realidade, a terrível expectativa da plateia recifense, assim como da imprensa, revelava um inegável sentimento de inferioridade, diante do qual, como já lembrado, era comum acreditar que apenas as companhias teatrais de fora tinham qualidade. Mas a proposta deu certo. Neste primeiro elenco, atuaram os intérpretes Elpídio Câmara, Ferreira da Graça, Lourdes Monteiro, Diógenes Fraga, Lélia Verbena, Luiz de França, Jovelina Soares e Irene Mariz, somente artistas da terra ou já radicados no Recife há bastante tempo.

Segundo o memorialista e crítico Joel Pontes (1990, p. 23), o Grupo Gente Nossa surgiu “para coibir o excesso de estrelismo, cumprir seus deveres com os artistas contratados e sócios mantenedores (pagavam mensalmente com direito aos primeiros espetáculos) e ocupar o Teatro Santa Isabel, sempre que Companhias itinerantes não o demandassem”. Como muitas destas equipes vinham com frequência ao Recife naquele período, Samuel Campelo levou a peça às salas dos subúrbios, “para afinar o elenco”. Soube, então, tomar posição dentro desse campo e articular novas estratégias para sua atividade teatral. A recepção que teve da imprensa, de instituições governamentais e do público, alterou tudo o que se fazia até então.

Em outubro de 1931, a equipe voltou ao palco do Teatro de Santa Isabel com a farsa *Engano da Peste* (novo título para o texto *Peripécias de Um Defunto*, do próprio Samuel

Campelo) e o sainete – peça curta – *Mamãe Quer Casar*, tradução de Celestino Silva para obra originalmente argentina e de autor desconhecido. Novos e consagrados atores passaram a integrar a turma, como Luiz Maranhão, Barreto Júnior e Lenita Lopes, o que ampliou a credibilidade do conjunto. Em dezembro daquele ano, o Grupo Gente Nossa já possuía uma renda mensal assegurada pelos sócios e era elogiado nacionalmente. Pouco depois, iniciou a série de espetáculos musicais com presença do tenor Vicente Cunha e da atriz soprano Maria Amorim, egressa da Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas de José Clímaco. Outras presenças ilustres eram a dos compositores João e Raul Valença, além do maestro Nelson Ferreira regendo muitas das orquestras.

Toda esta ampliação de capital simbólico, que lhe dava cada vez mais reconhecimento e era exigido pelo próprio funcionamento do campo artístico, só fez crescer o seu “reservatório de crédito” (BOURDIEU, 2007, p. 286). Naquele momento, o público gostava de acompanhar revistas, comédias e burletas – sátira com números musicais –, e assim foi feito, como arte produzida para consumo. Claro que não faltaram críticas ao repertório do GGN por estas escolhas de arte nem tão elevada, tendo o riso como poderoso instrumento para atrair e “educar” plateias, quase sempre com ingressos a preços populares, às vezes “a preço de cinema” afim de aumentar ainda mais o número de espectadores. Por outro lado, a busca por uma identidade nacional, de estímulo à dramaturgia, é apontada como sua melhor estratégia. Entre os autores nordestinos montados pelo grupo, destacam-se Silvino Lopes, Lucilo Varejão, Hermógenes Viana, Raul Valença e Valdemar de Oliveira, entre tantos outros, muitos destes hoje praticamente esquecidos.

Por todos os vários projetos pensados para atrair cada vez mais público, como inegáveis estratégias de legitimação, o GGN, sem dúvida, serviu de influência para dezenas de outras equipes atuantes nos anos 1930, como o Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Tuna Portuguesa, Troupe da Boa Vontade, Grêmio Cênico Espinheirense, Grêmio de Comédias Cruzeiro, Grêmio Familiar Afogadense, Grêmio Artístico da Paz, Companhia Brasileira de Comédias e Conjunto Nossa. Isto sem contar os grupos no interior de Pernambuco e de outros estados nordestinos. Criou, assim, um campo maior de possibilidades, de caráter consagratório, o que lhe permitiu fechar parcerias para turnês e divulgação das obras escolhidas para montagem, já que o seu repertório passou a ser copiado por outros coletivos como modelo cultural de referência.

Figura 1: Grupo Gente Nossa em 1938

Crédito: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana



O fazer teatral é a arte da crise

No entanto, manter a “estabilidade” do Grupo Gente Nossa era difícil. Além da falta de subvenção, já que muitas vezes o grupo foi abandonado tanto pelos sócios financiadores, quanto pelo público, o maior problema era o revezamento constante de elenco. Barreto Júnior, um de seus mais queridos intérpretes, ainda em 1932 arrastou atores para fundar a sua própria companhia, o Conjunto Regional de Comédias, Burletas e Revistas Barreto Júnior. Vários dos que ficaram eram empregados no comércio e não conseguiam dedicar-se exclusivamente à arte teatral, impossibilitando, inclusive, um aprimoramento na interpretação. Para tanto, Abelardo Cavalcanti (Coleguinha) era fundamental como “ponto”, função do teatro daquela época que se perdeu no tempo.

Para atrair a atenção do público, as estreias tinham que ser muitas. Tantas que, em maio de 1932, o Grupo Gente Nossa representou 22 espetáculos em um mês, encenando nada

menos que doze autores diferentes, incluindo peças musicais de enorme equipe em cena, algo impensável para qualquer equipe local anos antes, e indo aos mais diversos palcos. Em maio de 1934 foram doze representações, algumas de grande responsabilidade, como a opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira; *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Dote*, de Artur Azevedo; *Mãe*, de José de Alencar; *O Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Eu Não Sou Eu*, de Silvino Lopes; *A Mulher de Porcelana*, de Filgueira Filho; e *Cartazes do Amor*, dos Irmãos Valença. A equipe publicou ainda duas edições da *Revista Gente Nossa* (ambas em 1933), o informativo *Nosso Boletim* (de 1936 a 1939), que chegou até o 11º número, e o *Anuário do Grupo Gente Nossa* (1940).

Para tantas realizações, a parceria de Samuel Campelo com Valdemar de Oliveira – artista de origem social distinta da maioria dos outros integrantes do GGN –, foi fundamental, iniciada ainda no final de 1931. Os dois já eram amigos antes da estreia do grupo, dividindo a autoria das operetas *Aves de Arribação* (1926), *A Rosa Vermelha* (1927) e da revista *Sai, Cartola!* (1927), montadas por artistas visitantes. Homem influente, Valdemar de Oliveira seguiu com o Grupo Gente Nossa mesmo após a morte de Samuel Campelo, em janeiro de 1939, iniciando uma intensa maratona de espetáculos quase diários, nos palcos do Teatro de Santa Isabel ou dos cineteatros dos subúrbios do Recife e Olinda, do interior de Pernambuco e de estados próximos. Os amigos disseram que Samuel, de saúde frágil, morreu de “traumatismo moral” (PONTES, 1990, p. 35) depois que sua peça, *S.O.S.*, foi acusada de ideias comunistas por um censor e proibida de ser apresentada no Recife.

Sem Samuel, Valdemar trabalhou em parceria com Elpídio Câmara – que já havia passado períodos afastado do Grupo Gente Nossa, em excursões e contratos fora de Pernambuco; além de Luiza de Oliveira, Irma Campelo, Osvaldo Barreto, Alfredo de Oliveira, Mayerber de Carvalho, Lenita Lopes e Barreto Júnior, entre muitos, e conseguiu grandes feitos, com produções importantes como o drama sacro *Jesus*, obra do maestro Felipe Caparrós, ou a peça de cunho social *Mocambo*, dele próprio e Filgueira Filho, levada a operários através de convênio com o Governo do Estado de Pernambuco (o teatro aderindo à politização da época como elemento propagandístico). Fundou ainda o Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, departamento autônomo que, de 1939 a 1942, produziu, entre outras ações, três grandes operetas para crianças, *A Princesa Rosalinda*, *Terra Adorada* e *Em Marcha, Brasil!*, todas de sua autoria.

Mesmo com incentivos do poder público municipal e estadual – que ele chegou a recusar, certa vez, sem esclarecer –, Valdemar de Oliveira confessou em seu livro de memórias (1985, p. 137): “[...] o Grupo Gente Nossa já não era o mesmo. Faltava-lhe alguma coisa, embora não faltasse dinheiro. Mas, essa alguma coisa era tudo”. Referia-se a Samuel Campelo. O fato é que a morte do grupo nunca foi anunciada, e deste lento desaparecimento, surgiu em 1941 o Teatro de Amadores (futuramente “de Pernambuco”, o TAP), que nas suas primeiras peças assinava como “departamento autônomo do Gente Nossa”. No entanto, o GGN seguiu até 1942, com Elpídio Câmara à frente de um núcleo com artistas profissionais, mas sem a efervescência de aparições como antes. E sumiu da cena sem um final marcante, ainda que tenha sido lembrado nos programas de espetáculos do Teatro de Amadores até 1944.

A crônica/crítica como subsídio para a historiografia

Ao analisarmos o discurso empreendido pelos cronistas daquele período numa comparação ao dos críticos modernos, ambos vozes autorizadas e respeitadas que alimentavam uma relação de poder sobre os agentes criativos da prática teatral e estabeleciam cumplicidade com os leitores-espectadores, podemos afirmar que estes dois núcleos, cada um com as suas especificidades, contribuíram para a formação do campo teatral de sua época, ambos inseridos no complexo sistema teatral brasileiro, projetando-o numa dimensão histórica. A velha crônica fortaleceu o processo de institucionalização de um teatro profissional nos seus primeiros passos, enquanto que os críticos modernos elaboraram o aprofundamento teórico desta atividade, demarcando assim suas fronteiras e seus argumentos.

Para tanto, foi de fundamental importância o desenvolvimento de um método crítico que representou a passagem do modelo impressionista para uma apreciação mais moderna, baseada na valorização do espetáculo como um todo, na introdução da figura do encenador que deu unidade à montagem, no combate à figura do astro-estrela da companhia, na pesquisa e no trabalho coletivo, e por fim, no esforço de diferenciação em relação à “crítica crônica”. A nova maneira de se fazer crítica, respaldada pela teorização do teatro, desenvolveu um método moderno que procurava dar conta de todos os elementos do espetáculo, e não mais apenas na literatura dramática (ainda que muitas vezes isto tenha acontecido), sem o caráter impressionista tão comum aos comentaristas da geração anterior.

Talvez o discurso destes núcleos tão diferentes, que ressaltam características postas em evidência como uma forma de validar ou não as contribuições engendradas pela cena daquele momento, nos possam dar pistas sobre o porquê desse desprestígio tão grande do teatro anterior à modernidade, especificamente sobre as dissonâncias encontradas no teatro dos anos 1930 no Recife, o que nos faz crer que trata-se de uma disputa de legitimização, algo que Pierre Bourdieu soube expressar tão bem em suas obras ao voltar-se ao universo cultural⁴. Um campo de lutas constantes, ainda que em tempos tão diferentes. Como ninguém escapa das incertezas e acreditando que escrever história é a construção da possibilidade, vale tentar investigar.

Referências:

- BARROS, Souza. **A Década 20 em Pernambuco – Uma Interpretação**. Coleção Recife, Vol. XLII, 2. ed. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife: Secretaria de Educação e Cultura: Conselho Municipal de Cultura: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Côrrea. 5. ed. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade**: Teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.
- BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). Tradução: Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.
- CAFEZEIRO, Edvaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Editora UFRJ: EDUERJ: Funarte, 1996.

⁴ Para este sociólogo francês, as relações de poder, implícitas ou explícitas, conscientes ou não, permeiam todas as relações humanas e em todos os campos que fazem parte do espaço social. Sobre este assunto, consultar especialmente BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- CHARTIER, Roger. O passado no presente: ficção, história e memória. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Roger Chartier – A Força das Representações:** história e ficção. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- HELIODORA, Barbara. **Caminhos do Teatro Ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRAZ, Leidson. **Um Teatro Quase Esquecido – Painel das Décadas de 1930 e 1940 no Recife.** Recife: FUNCULTURA: Edição do Autor, 2016. Disponível em: <http://www.teatrosantaisabel.com.br/conheca-o-teatro/publicacoes.php>.
- LEVI, Clovis. **Teatro Brasileiro:** um panorama do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- MAGALDI, Sábatu. **Moderna Dramaturgia Brasileira.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- _____. **Panorama do Teatro Brasileiro.** 1. ed. São Paulo: Difel, 1962.
- _____. **Panorama do Teatro Brasileiro.** 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MEDEIROS, Elen de. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. In: **Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários.** Vol. 14. Londrina: Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, 2008. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol14/TRvol14d.pdf.
- MIRANDA, Ana Carolina. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939).** Recife: Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, 2009. Disponível em: http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/6987/arquivo3262_1.pdf?sequence=1&isAlloweded=y.
- OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso (Memórias).** 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco.** 2. ed. Recife: FUNDARPE/Companhia Editora de Pernambuco, 1990.
- 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. **O Teatro Brasileiro Moderno.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.
- _____. **Procópio Ferreira – A Graça do Velho Teatro.** São Paulo: Editora Brasiliense/Encontro Radical, 1984.
- WERNECK, Maria Helena. A dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 1:** das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.