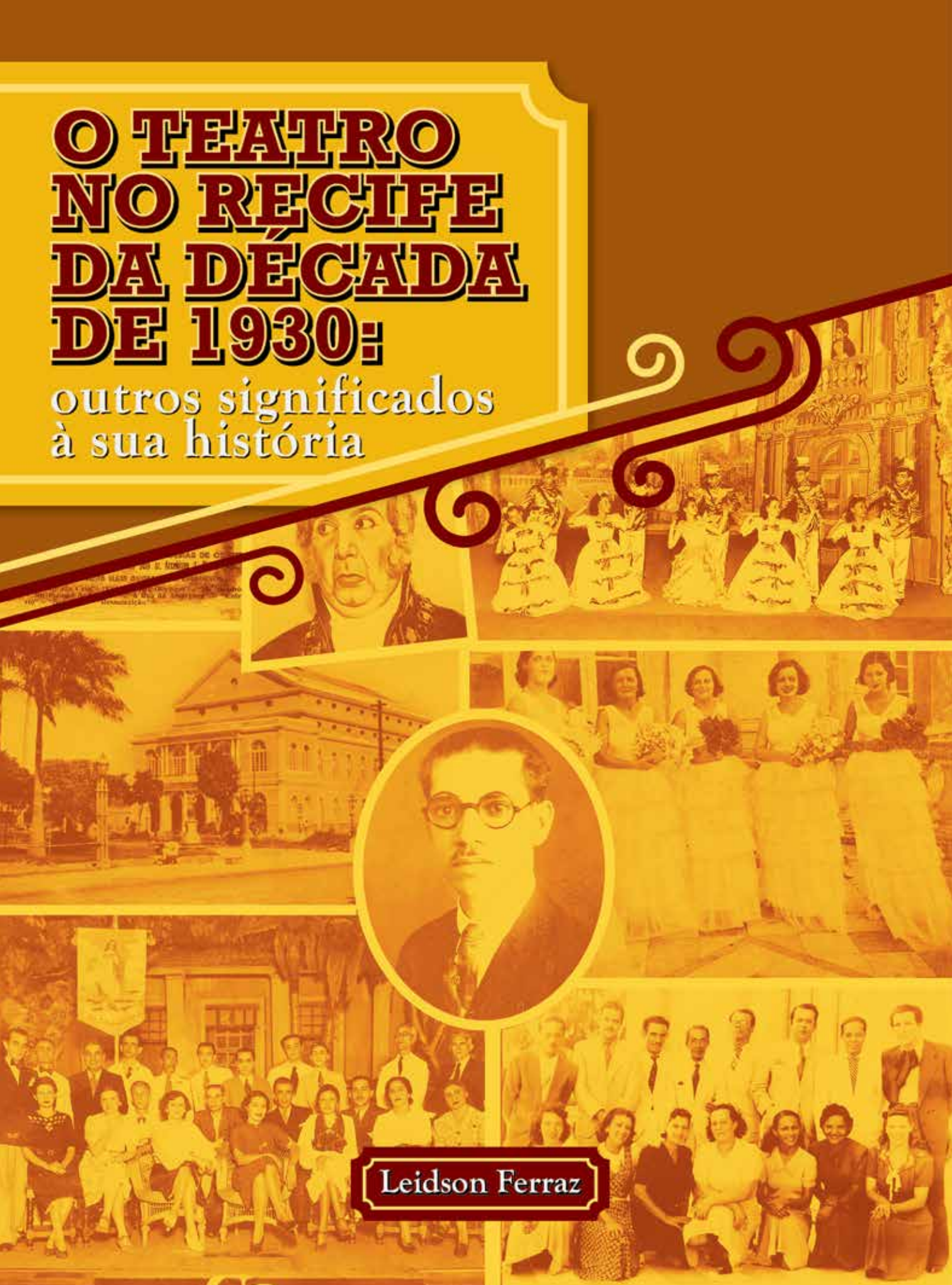
O TEATRO NO RECIFE DA DÉCADA DE 1930:

outros significados à sua história



Leidson Ferraz

O TEATRO NO RECIFE DA DÉCADA DE 1930:

outros significados à sua história

O TEATRO NO RECIFE DA DÉCADA DE 1930:
outros significados à sua história

Leidson Ferraz

Recife, 2021

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Presidente do Conselho Nacional | José Roberto Tadros

DEPARTAMENTO NACIONAL

Diretor Geral | Carlos Artexes Simões

Diretora de Programas Sociais | Lúcia Prado

Gerente de Cultura | Marcos Rego

Gerente de Educação | Cynthia Rodrigues

Técnicos de Arte/Educação | Leonardo Moraes, João Carlos Pereira e Ademildes Filho

Técnicos de Artes Cênicas | Mariana Barbosa Pimentel, Rafael Viana Coutinho e Vicente Pereira Jr.

Técnicos de Música | Gilberto Figueiredo, Sylvia Letícia e Tiago Portella Otto

Técnicos de Artes Visuais | Caroline Souza, Jocelino Pessoa e Pâmela de Oliveira

Técnicos de Audiovisual | Marco Fialho e Fábio Belotte

Técnicas de Biblioteca | Elizabete Veras e Adriana Dutra

Técnicos de Literatura | Henrique Rodrigues Pinto, Diego Cezar Borges e Lysandra Barreto Menezes

Técnicas de Memória Social e Patrimônio | Flávia Tebaldi e Verônica Ponce

DEPARTAMENTO REGIONAL EM PERNAMBUCO

Presidente | Bernardo Peixoto

Diretor Regional | Oswaldo Ramos

Chefe de Gabinete | Antônio Inocêncio Lima

Diretora de Administração e Finanças | Ana Cristina Cerqueira Dias

Diretora de Programas Sociais | Paula Lourenço

Gerente de Cultura | Rudimar Constâncio

Gerente de Educação | Ana Maria Freire Silva

Gerente de Comunicação e Marketing | Ana Rosa Cavalcanti

Coordenadora de Economia Criativa | Rita Marize Farias de Melo

Coordenadora de Escolas | Emanuely Arco Iris

Professora II Artes Visuais | Valkíria Dias Porto

Professora II Música | Maria Cristina Barbosa

Professora II Artes Cênicas | Ariele Mendes

Instrutora de Atividades Artísticas-Audiovisuais | Naruna Freitas

Técnica de Biblioteca e Literatura | Márcia Rodrigues

SESC PIEDADE

Gerente do SESC Piedade | Talita Poliana Guedes da Silva

Supervisor de Cultura | Ângelo Lima da Silva Ferreira

Professora II Audiovisual | Ísis de Lima Agra

Professor II Teatro | Almir Martins

Professor II Música | Cleydson Luan Amâncio de Lima

Professora II Dança | Patrícia Costa Pinto Barros

Analista de Biblioteca | Cristiane Menezes

EQUIPE DE EDITORAÇÃO

Curadoria e Coordenação Geral | Rudimar Constâncio

Preparação de Originais e Revisão | Leidson Ferraz

Orientação Acadêmica | Flávio Weinstein Texeira

Capa e Projeto Gráfico | Claudio Lira

* Todos os esforços foram feitos para registrar os créditos das fotos utilizadas neste livro. As imagens, quando em painel, pertencem ao acervo da *Hemeroteca Digital Brasileira* e foram extraídas de vários periódicos antigos e disponíveis gratuitamente, a exemplo de *O Malho*, *Revista do Rádio*, *Jornal das Moças*, *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias*, *Lusitânia*, *Ilustração*, *Pelotenense*, *Pequeno Jornal*, *A Noite*, *A Scena Muda*, *A Razão*, *Jornal de Theatro & Sport*, *Para Todos*, *Fon-Fon!*, *A Esquerda*, *Carioca*, *Correio da Manhã*, *Walkyrias*, *Vida Doméstica*, *Revista da Semana*, *Revista Vida Nocturna*, *Diário Carioca*, *A Nação*, *A Batalha*, *Brasil Revista* e *O Radical*, além do *Diario da Manhã*, este último disponibilizado pelo Acervo CEPE (Companhia Editora de Pernambuco), e relíquias do *Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

Serviço Social do Comércio – SESC Piedade
Rua Goiana, n. 40 – Piedade – Jaboatão dos Guararapes/PE
CEP: 54.420-001 / Fones: (81) 33616909 / 33610097
E-mail: sescpiedade@sescpe.com.br

Impresso no Brasil
CEPE | 2021

Ficha catalográfica elaborada por: Cristiane Menezes da Silva – CRB-4/1842

F381t

Ferraz, Leidson
O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história/ Leidson Ferraz. – Recife: SESC Pernambuco, 2021.
260 p.: il.
ISBN: 978-65-89531-04-3

1. Teatro. 2. Recife. 3. História. 4. Década de 1930. 5. Crítica historiográfica. I. Título.

CDD 792 CDU 792

AGRADECIMENTOS

Foi numa palestra do professor Antonio Paulo Rezende que eu tive a certeza que meu caminho no Mestrado poderia ser a História e não o Teatro, como inicialmente eu havia me programado já na certeza de ir morar na Bahia, pois a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), infelizmente, não oferecia tal possibilidade. Portanto, meu primeiro agradecimento vai para este mestre provocador que me permitiu acompanhar suas aulas ainda como ouvinte. Na sequência, conheci Flávio Weinstein Teixeira que também me aceitou como curioso e, sabendo que ele já tinha alguma aproximação com as artes cênicas, pois escreveu um livro sobre o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco)[1], tive a certeza de que ele poderia ser o meu orientador, escolha mais do que acertada. Ambos foram gentis e compreensivos com a minha total inexperiência sobre a teoria historiográfica.

Agradeço também a todos os colegas que pude ter nestas e nas outras disciplinas que cursei, agora já aprovado como mestrando. Mas antes, preciso lembrar que três amigas foram fundamentais nessa empreitada, Cristina Siqueira e Manoela Siqueira, que toparam ser alunas ouvintes comigo, bem no começo de tudo, e Juany Diegues, por quem me identifiquei de cara e veio à minha casa me orientar nos detalhes do anteprojeto e também na bibliografia a conhecer. Juany, sua lindona, você foi a culpada de tudo! Dos vários candidatos ao Mestrado, poucos passaram e, assim, formamos uma turma pequena que eu chamo "Os Cinco Cavaleiros do Após Calypso", Edu Castro, João Paulo Lucena, Mateus Melo e Wayne Rodrigues, meus companheiros de estudo. Com discussões acaloradas, muita graça e festa sempre, sem este quinteto formado talvez tudo tivesse ficado menos divertido, pois a vida acadêmica não é fácil.

Ainda bem que pude encontrar outros tantos colegas que me suportaram falando de teatro, área ainda tão esquecida nos departamentos de História, como Alex, Arê, Arthur, Bruna, Camila, Deise, Léo, Lorena, Max, Rafa, Renata, Renato, entre vários com que tive uma carinhosa relação, todos indispensáveis para tornar o ambiente ainda mais prazeroso. Agradeço também aos queridos e admirados professores, em número reduzido mas essenciais para alargar minha compreensão de mundo, Antonio Paulo Rezende, Flávio Weinstein Teixeira, Isabel Güillen, Joana D'Arc Lima, Paulo Marcondes (num pulo à Sociologia da Arte) e, em outra ousada investida minha, mais uma vez como aluno ouvinte – o mais participativo que ele já teve –, Durval Muniz Albuquerque Júnior. Toda essa gente está definitivamente no meu pensamento e no meu coração.

Na convivência universitária, não posso deixar de citar três momentos bem especiais. A ida de uma "quase família" (eu, Arê, Arthur "painho" Lira, Edu, Mateus e Renato) a Brasília, para o meu primeiro congresso da ANPUH (Associação Nacional de História), quando finalmente encontrei os meus pares que pesquisam a História do Teatro; o projeto "Circula", dos professores Antonio Paulo, Flávio e Joana D'Arc, no qual pude explicitar os passos da minha pesquisa e contar com opiniões valiosas dos colegas,

1. TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a Linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

lembro ainda aqui Felipe Genú, Francisco, Ghita e Lucas, todos parceiros nesta escuta; e, finalmente, um tempo difícil em que, motivado principalmente pelas minhas inseguranças, quase desisti de tudo, mas tive a força das conversas pelo *WhatsApp* com meu querido amigo Edu, pronto para liberar energias positivas e conselhos que me fizeram chegar até aqui.

Fundamentais também foram os funcionários das bibliotecas dos SESCs, da UFPE e a Pública do Estado, além do setor de microfilmagem da Fundação Joaquim Nabuco e, especialmente a todos que fazem o Acervo Público do Estado de Pernambuco, nosso "ponto de encontro". A mesma atenção tive de Múcio Aguiar e Suely Maria Campos, da Associação de Imprensa de Pernambuco (AIP), que me permitiram mexer no cadastro dos falecidos associados em busca de raros dados e fotografias. Ainda tenho muito a agradecer a CAPES, pela bolsa de estudos cedida a mim durante todo o período (Viva a universidade pública no Brasil!) e à eficiência das funcionárias da Pós-Graduação em História da UFPE, Patrícia Valentim e Sandra Regina, muito amáveis em todos os momentos.

Mando beijos e abraços aos inúmeros amigos que assumem um enorme amor ao teatro, mas principalmente àqueles que, de alguma forma, me impulsionaram a fazer este Mestrado. Foram eles: Almir Martins, Ana Carolina Miranda, Didha Pereira, Everson Melquíades, Fátima Aguiar, Iris Macedo, José Manoel Sobrinho, Marcelo Farias Costa, Márcio Bastos, Paulinho Mafe, Paulo André Viana, Rodrigo Cunha, Rudimar Constâncio, José Valério Gomes, Wellington Júnior, além de Alfredo Borba (*in memoriam*) e Natali Oliveira, do Centro de Documentação Osman Lins; Analice Croccia, Ellis Regina, Gustavo Soares e Quiercles Santana, equipe do Teatro de Santa Isabel na época; e Reinaldo de Oliveira e Thiana Santos, do Teatro de Amadores de Pernambuco, que me salvaram com acervos raros e conversas para lá de instigantes.

Meu sincero e mais forte agradecimento aos professores Elton Bruno Siqueira e Isabel Güillen, que participaram da minha qualificação, e, claro, a Elton Bruno novamente e Angela Reis, convidada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) – onde fui fazer meu Doutorado em Artes Cênicas –, e que já tinha acreditado no compartilhamento nacional desta pesquisa através do projeto "HistóriaS do Teatro Brasileiro", do SESC, ambos solícitos a avaliar os últimos momentos da dissertação que apresentei em 2018, sob a orientação do professor Doutor Flávio Weinstein Teixeira, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa Cultura e Memória, para me tornar Mestre em História. Agora, o trabalho, com algumas modificações necessárias, dá origem a esta publicação.

Agradeço também, pela colaboração à distância na feitura de edição, a Andréia Alcântara, Fabiana Fontana, Roger Xavier e ao meu parceiro de tantas experiências, o designer Claudio Lira, mas especialmente ao grande incentivador para que minha dissertação pudesse se concretizar em livro e chegar às mãos de tantos outros, Rudimar Constâncio, amigo por quem guardo enorme estima, companheiro do teatro e também gerente de Cultura do SESC Pernambuco, inicialmente apenas do SESC Piedade, instituição que está, sem dúvida, na minha trajetória como artista e educador pois foi ali que me surgiu o enorme e prazeroso desafio de dar aulas de "História do Teatro Pernambucano". Para concluir, meu muito obrigado à minha família que compreendeu minhas ausências em períodos de muita leitura e estudo, e, claro, a papai do céu e à minha amada mãe, Luzinete Ferraz, luz da minha vida, fortaleza a me guiar nos momentos mais tortuosos e felizes, sempre.

Flávio, meu rigoroso e competente orientador, este trabalho é nosso! Valeu o desafio.

O amor pelo teatro talvez se explique facilmente, de maneira racional e objetiva, se ele for entendido sob o aspecto de uma prática afetiva do teatro. Talvez ele seja apenas um estado, uma pista, um "rastro atrás", como poderia nos lembrar Jorge Andrade acerca de como se manifesta ao longo do tempo o exercício da recepção de um conjunto de obras por certa parcela de uma sociedade. Essa manifestação amorosa se relaciona diretamente com um estado de aperfeiçoamento do gosto entre manifestações de aprovação e de desaprovação acerca daquilo que é levado à cena, se desenvolvendo na percepção dos códigos dessa mesma arte. O espectador se vincula à obra fruindo dela por meio do prazer de reconhecimento de uma linguagem, passível de ser decodificada. Talvez o amor só exista de fato quando professado, isto é, quando resultado da certeza de que essa seria a linguagem artística que melhor fala ao espírito enquanto artista ou espectador.

(Walter Lima Torres)[2]

2. TORRES, Walter Lima. *Ensaios de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 271.



SUMÁRIO

10 | APRESENTAÇÃO

19 | INTRODUÇÃO

1. "TEATRO, QUANDO É BOM, SÓ O QUE VEM DE FORA": TRISTE VEREDICTO!

29 | Por uma visão não pessimista do teatro brasileiro

38 | Revisando o que já foi escrito

62 | Contra o marasmo e a indiferença

2. A DINÂMICA TEATRAL LOCAL E DOS QUE CHEGAM: PARA ALÉM DA INÉRCIA NO RECIFE

73 | O Grupo Gente Nossa

100 | Teatro dos arrabaldes

118 | As companhias visitantes

3. A IMPRENSA QUE LEGITIMA E QUE TAMBÉM FOI ESQUECIDA

153 | Entre a crônica e a crítica de espetáculos

160 | Variedade de olhares sobre a cena

198 | Vozes abafadas: discursos sobrepostos

219 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

222 | REFERÊNCIAS

226 | ARTISTAS, TEATROS E REPERTÓRIO

APRESENTAÇÃO

TEATRO DE GRUPO: UM ATO POLÍTICO E DE AMOR

Rudimar Constâncio[3]

Iniciarei esta apresentação com uma palavra de agradecimento a Leidson Ferraz por se preocupar com a história do teatro pernambucano, nordestino e brasileiro, ao trazer em sua pesquisa de Mestrado não só um escrito para fechamento de um ciclo, ou de um título acadêmico, mas por deixar para o Brasil um legado muito importante. Este autor estabelece marcos referenciais da cena realizada em Pernambuco e resgata, de forma audaciosa e inteligente, um teatro perdido no tempo e no espaço. Ainda, criticamente, consegue relacionar a sua importância e tirá-lo da invisibilidade a qual foi condenado a viver durantes décadas, à mercê de todos os preconceitos impostos ao passado de um teatro que representou o seu tempo. Evidentemente que não se quer e nem se pretende fazer mais. Porém, não podemos negar a sua importância para aquele momento histórico.

Leidson Ferraz é daqueles moços de uma inteligência acima da média, falante, sempre com uma oratória invejável, espectador atento, assiste a tudo e a todos, do espetáculo mais incipiente ao mais renomado e qualificado. Não teme em se posicionar politicamente nas defesas de suas ideias, no que acredita. É um democrata convicto, dialógico. Aqui chegamos ao que eu quero dizer desse amigo que admiro tanto! Um professor como poucos que, mesmo não cursando a Licenciatura em Teatro, descobriu a melhor técnica de ensinar, reconhecendo no humano a sua humanidade. Atrelada a tudo isso, a sua pesquisa do teatro em Pernambuco, através da qual passou a ensinar o que pesquisou. Os resultados, sempre plurais e interritoriais, apareceram incrivelmente no Curso de Interpretação Teatral (CIT) realizados no SESC Piedade e Santo Amaro.

3. Historiador, pesquisador, arte/educador, ator, diretor teatral, Doutorando em Ciências da Educação pela Universidad Del Sol (Paraguai); Mestre em Ciências da Educação pela Universidade da Madeira (Portugal) e especialista em Ensino das Artes pela UFPE. Atualmente é Gerente Regional de Cultura do SESC/PE e Coordenador Geral do Congresso Internacional SESC de Arte/Educação. Publicou os livros: *Circo Social: a experiência da Escola Pernambucana de Circo* (2011) e *Teatro de Cultura Popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)* (2017).

Expor aqui o currículo desse mestre me faria redundante, porém acredito ser da maior potência reafirmar a importância de Leidson Ferraz para a cena e a historiografia do teatro do Nordeste e do Brasil. Também reconhecemos nele, como ator, um talento extraordinário, que esteve envolvido em muitas produções da cena pernambucana, e entre os espetáculos que trabalhou um ficou registrado na minha memória afetiva: *Antônio Conselheiro*, dirigido por Érico José, uma das mais potentes peças que já experenciei, pelo requinte dramatúrgico de Joaquim Cardozo, pela encenação e atores, além da inesquecível interpretação de Leidson no papel-título.

Enquanto historiador, na sua narrativa de pesquisa, Leidson Ferraz nos hipnotiza como leitor e nos envolve perspicazmente a partir de muitas teias e laços. Impulsiona conceitos, distancia preconceitos e atualiza informações tão necessárias à formação de um bom artista para a cena teatral de Pernambuco. Trago três palavras muito caras ao professor/filósofo/pedagogo Paulo Freire e as replico aqui, pois as percebo nas linhas e entrelinhas deste livro: re-ver, re-pensar, para re-dizer. Esta obra de vida real, inacabada na essência e fluida, me toma por inteiro.

Além das problematizações levantadas, ela conduz o leitor para muitos lugares, entre lugares e não se fecha em si mesma. Afeta-me, acarreta outro pensar e repensar para o teatro que acredito e que quero realizar, portanto, me permito a interagir com este tema tão instigante que vai além do Grupo Gente Nossa, liderado por Samuel Campello, mas aprofunda questões no sentido do Teatro de Grupo e outras que estão nas entrelinhas da narrativa do estudo proporcionado pelo autor e pela condução firme da orientação acadêmica do professor Doutor Flávio Weinstein Teixeira. A seguir, desenvolverei um pequeno texto a partir das reflexões que me levam a fazer um breve intercruzamento com o tema relacionado ao Teatro de Grupo e à Pedagogia do Teatro.

Um dos temas mais recorrentes no teatro contemporâneo tem sido a problematização e reflexão sobre as questões que importam no Teatro de Grupo. Mesmo sendo uma potência em quantidade e nos resultados qualitativos advindos desses coletivos, ainda existe um descaso no registro dos trabalhos, das pesquisas e dos estudos vivenciados pelos mesmos. Há necessidade de uma preocupação maior dos próprios núcleos em registrar seus processos, mas carece também de análises historiográficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas e filosóficas deste teatro que tem seu nascedouro em grupo, que emerge das universidades, das escolas, dos movimentos culturais, educacionais, sociais, políticos, da elite, da periferia e tem sido de uma potência em demarcar seus territórios e intercruzar outros, produzindo arte, educação, trabalho, ofício, através de suas singularidades e pluralidades.

Tudo isso vai além de estabelecer uma dinâmica cultural para toda a sociedade, mas a da criação de uma cultura de Teatro de Grupo, que a nosso ver carece de estudos aprofundados, sistemáticos e científicos. No Brasil, os grupos de teatro têm sua identidade muito forte, características do século XX, onde os mesmos construíram suas ideologias, seus processos criativos,

dramaturgias, corpos, autorias cênicas, musicais e todo um relacionamento vaporizador e de incremento cultural em diversidade de formas e modos operacionais, organizando-se enquanto agrupamento, mas diferentes enquanto pessoas, respeitando-se a diversidade do tecido artístico, o diapasão e as partituras. Os grupos de teatro sempre estiveram inquietos e insatisfeitos com o seu fazer, numa busca incessante e criativa na forma, no conteúdo e de como interagir no universo complexo do meio teatral, levando-os aos compromissos sociais indeléveis e se "definindo por uma busca de independência com relação ao que podemos identificar com o paradigma da Indústria Cultural" (CARREIRA, 2007, p. 9).

Formam-se em torno de ideias e de pessoas, tornando-se agentes constitutivos de um fazer teatral e que a sua independência

> [...] não significa necessariamente assumir uma atitude de ruptura absoluta com procedimentos que caracterizam o mercado cultural, mas implica a busca de um espaço de autonomia. O desejo de realizar um trabalho criativo autônomo é uma força que impulsiona grande parte daqueles que se reconhecem como praticantes de um teatro de grupo, e esse sentimento é a base do imaginário desse teatro que se faz em grupo e com projetos de longo prazo. (*Ibidem*, *idem*)

Autonomia é a forma que os grupos perseguem ao longo de suas vidas, uma vez que se preparam para falar do que acreditam e comungam entre si, se organizam em torno de projetos e atitudes sociais com uma prática de espetáculos que trazem discussões de interesse das comunidades e de seus objetos de estudos, pesquisas e estética, estando tudo isso na diversidade dos grupos, dos cursos, projetos oferecidos pelos mesmos, pelas plataformas políticas e de formação interna de suas conjecturas estruturais. Nessa questão do conceito de autonomia, percebe-se, na fundamentação de Kant, que a mesma permeia toda ética.

Sendo assim, "a autonomia é a vontade própria. É governar-se por si mesmo. É a escolha racional e emocional. É a escolha que não leva em conta as consequências externas e imediatas dos atos e nem as regras, por pura prudência, inclinação, interesse ou conformidade" (CHRISTINO, 1997, p. 73). Para tanto,

> a obediência a uma dada regra, no ser autônomo, se dá pela compreensão e concordância com sua validade universal (ditado pelas três fórmulas do imperativo categórico) e não simplesmente pelo medo à punição ou interesse nas vantagens a serem obtidas pessoalmente. Aliás, segundo Kant, quando obedecemos às prescrições ou regras ditas morais apenas por conformidade, interesse ou prudência, os imperativos que nos orientam são hipotéticos e a moral é heterônoma. Assim, pode-se resumir o dito, salientando que, em Kant, o princípio incondicional da moralidade é chamado autonomia da vontade e o princípio condicional é heteronomia. (*Ibidem, idem*)

Este conceito de heteronomia criado por Kant é a forma da sujeição do indivíduo à vontade de terceiros ou de uma coletividade. Opõe-se, assim, ao conceito de autonomia, onde cada pessoa tem seu arbítrio e pode exercitar expressão de sua vontade sem a limitação da opinião e condução de outrem. Na verdade, a heteronomia é o oposto da autonomia. Enquanto no primeiro o homem está assujeitado, no segundo existe a liberdade, a independência, e o mesmo se dá ao direito de conduzir seus caminhos e estabelecer suas ideias no mundo por si só. Isso não quer dizer a não existência de influência externa, porém com a capacidade de reflexão e de crítica ao que lhe é imposto.

Todavia, Kant recebeu muitas críticas, onde aparecem várias reflexões acerca da moral e da autonomia, pois, como afirmou a pesquisadora Maria Suzana de Stefano Menin:

> Ser "moral" implica em pensar nos outros, em qualquer outro, na humanidade... Ser "moral" implica em ter vontade: querer e raciocinar além do próprio "eu"... Ser "moral" implica, às vezes, em perder vantagens imediatas para si em prol de outros que nunca conheceremos... Às vezes, implica até em sermos revolucionários, em sermos contrários a leis que nos humilham, a leis que nos tornam submissos, sem dignidade... (*Apud* CHRISTINO, 1997, p. 74)

O pensador suíço Jean Piaget, mesmo sendo discípulo das ideias kantianas, da moral, autonomia e heteronomia, trouxe novas reflexões que impulsionam as referidas teorias, como na narrativa da socióloga Barbara Freitag:

> [...] como Kant, Piaget defende o caráter racional da autonomia, da vontade moral. Mas, ao contrário de Kant, essa autonomia não é um dado e sim o produto de uma gênese, uma "conquista" da consciência moral infantil. O respeito à norma não é absolutizado, como no caso de Kant, mas analisado em seus vários momentos, passando da coerção externa para a compreensão interna da necessidade da regra, por respeito aos outros sujeitos. A ideia de "justiça" não deriva do *a priori* do imperativo categórico, mas resulta da cooperação praticada no grupo. (*Ibidem*, p. 75-76)

A teoria da autonomia torna-se uma prática em Piaget, uma vez que pôde exercitar sua autonomia livremente e refletir criticamente as ideias de Kant, além de conseguir avançar através da problematização/reflexão sobre o tema em questão, apoiado em sua epistemologia, introduzindo três inovações estratégicas no contexto da razão prática: redefine geneticamente o conceito de autonomia; reformula dialogicamente o imperativo categórico; e estabelece dialeticamente a relação teórica e a razão prática.

> Assim, podemos concluir que, em Kant, apesar de não existirem duas formas distintas de sujeito, um sujeito moral e um sujeito do saber, a razão prática e

> a razão teórica se completam por mera justaposição. Diferente é a posição de Piaget, que defende a tese de que o pensamento lógico pode pensar a liberdade. Segundo o autor, o pensamento formal é capaz de desprender-se dos modelos empíricos, do mundo real e deduzir hipoteticamente os mundos possíveis. Assim, em Piaget, a relação razão prática e teórica é uma relação dialética, necessariamente. (CHRISTINO, 1997, p. 76)

Nesse sentido, estabelece uma vanguarda e muitas discussões propositivas que chegam na contemporaneidade como primordiais, principalmente na relação de grupo e da práxis almejada pelo Teatro de Grupo, que persiste na procura e forja a sua autonomia. Adorno (2006) é o principal teórico para aprofundamento deste tema. O mesmo recebe as influências do pensamento de Kant, contribuindo, dessa forma, para o alargamento acerca da autonomia, sendo esta a única forma do homem sair do abismo onde fora aprisionado e só através de uma consciência critica à sociedade é que poderá libertar-se.

Segundo André Carreira (2007), os grupos autônomos se posicionam frente aos grandes desafios impostos pela sociedade. Contudo, sua organização e espaços próprios são de grande importância para a construção enquanto coletivos e pela sua manutenção e sobrevivência como polos culturais. Quando estes conseguem emplacar com seus ambientes próprios, são referenciados em todo o país o que, de certa forma, os ajudam a consolidar suas práticas artísticas e ideológicas enquanto grupo. Essa referência do sonho pelo espaço físico permeia o universo simbólico dos grupos de teatro em todo o Brasil. Porém percebemos que quando os conseguem, outros desafios são gerados, como a manutenção e viabilidades dos projetos artísticos, políticos e sociais para a existência e (re)existência deles próprios.

Estas organizações cresceram e tomaram seus espaços nos finais dos anos do século XX e permanecem ao longo do século XXI. Aparecem sempre reinventadas, fortes em seus lugares, consolidando-se como artistas profissionais. É importante perceber que estes grupos não se configuram só no eixo Sul e Sudeste, mas se organizam em todos os estados brasileiros, acentuando sua importância cultural, política, ideológica, estética e ética. Formaram uma rede de grupos, estimulados durante as décadas, entre 1950 e 2000, através de congressos, seminários, festivais, mostras, intercâmbios plurais, além de incentivos culturais advindos de leis que impulsionaram, em grande medida, o desenvolvimento e as relações deles próprios, tanto internamente no Brasil como pelo mundo, mas tem seu nascedouro no início do século XX.

Não se pode negar a amplitude de formas, as mais vastas, criativas e diversas de conteúdos, dos mais estranhos, ingênuos, polissêmicos, polifônicos, locais, regionais, universais, performáticos. E nestes, um verdadeiro aflorar de poetas, dramaturgos, encenadores, atores, performers, maquiadores, figurinistas, iluminadores, cenotécnicos e costureiros que alimentam a cena interativa do Brasil. São esses grupos que engordam a cena brasileira, forjam seus artistas da necessidade de sua liberdade, de sua autonomia. O teatro colaborativo toma forma com eles e, a partir da necessidade de se insurgir, de questionar e de se experimentar, nasce a necessidade da reflexão na sua

"própria escritura teatral e sobre os procedimentos de criação e preparação do ator, de tal forma que se identificam no seio dos grupos movimentos de renovação da linguagem teatral que não podem ser compreendidos separadamente da forma de grupo" (CARREIRA, 2007, p. 11).

A cena nordestina, então, cresce junto com a cena brasileira, postulando um teatro que digere seus monstros, seus medos, anseios e perturbações neurológicas, mas verdadeiras, ora interagindo com o tradicional, o moderno, com as tendências pós-modernas; outras até mais ousadas, que quebram paradigmas e renovam filosofias e epistemologias. Esse Teatro de Grupo ao qual nos atemos é processual, colaborativo e criativo. Renova-se da sua própria essência, de seus matizes, da relação consigo, com o próximo e com os outros, transcendendo e irradiando energias sustentáveis de corpos aos corpos, da cena implícita a outras cenas explícitas, a (des)encaminhar significados tenros e agressivos a

> [...] um movimento fundamental para o teatro brasileiro contemporâneo e representa uma tendência das mais significativas na construção de novos discursos cênicos do país. Essas qualidades devem ser associadas ao fato de que um enorme número de grupos ocupa todas as regiões do país, mantém uma atividade criativa permanente em âmbitos culturais muito diversos. Isso se dá com um processo de profissionalização sistemático que faz com que o atual momento dos grupos seja bastante diferente do amplo movimento amador que caracterizou os anos 1970 [...]. (*Ibidem*, *idem*)

O teatro é uma arte coletiva, tanto na forma como na essência, uma vez que é necessário pessoas para que o fenômeno aconteça; uma arte que se alimenta de muitas outras artes. O hibridismo toma conta de seu tecido estético, já que as artes visuais, a literatura, a música, o contexto da cena, as interfaces do ator, a releitura do encenador e os processos psicológicos da criação das personagens dão alteridade ao fenômeno estético da representação simbólica, o teatro. Consideramos importante conceituar Teatro de Grupo:

> Entendo que o Teatro de Grupo é uma prática que delineia uma visão de mundo, uma forma que alguns artistas encontraram para interagir com o teatro e com o público de seu tempo. Uma filosofia marcada pelo encontro. Encontro de ideias, de desejos, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades, hierarquias, utopias, e necessidades que se assemelham ou se complementam. Encontros que resultam em poéticas e teatralidades das mais diversas. (LIMA, 2014, p. 20)

De acordo com a narrativa acima, vemos no encontro o eixo fundamental para as relações que sustentam e conseguem se efetivar e se estabelecer culturalmente na pluralidade das emoções e nos desafios naturalmente impostos à formação, primeiro aligeiradas do coletivo e, na maturidade e na externalidade do grupo, com suas ações propositivas. Com a

explosão da indústria cultural, os interesses artísticos são muito mais mercadológicos do que efetivamente culturais. O que vemos é a falta de uma afirmação pela liberdade. A cada dia, aumenta a opressão nas minorias exploradas e violentadas, se alimenta o ódio, o genocídio, potencializa-se a fraqueza humana através de um consumo exacerbado, desumano. Percebemos que esta indústria cultural contamina de forma violenta o que se pretende expressar fora da caixa embelecida.

Na contramão dessa indústria cultural vários grupos tentam surgir, insurgir e se relacionar de forma mais potente possível dentro do mundo, criando suas alternativas de sobrevivência e de (re)existência, sempre aliados a um propósito questionador, indissociável de sua estética, ética e políticas. E por isso nos vinculamos ao Teatro de Grupo, foco desta pesquisa. Muitos deles nasceram e construíram o seu modo de saber e fazer a partir de 1930, organizando-se de forma a criar a sua própria identidade:

> A ideia de política no Teatro de Grupo deve ser entendida em aspectos como: princípio norteador de autonomia e autogestão; condição de discussão das políticas culturais locais reafirmando a etimologia da palavra política que vem do grego *politikós* (polis) que significa tudo o que diz respeito à cidade; e, por último, como base de apropriação do teatro político e suas implicações estéticas. Pode-se dizer que a esfera da política para o grupo de teatro tem duas dimensões: o plano das relações internas que está relacionado à gestão do próprio grupo, e o plano dos vínculos do grupo – enquanto corpo coletivo – com o contexto externo. (RODRIGUES, 2008, p. 909)

Sobretudo, uma vez que a Pedagogia do Teatro de Grupo se comunica diretamente com a Pedagogia do Teatro, utilizando-se dos dispositivos metodológicos existentes em suas ações diretas, nas proposições de formações internas e externas, como elemento de catalisação. Portanto, nos ateremos no contexto de Beatriz Cabral, a partir do conceito de Maria Lúcia Pupo, que [...] "quando falamos em pedagogia teatral estamos nos referindo a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro" (CABRAL, 2007, p. 1).

Todavia, percebemos esta preocupação nos fundamentos práticos do Grupo de Teatro de Cultura Popular, estimulados na busca de uma formação para o grupo e para outros que emergiram a partir de uma prática teatral constante, com crianças, jovens, adolescentes e adultos. "Como tal, engloba a noção de teatro como pedagogia, a qual pretende acentuar que o fazer teatral, em si, ensina sobre relacionamentos, expectativas, conflitos e emoções humanas, e é a atmosfera do trabalho e a vivência em grupo que tornam significante a experiência" (SANTOS, 2018, p. 1).

Dentro da teoria da Pedagogia do Teatro, a do Teatro de Grupo possui alguns condicionantes sociais que pensam o processo relacional, subsidiando um lastro social que vai desaguar

na construção de ações formativas, tendo um arcabouço acadêmico ou não, podendo esta ser artística ou não, mas sempre determinando a estrutura, pois em qualquer situação o processo será determinante para estratégias da Pedagogia do Teatro de Grupo. Ainda mais porque estes processos conduzem e estabelecem o fazer do Teatro de Grupo, relação que se fortalece numa interritorialidade pela sua multiplicidade de formas:

> Na contemporaneidade, a variedade das formas teatrais e o reconhecimento da complexa e contínua formação do ser humano viabilizam o desenvolvimento de perspectivas pedagógicas e teatrais que ora focam sua prática, identificando o método de ensino e planejando a partir dele, e ora focam seu caráter educativo, considerando o engajamento emocional que o mesmo desencadeia a partir do drama representado. (SANTOS, 2018, p. 2)

A Pedagogia do Teatro não pode ser vista como um receituário, com fórmulas para todos os grupos de teatro, portanto, se faz necessário um estudo para cada coletivo, conhecendo os seus pares e a comunidade em que se inserem. O que importará na contemporaneidade será a práxis de grupo com a sua teatralidade. Como já se faz perceber, a ordem do dia traz a Pedagogia do Teatro para ser a protagonista, o centro das discussões, das problematizações, das reflexões. A partir dela podemos encontrar o novo, que se constitui de vários artefatos da tradição, mas precisou romper com esta para renovar-se, porém, traz de lá, do seu nascedouro, as experiências fundamentais para (re)existir a todas as intempéries e poder renascer como novo.

Todavia, a transição da Pedagogia do Ator se realiza dialeticamente para a Pedagogia do Teatro e na Pedagogia do Teatro de Grupo. Finalizo este texto com a alma lavada e acalentada, em um primeiro momento pela obra de Leidson Ferraz, que é mais do que uma pesquisa acadêmica, é um ato político de amor ao Teatro de Grupo; e, em segundo momento, não menos importante, uma contribuição à Historiografia do Teatro. É por isso que o SESC Pernambuco, ao publicar esta obra, ratifica a sua importância para o Teatro de Grupo e à Pedagogia do Teatro, não só de Pernambuco, mas do Nordeste e do Brasil.

Referências:

ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**. Paz e Terra: São Paulo, 2006.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Trad. Juba Elisabeth Levy. Paz e Terra: São Paulo, 2002.

CABRAL, Beatriz. **Pedagogia do Teatro e Teatro Como Pedagogia**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, GT Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação: ABRACE, 2007. Disponível em: <http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/Pedagogia%20do%20Teatro%20e%20Teatro%20como%20Pedagogia%20-%20Beatriz%20Cabral%20Biange.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. In: **Subtexto:** Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano IV, nº 4. Edições CPMT: Belo Horizonte/MG, 2007. Disponível em: <https://issuu.com/galpaocineteatrohorto/docs/subtexto4/93>. Acesso em: 11 ago. 2021.

CHRISTINO, Raquel Rosan. **Piaget e Kant:** uma comparação do conceito de autonomia. Nuances: estudos sobre Educação: UNESP: Presidente Prudente/SP, vol. 3, nº 3, set. 1997. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/60/0>. Acesso em: 11. ago. 2021.

LIMA, Francisco André Sousa. **Pedagogia do Teatro de Grupo:** o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficinão Finos Trapos. Dissertação de Mestrado. UFBA: Salvador/BA, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15128>. Acesso em: 9 ago. 2021.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **A Construção do Projeto Artístico Pedagógico do Teatro de Grupo**. DAPesquisa: Florianópolis/SC, v. 3, nº 5, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15632>. Acesso em: 10 ago. 2021.

INTRODUÇÃO

Na minha primeira participação como ator no palco do Teatro de Santa Isabel, sempre passei correndo por aquele busto localizado no térreo do prédio. Durante as trocas de roupas para as personagens do *Auto da Compadecida*[4], peça com a qual estreei naquela casa de espetáculos em 1995, o corre-corre nos bastidores era a minha rotina e praticamente não notava quem era o homem de cabeça grande que recebia homenagem naquele espaço. Devo tê-lo observado atentamente uma única vez, mas nunca procurei saber mais nada sobre ele. Provavelmente era alguém ligado intimamente àquela casa de espetáculos, mas a minha relação profissional com o teatro nunca havia me oferecido a oportunidade, em cursos, oficinas ou palestras, de descobrir mais detalhes da sua trajetória e nem fui buscar isso nos poucos e raros livros da história teatral em Pernambuco que sabia existir. Para mim, pairou o desconhecimento por mais alguns anos sobre quem era Samuel Campello.

Foi lendo a dissertação de Ana Carolina Miranda Paulino da Silva, sob o título *O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*, concluída em 2009 no Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que me reencontrei com aquele teatrólogo, entendi sua significação para a história do teatro pernambucano (assunto que comecei a me envolver desde 1998 quando participei do projeto *Memórias da Cena Pernambucana*[5]), e, do desejo de também fazer Mestrado, comecei a pensar no tema que poderia investigar nos dois anos de mergulho teórico. Mesmo reconhecendo as enormes qualidades do trabalho de Ana Carolina Miranda, fiquei bastante curioso em saber mais detalhes sobre a prática teatral desenvolvida naquele tempo e a dinâmica do movimento cênico para além do Grupo Gente Nossa, cujo principal participante

4. Texto de Ariano Suassuna, sob direção de Marco Camarotti e realização da Dramart Produções. Trabalhei como ator no espetáculo de 1995 a 2012, quando completamos 20 anos de carreira (a estreia da peça aconteceu em 1992 e entrei substituindo um outro intérprete).

5. Lançado pela Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape) no ano de 1998, no Recife, o projeto *Memórias da Cena Pernambucana* consistiu em encontros todas as terças-feiras, no Teatro Arraial, para gravação de 40 debates públicos com integrantes dos mais diversos grupos, companhias, produtoras e cooperativas teatrais, de oito municípios pernambucanos, sobre a trajetória de suas equipes. Os depoimentos foram retrabalhos para publicação em quatro volumes organizados por mim (sendo o primeiro deles em parceria com Rodrigo Dourado e Wellington Júnior). Como jornalista, fiz a assessoria de comunicação do projeto, entrevistando vários daqueles artistas e técnicos no intuito de preparar o *release* de divulgação à imprensa, além de mediar alguns dos debates.

era Samuel Campello, símbolo de uma outra forma de se fazer teatro, tão distante do meu momento. Mas como tudo acontecia e quais as razões que levaram o teatro a ser exercido daquela maneira?

"É a época do atraso, do provincianismo, da falta de ambições artísticas". Talvez esta frase da pesquisadora Maria Helena Werneck (2012, p. 417) no volume 1 do livro *História do Teatro Brasileiro*, referindo-se às constatações a que chegou o crítico-historiador Décio de Almeida Prado sobre aquele período, tenha sido o estímulo que me fez definir o título do meu estudo: O *Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*. Contrapondo aquela afirmação ao trabalho acadêmico que conferi, o Recife parecia deslocado de tal apreensão negativa, pois o que eu tinha lido se aproximava muito mais de um movimento teatral fervilhante, e não apático e acomodado. Por que, então, tanto descrédito ao teatro dos anos 1930? Estaria eu sendo benevolente com a prática teatral do Recife daqueles anos? O meu pensamento era reflexo do enorme vazio existente entre o teatro da "província" e o da então capital da República, o Rio de Janeiro? Será que estávamos tão distantes assim em termos de realidades?

Tamanha foi a minha surpresa, e também uma certa decepção, ao me reportar a outras obras da historiografia teatral brasileira e me deparar, ou com uma ausência absoluta sobre os anos 1930, como se esta década fosse apenas um prolongamento da anterior (e os silêncios são reveladores de variadas intenções), ou com uma visão que depreciava aquele tempo, igualando-o a sinônimo de desalento, atraso e inércia, segundo o conceito de historiadores, críticos e memorialistas da cena "dita" nacional. No entanto, uma conclusão da pesquisadora Tania Brandão (2013, p. 80) no volume 2 do livro *História do Teatro Brasileiro* fez minha curiosidade ser ainda mais atiçada: "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".

Ela refere-se a uma verdadeira guinada acontecida na história do teatro brasileiro, a chegada do encenador em substituição ao ensaiador[6], que veio garantir a coesão interna e dinâmica da realização cênica, subvertendo práticas antigas e apostando numa renovação de valores. Com a modernidade finalmente aportando em nossos palcos, inicialmente pelo setor amadorístico, é a ideia de um salto qualitativo que chega às nossas produções teatrais, o nascimento do teatro de arte, um fazer artístico requintado, emancipado do jogo comercial de diversão popular que envol-

6. As palavras ensaiador, diretor e encenador, ainda que não sejam sinônimas, circunscrevem a mesma atividade exercida pelo agente responsável pela representação de uma peça de teatro. Walter Lima Torres, no artigo "Introdução Histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador", publicado na revista *Folhetim*, faz as seguintes distinções: "O termo ensaiador foi uma herança da prática teatral luso-brasileira que teve seu apogeu no século XIX e designava o sujeito encarregado da condução dos ensaios em vista da realização do espetáculo. O termo começou a cair em desuso ao longo do final da primeira metade do século XX devido ao aparecimento da figura do moderno diretor teatral [...] caracterizada por um projeto de cunho estético, político, social ou mesmo mediático, a serviço do texto teatral ou não [...]. Na década de 40, começa a se disseminar entre nós mais intensamente a noção de uma moderna direção, que se sobrepõe à atividade do ensaiador, ligada às companhias de atores-vedetes [...]. Dirigir significa atribuir sentido racional ou emocional à matéria ficcional. [...] O que distinguiria portanto *encenar* de *dirigir* um espetáculo teatral? A nuança entre os dois verbos não é somente semântica. Na nossa opinião, coloca-se, na verdade, a questão autoral do encenador e seu esforço por uma cena própria, uma identidade, uma assinatura. Parte-se do pressuposto de que a pesquisa por uma linguagem cênica estaria sendo elaborada unicamente pelo encenador, enquanto que o diretor manteria a sua investigação acerca de uma linguagem que funcionaria exclusivamente como uma escrita intermediária entre a palavra do autor e o espectador, agenciando somente a realização cênica do que está previsto ou sugerido no texto". Cf. TORRES, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. In: *Folhetim*. Nº 9. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan./abr., 2001. p. 60-71.

veu suas manifestações quase que inteiramente nos séculos XVIII, XIX e nas três primeiras décadas do século XX, com reverberações posteriores. Nesta transformação da cena, não foram poucas as alterações com o postulado da modernidade teatral e a historiadora Tania Brandão pôde reuni-las em síntese na introdução do livro *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete*:

> Falar em *teatro moderno* é falar em um conjunto de transformações da cena que começou no final do século passado [século XIX], às margens do mercado teatral, e que determinou o aparecimento da *encenação*. A rigor, foram múltiplas intervenções, ocorridas em diferentes países [...]. O processo significou o advento do encenador, o diretor, para usar o termo genérico de uso mais corrente entre nós, e a difusão da noção de encenação enquanto um todo articulado ao redor de um cálculo estético. E mais – uma decorrência imediata foi a supressão do histrionismo-vedetismo-estrelar característico do século XIX, mudança acompanhada pelo advento da interpretação enquanto técnica sistematizada [...]. Um outro elemento novo foi a transformação do estatuto do próprio texto teatral, que surgiu despojado de estreitas e rígidas convenções de outrora, despontou como liberdade, ao menos em termos comparativos com as predeterminações anteriores, afirmou-se como veículo para efeitos estéticos os mais variados. A listagem das mudanças abrange desde o uso multifacetado da luz e do som até o abandono do figurino convencional ou arbitrário, passando pela liberdade de tratamento do espaço, pelo nascimento da cenografia e pela descoberta da teatralidade. O que era talento natural para a cena se transformou em conquista possível através de um método; a codificação dos papéis teatrais em uma hierarquia desapareceu, para que surgisse a liberdade completa diante das infinitas hipóteses do ser humano. [...] e cada montagem se tornou um novo desafio, um processo específico de preparação. (BRANDÃO, 2002, p. 16-17)

A partir daí, dois tempos diferentes ficaram definidos na cena teatral brasileira, o do velho teatro, ultrapassado, e o do novo teatro, moderno, transformações que fatalmente mudaram o mercado teatral, ainda que não de imediato. Diante desta divisão, novas intenções se desnudaram para mim, pois se observarmos as representações construídas sobre a prática teatral anterior à modernidade nos nossos palcos, os termos "teatro ingênuo", "acanhado", "frágil", "incipiente" e "modesto" aparecem com frequência em crônicas, artigos e livros. Até mesmo a alcunha de "velho teatro" foi empregada, como algo que entrou em desuso, virou decadente, precisava ser esquecido. É claro que na esteira desse pensamento nasceu uma disputa entre os que teimavam em manter-se com procedimentos antigos e aqueles que apostavam nas novidades, no que havia de avanço às artes. Será que o olhar dado, então, àquela "primeira fase" do nosso teatro pela historiografia teatral brasileira não resultou num negativismo excessivo?

Em Pernambuco ainda há poucas referências à atividade teatral daqueles tempos em pesquisas e publicações, mas, de certa maneira, o mesmo teor depreciativo persiste. "O contínuo menosprezo pelo teatro brasileiro nasce principalmente do desconhecimento", foi o que

escreveu a crítica Barbara Heliodora (2003, p. XV) no prefácio do livro *Em Busca da Brasilidade – Teatro Brasileiro na Primeira República*. Será que, no caso do Recife, esta decepção sobre o teatro no decênio 1930 se fazia valer? Quis, então, saber as razões de tanto desprestígio nacional, na tentativa de ampliarmos nosso olhar àquele momento na cidade em que resido. Afinal, como o Recife teatral se situava no panorama nacional?

Para isso, fui buscar em algumas obras do sociólogo Pierre Bourdieu – embora ele as tenha escrito como possibilidades de análise do universo cultural francês, mas não acho um despropósito tomarmos algumas de suas reflexões em referência ao teatro brasileiro e, mais especificamente, ao teatro no Recife – as chaves de compreensão para tanta disputa empreendida nesta difusão de noções mais avançadas do fazer teatral. Tomando de empréstimo a ideia de campo artístico, esse mundo à parte que, como diz Bourdieu (1996, p. 168), é um "universo relativamente autônomo", mas também "relativamente dependente, sobretudo perante o campo econômico e o campo político", podemos pensar na natureza dos bens simbólicos que assentam sua lógica específica.

Os campos são espaços sociais, mais ou menos restritos, nos quais as ações individuais e coletivas seguem princípios norteadores de ações e de interesses, criados e transformados constantemente por estas mesmas ações. Dialeticamente, são espaços ou estruturas que 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 entre si originando espaços sociais mais abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo. Os campos, segundo a teoria bourdiana, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias, são definidos a partir dos conflitos e das tensões que dizem respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de aproximações ou distâncias entre os atores sociais que são seus membros.

Um conjunto de agentes e instituições permeia estes espaços sociais e os seus atos e discursos promovem um jogo de oposições e distinções. A dinâmica interna de um campo, as 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. É preciso ainda entender que tanto no interior quanto na órbita deste campo artístico-cultural gravitam atores 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. 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.

Pensando no segmento teatral, este lugar da arte que também é um terreno de lutas simbólicas da produção cultural, entendi que o registro da história do teatro brasileiro pelos historiadores modernos – e a maioria das obras que temos foram escritas por aqueles contemporâneos que lutaram pela afirmação e defesa de um impulso de mudança singular – pautou-se por um descrédito ao que vinha antes, num enfrentamento ao que precisava ser abolido da cena em troca do estar em consonância com o que se fazia de moderno, principalmente no teatro europeu. Ou seja, havia uma inquietude cultural que os fazia reivindicar conceitos.

A partir da difusão da noção de encenação enquanto um todo articulado ao redor de um cálculo estético, a arte inclinada para o humor e todas as suas convenções de um teatro que estaria preso ao passado, aparentemente não olhando para o futuro, mas reinando naquele presente, passou a ser depreciada ainda mais. Como aqueles legitimadores apostavam em novas práticas para o nosso teatro e eram vozes autorizadas à reprodução de conceitos, as disputas tornaram-se inevitáveis, como exemplifica Sebastião Milaré no livro *Batalha da Quimera*:

> Quando a área observada é o teatro, neste trecho onde o velho e o novo se misturam e se digladiam, as águas são turvas. Fundem-se na análise preconceitos sociais, artísticos, literários, interesses comerciais e posturas ideológicas. Fazer a arqueologia dos pensamentos orientadores das manifestações estéticas nos palcos dessa época é desafio gigantesco. A "historiografia habitual", como exprimiu Décio de Almeida Prado, observa de fora – às vezes de muito longe – os acontecimentos cênicos de então e os classifica num só bloco, cujo conteúdo é qualificado medíocre, inculto, grosseiro etc... (MILARÉ, 2009, p. 23)

Claro que nestas posições discursivas, de delineação da história do teatro brasileiro, vários jogos de interesse poderão ser percebidos. Sem necessariamente refutar por completo a análise de tais autores, críticos militantes ou não da transformação que cedo ou tardiamente se faria nos nossos palcos, é importante reconhecer que o olhar que deram àquele teatro primeiramente quase sempre partiu da análise da produção dramatúrgica, numa apreensão textocêntrica de clara negação ao cômico e que, aparentemente, desconsiderou o lugar social desta arte e o seu valor enquanto cena, espetáculo. Compreendendo o estudo das práticas culturais também como um registro atrelado ao campo historiográfico, que transita na encruzilhada entre o cultural, o social, o econômico e o político, é preciso investigar variados aspectos, para além do dramatúrgico, até chegarmos a uma percepção histórica que descortine estereotipias. O conceito de "capital simbólico"[7] permeia, então, toda a discussão a rechear nossa historiografia teatral brasileira, com atenção ou não a um momento em que o teatro precisou se deparar com um conjunto de múltiplas intervenções a transfigurar o seu contorno geral, seja na cena nacional ou apenas no Recife.

> 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)

7. 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).


Cinema Royal
CINEMA PATHÉ
LUCRECIA BORGIA
O JAPÃO EM PERNAMBUCO
37--Rua Duque de Caxias--37
FUJISAKI & C.
THEATRO MODERNO
HELVETICA
FEDORA
O PAUSINHO
GOTTAS DA VIDA
ATTENÇÃO
98$000!!!
A PROVINCIA
"TUNA PORTUGUEZA"
THEATRO MODERNO
POBRE E RICA
MARY PICKFORD
THEATROS
UM TEATRO QUASE ESQUECIDO
Painel das Décadas de 1930 e 1940 no Recife
Leidson Ferraz
VIDA SPORTIVA
THEATROS
Motes
TEATRO BRASILEIRO
NUMERO 37
O HOSPEDE DO QUARTO N.º 2
Comedia em 3 actos de ARMANDO GONZAGA
Recortes de jornais de 1939 a 1944
THEATRO Sta. ISABEL
DER VILDER MEDTCH
ANTARCTICA
THEATRO BRASILEIRO
Bonbonzinho
3 actos de VIRIATO CORREA
Onde estás, felicidade?
4 actos de Luiz Iglesias
THEATRO MODERNO
Oscar Strauss
CASADOS em HOLLYWOOD
NO VELHO ARIZONA
Caixa
Diario
Razão

No intuito de conhecer mais os anos 1930 e as peculiaridades do diálogo artístico daquele tempo, abrangendo o universo de vestígios ligados a ele, fui vasculhar no Arquivo Público de Pernambuco e no setor de microfilmagem da Fundação Joaquim Nabuco uma infinidade de jornais da época, exemplares do *Diario de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal do Commercio*, *Jornal Pequeno* e *Folha da Manhã*, muitos destes observados minuciosamente quase dia a dia por toda uma década (vale registrar o desgaste de várias páginas à mercê do tempo e pelo descaso na manipulação das mesmas). Através do site *Hemeroteca Digital Brasileira* (http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/), da Fundação Biblioteca Nacional, pude ainda entrar em contato com periódicos como o *Jornal do Recife*, no intuito de contextualizar acontecimentos anteriores ao decênio 1930.

O site www.cepedocumento.com.br, da Companhia Editora de Pernambuco, também me possibilitou acessar documentos raros, muitos do século XIX, além dos exemplares do jornal *Diario da Manhã*. Pela não existência de um acervo específico do teatro daquela época, a sorte foi eu ter encontrado na biblioteca do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), publicações lançadas pelo Grupo Gente Nossa, como a *Revista Gente Nossa*, alguns números do *Nosso Boletim*, além de anuários, retrospectivas e o programa do espetáculo *A Madrinha dos Cadetes*, com raras fotografias daquele período – muito mais voltadas para o registro dos artistas ou da equipe reunida, do que mesmo cenas posadas das peças programadas (tempo em que ainda era impossível tecnicamente fotografar um espetáculo em seu momento no palco).

Graças ao acervo do TAP e da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco, pude descobrir exemplares da revista *Contraponto*, lançada por Valdemar de Oliveira na década de 1940, com várias matérias sobre teatro e muitas delas abordando o fazer teatral dos anos 1930[8]. Já no acervo do Teatro de Santa Isabel (tão esquecido, infelizmente) e do Centro de Documentação Osman Lins, departamento ligado ao Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, cataloguei 20 textos teatrais ou partes destes. A grande questão é que a maioria está incompleta, pois naquele momento os atores ainda recebiam apenas a suas falas com as "deixas" respectivas (a palavra final da fala anterior de outra personagem), ou seja, é preciso um longo trabalho de quebra-cabeça para juntar as partes e, talvez, consigamos ter algumas obras completas. Mas penso ser impossível para a grande maioria. Outro empecilho é que poucas peças foram datilografas, sendo quase todas escritas à mão (atividade que era desenvolvida pelo "copista"), o que dificulta ainda mais a leitura.

Em meio à documentação do Teatro de Santa Isabel, encontrei também o livro de pauta específico do ano de 1939, quando Valdemar de Oliveira assumiu a direção daquela casa de espetáculos, e daí por diante, até 1950. Por sinal, todos os papéis ali reunidos delineiam minucio-

8. Vale o registro de algumas das publicações lidas, *Revista Gente Nossa*. Número único. Recife: 2 ago. 1933; *Anuário do Grupo Gente Nossa*. Recife: 1940; *Boletim Teatral de Contraponto*. Nº 1. Recife: abr., 1949; e as revistas *Contraponto*. Ano I, nº 2. Recife, ago., 1946; Ano I, nº 4. Recife, mar., 1947; Ano II, nº 5. Recife, jun., 1947; Ano II, nº 8. Recife, jul., 1948; Ano II, nº 9. Recife, out., 1948; Ano III, nº 10. Recife, abr., 1949; Ano IV, nº 11. Recife, dez., 1949, além de duas outras versões maiores, *Contraponto* – Edição Especial Centenário do Teatro de Santa Isabel. Ano V, nº 12. Recife: dez., 1950; e *Contraponto* – Edição Especial Centenário do Teatro de Santa Isabel – 2º volume. Ano VI, nº 13. Recife, dez., 1951.

samente este período, não havendo arquivo referente aos anos anteriores de sua gestão, o que é uma pena. No entanto, há um grande álbum com vários recortes de jornal sobre o Grupo Gente Nossa, quase todos sem data registrada. Em viagens a outros estados, pude achar programas de espetáculos liderados pelo artista Barreto Júnior no acervo do Teatro Amazonas, em Manaus, como registro de suas idas àquela casa de espetáculos, além de dois exemplares referentes ao Grupo Gente Nossa, ambos do ano de 1937, encontrados no Rio de Janeiro, no Centro de Documentação (CEDOC) da Fundação Nacional de Arte (Funarte), que abarca um amplo acervo sobre o teatro brasileiro, infelizmente com pouco material de Pernambuco.

Importante ainda citar o livro de Lucilo Varejão, *Teatro Quase Completo...* (1979), organizado pelo filho dele, que conseguiu salvar algumas de suas peças representadas no período, mas nunca antes publicadas, *Muralhas de Jericó*, *O Bom Ladrão*, *D. João III* e *Nossos Filhos*, contendo ainda algumas imagens de programas e fotografias de personalidades. Também foi significativo o acervo do *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*, que mantenho desde 1998 na minha residência, reunindo documentos os mais variados sobre o fazer teatral pernambucano, além de livros e revistas pessoais que acumulo nesta minha trajetória como ator (agora afastado dos palcos) e pesquisador do teatro brasileiro. Entre os destaques, me serviu o jornal/programa *A Ribalta*, publicação da Sociedade Dramática do Feitosa, atuante nos anos 1910 e 1920, e o manuscrito de um possível Regulamento Interno do Grupo Gente Nossa ([193-]), doado a mim pelo filho de um antigo maquinista e cenógrafo do Teatro de Santa Isabel, o saudoso Jair Miranda.

Por fim, consultei dezenas de livros e artigos imprescindíveis para se conhecer a dinâmica teatral do país, muito antes, durante e após a década de 1930, incluindo aspectos políticos e sociais, devidamente registrados nas referências bibliográficas. Tudo isto no sentido de viabilizar a percepção das camadas de sentido do fazer teatral daquele momento, de sua concepção até sua difusão, e o diálogo que mantinha com a sociedade, objetivando indicar trajetórias de escolhas de programas artísticos, considerando ainda as referências essenciais para sua formação e resultados poéticos da cena. Independente de ser tributário de fórmulas e ideias teatrais de um outro tempo, é contra a anulação de um passado que me coloco, pois concordo com David Lowenthal (1998, p. 65) ao salientar que uma consciência mais completa do que se passou "envolve familiaridade com processos concebidos e finalizados, com recordações daquilo que foi dito e feito, com histórias sobre pessoas e acontecimentos – coisas comuns da memória e da história".

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, começo por apontar o longo caminho de descrédito que o teatro pernambucano, e também o brasileiro, vem trilhando, ou por um sentimento de inferioridade atávico aos seus detratores ou pela negação do que existe frente ao desejo por outro contexto. A seguir, proponho uma revisão historiográfica a partir de 12 obras listadas pela pesquisadora Tania Brandão, publicações de referência que trazem uma visão geral da trajetória de longa duração do teatro no Brasil. Nelas, me interessa saber como a produção artística dos anos 1930 foi representada na especificidade do teatro, esta arte efêmera por natureza, e sua relação com os vestígios para a história. Adentrando especificamente no

cenário teatral recifense, situo o campo cultural-artístico antes deste momento, no intuito de percebermos em que contexto, inclusive político e social, a arte teatral se encontrava e quais as transformações que se processaram a partir de então.

No segundo capítulo, a ideia é desvendar as características próprias do fazer teatral da década de 1930 e as tomadas de posição no campo que fizeram a produção do Recife se situar num outro lugar, não só social, mas artisticamente reconhecido por novos agentes. Diferentes palcos, grupos, espetáculos, personalidades, funções cênicas, representantes da política e da imprensa, censores, caluniadores, iniciativas culturais, patrocinadores, gestores e lugares vão aparecendo para que o contexto possa ser delineado e se explicite as relações necessariamente mantidas na intenção do teatro continuar a florescer por toda a década, enfrentando desafios, rompimentos, perseguições, valores sociais, adesões, lutas constantes, estratégias para permanecer ativo. Três tópicos nos norteiam neste ambiente: o Grupo Gente Nossa, os "teatros dos arrabaldes" e a chegada das companhias visitantes (internacionais e nacionais).

No terceiro e último capítulo, por estarmos tratando de uma época teatral com insuficientes registros, escolho o exercício da crônica/crítica nos jornais como a maior legitimadora para um respaldo à história, fundamental para fazer valer as propostas cênicas daquele momento em suas perdas e ganhos a uma pretensa posteridade. Partindo das reflexões de Walter Lima Torres, Flora Süssekind, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi sobre a atuação do cronista/crítico com o seu importante papel na recepção aos espetáculos, acredito que, assim, poderemos perceber melhor o fazer teatral dos anos 1930. Entre diversos jornalistas anônimos, nomes como S. C. (Samuel Campello), M. (Mário Melo) e W. (Valdemar de Oliveira) serão lembrados, junto aos apontamentos que fizeram a variados aspectos do teatro de tempos passados.

Não me esquivando de revelar disputas, esta minha pesquisa, *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*, pretende alargar perspectivas para entendermos mais os contextos que aquelas obras cênicas foram produzidas, desvendando, inclusive, como o teatro reagiu ao desafio das transformações. Segundo Tania Brandão, há um denso caminho a percorrer para quem se dedica à História do Teatro Brasileiro, que resulta num instigante convite para se "repensar toda a historiografia, localizar banidos, malditos e bastardos do palco"[9]. Eu acredito nisso, e tendo como palco o Recife, te chamo para, sem cegueiras e defesas apaixonadas, adentrar nas nossas casas de espetáculos, dos bastidores ao palco e à plateia, para (re)conhecermos ainda mais os anos 1930 e o teatro que se fazia ali.

Artistas e técnicos a postos, já foi dado o terceiro toque...
A luz baixa lentamente e o "pano" finalmente pode subir...

9. BRANDÃO, Tania. O Diabo louro, o corpo iletrado – A historiografia em uma alquimia arbitrária: o teatro e as damas do Alcazar Lyrique. In: *Anais do V Congresso ABRACE*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Tania%20Brandao%20-%20O%20diabo%20louro%20o%20corpo%20iletrado%20%20a%20%20historiografia%20em%20uma%20alquimia%20arbitraria%20o%20teatro%20e%20%20as%20damas%20do%20Alcazar%20%20Lyrique.pdf>. Acesso em: 27 set. 2017.

THEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Sob os auspicios do sr. Interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)

HOJE — A's 20,30 — HOJE

1ª representação da encantadora burlêta

NHA' MOÇA

Adaptação de Olival Costa, da applaudida comedia "Los Mirasoles"

Caprichosa montagem. Lindos numeros de musica

AMANHA — Domingo, 16 de abril

Grandiosa matinal, ás 10 horas em ponto — Repetição, a pedido, da hilariante "revuette"

A HORA DO CALOURO

De José Capibaribe

Com Romulo Paiva, José Aguiar, Maria Celeste, Rodolpho Carvalho, Paulo Bezerra e Moacyr Diniz

Findará o espectaculo UM ACTO VARIADO no qual tomarão parte Salomão Abasião o illusionista Tancredo e estreará a menina SUNIA CAMPELLO

Haverá distribuição de balas "Jardineira"

ADULTOS : 2$000 — CRIANÇAS : 1$100

VESPERAL, A'S 15 HORAS

A PATROA

3 actos de Armando Gonzaga

Aguardem : — "O ULTIMO GUILHERME", "LEVADA DA BRECA" e "MANHAES DE SOL".

THEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Sob os auspicios do sr. Interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)

SABBADO — 15 de abril — SABBADO

EM SARAU, ás 20,30

1ª. representação da burlêta

— NHA MOÇA —

Adaptação de Olival Costa, da conhecida comedia argentina "Los Mirasoles"

Esplendida montagem — Lindos numeros de musica

Aguardem — "O ULTIMO GUILHERME".

TOMEM NOTA : "LEVADA DA BRECA", grande comedia de Abadias Farias Rosa, director do Serviço Nacional de Theatro.

THEATRO

— "Compra-se um marido, hoje, no Santa Isabel — Em vesperal amanhã, ás 15 horas, o Grupo Gente Nossa encenará, no Theatro Santa Isabel, em commemoração á data da morte de Tiradentes, a comedia "Compra-se um marido, de José Wanderley.

Desta peça, Compra-se um mari-



ACTOR LUIZ CARNEIRO

do, foi extrahida a entrecta do film "Marinheiro de Luxo", cujos principaes papeis foram confiados a Maria Alvaro e Mesquitinha.

— Ultima representação de Branca de Neve, no Santa Isabel — Em continuação da serie de espectaculos para creanças, no Theatro Santa Isabel, proseguidos pelo Grupo Gente Nossa, será encenada no proximo domingo, ás 10 horas, em ultima representação, pelo sympatico infantil do Grupo Sexteto Japinheirense, a phantasia Branca de Nevé e os Sete Annões, adaptação Gastral de Coelho de Almeida, do conto de Grimm.

— Reprise de "Nhá Moça" — O Grupo Gente Nossa repetirá no proximo domingo, ás 15 horas, a burleta Nhá Moça, adaptação de Olival Costa, da comedia argentina Los Mirasoles.

— Será lançada, amanhã, "O ultimo Guilherme" — Em espectaculo de gala extra, o Grupo Gente Nossa representará, amanhã, ás 20 e 30, no Theatro Santa Isabel a comedia O ultimo Guilherme, de Luiz Iglesias.

O ultimo Guilherme é um dos mais recentes trabalhos do autor de Obra feita, felicidade, tendo sido representada, ultimamente, com exito, no "Gloria", do Rio, pela companhia Jayme Costa.

O DIA DE HOJE, NO THEATRO SANTA ISABEL

EM MATINAL INFANTIL: "A PRINCESA ROSALINDA"; EM VESPERAL: "UM CASO DE POLICIA"; EM SARAU, "A PATROA", EM FESTIVAL DO ACTOR BARRETO JUNIOR

O Theatro Santa Isabel abrirá, hoje, as suas portas em matinal, em vesperal e em sarau, para três espectaculos que se auspiciam de muito exito.

O facto é expressivo do movimento theatral que actualmente se nota em nossa cidade, tendo á frente, sob os auspicios do snr. Interventor Agamemnon Magalhães e do prefeito Novaes Filho, o Grupo Gente Nossa.

Em matinal, ás 10 horas, subirá á scena, em segunda representação, a opereta infantil "A princeza Rosalinda", letra e musica do Waldemar de Oliveira. Terá, a alludida peça, que tantos applausos conquistou no ultimo domingo, a mesma distribuição e a mesma aparada montagem. Novamente teremos, nos principaes papeis, os pequenos Walter Dimenstein (Principe), Annita Dimenstein (Princeza), Lenyra Macedo (Juanito), Maria Auxiliadora, Edmilia Lopes, Leonarinha Vasconcellos e Ivanda Oliveira (Damas), Rodolpho Carvalho (Biel), José de Aguiar (1º. ministro), Paulo Bezerra (Tenente Paulo), Geraldo Villaça e Nemir Lopes (1º. e 2º. officiaes), Zenaida Villaça (Fada), Reinaldo de Oliveira (menino), Raquela Cordeiro Azevedo, Norma Beltrão Xavier, Maria de Lourdes Beltrão e Marinette Moraes (Borboletas) e Maria Lia Faria (dansarina), todos vivendo a delicada historia que a avósinha (Lourdes Monteiro) contará.

Haverá distribuição gratuita de latinhas da goiabada Peixe, offerta gentil de Carlos de Britto & Cia.

— Em vesperal, subirá á scena a interessante comedia «Um caso de policia», de Eurico Silva, que é dividia em 3 actos e quatro quadros. «Um caso de policia» é uma peça muito original, prendendo completamente o espirito do espectador, até a scena final. Constitue a sua primeira representação, sabbado passado, o maior successo do theatro de declamação no actual phase do «Grupo Gente Nossa».

Tomam parte na enscenação de «Um caso de policia» os mesmos artistas que o desempenharam nesse dia.

—

O actor Barreto Junior, sicnedo do destaque do "Grupo Gente Nossa" realiza, hoje, no Theatro Santa Isabel, um festival artistico que promete o maior exito.

Em primeira representação pelo referido conjunto subirá á scena a engraçada comedia de Armando Gonzaga, intitulada "A patróa", que foi incluida no repertorio da Companhia Jayme Costa, em 1934, no Theatro Municipal, do Rio. Trata-se de um original a que não faltam todas as qualidades que marcam os trabalhos do consagrado autor de "Cala a bocca, Etelvina!", "O hospede do quarto n. 2", "Graças a Deus!" e tantas outras peças que alcançaram centenario de representações.

A distribuição foi feita entre os principaes elementos artisticos do "Grupo Gente Nossa", tudo fazendo crer que o Theatro Santa Isabel alcance uma casa cheia, hoje á noite, dadas as sympathias que a Barreto Junior tributa o nosso publico theatral.



Dois aspectos colhidos durante o ensaio

Rehabilitação Do Theatro

A reentrada, hoje, do Grupo Gente Nossa no Santa Isabel e a primeira matinal infantil, amanhã, ás 10 horas

O conto de Grimm **Branca de Neve e os Sete Anões**, será levado, amanhã, em primeira matinal infantil no **Theatro Santa Isabel**. Não perdeu a linha o cartaz a historia de fadas para creanças e quando exhibida no cinema duas semanas consecutivas attrahiu grande publico, ansioso pelo trabalho de Walt Disney e para relembrar um dos contos infantis mais popularizados.

A reportagem foi assistir, hontem, á noite, no velho theatro da Praça da Republica ao ensaio de **Branca de Neve**. Varios minutos estiveram occupando uma poltrona á maneira de empresario ou de critico para observar o trabalho dos guris, o esforço daquelles que se dedicam ao theatro. Decoração apropriada, com o tosco ambiente dos annões e o clima europeu. A bruxa, o principe encantado e a figura central da peça, tudo ali estava, á altura de seus papeis. Sete creanças representavam os annões contrastando o physico do corpo com a caracteristica mascara.

A historia da bruxa [illegible] dentro de pouco tempo [illegible] da. A gurizada alegre [illegible] exito do trabalho agu[illegible] o momento de apparecer.

Todos estão senhores [illegible] dos respectivos papeis.

Hoje, o **Grupo Gente Nossa** amparado pelos poderes publicos reapparece, e amanhã é o theatro infantil que faz os seus primeiros esforços para manter-se na cidade.

O esforço do theatro para rehabilitar-se merece um registro. A epoca caracteriza-se por esse trabalho immenso dopaleo para voltar a dominar.

THEATRO



"O Martyr do Calvario", hoje, em ultima representação no Santa Isabel — Em terceira e ultima representação o Grupo Gente Nossa enscenará, hoje, ás 20 e 45, no Santa Isabel o drama sacro "O Martyr do Calvario", de autoria de Eduardo Garrido, em homenagem á população catholica da cidade. "O Martyr do Calvario" alcançou nas anteriores representações grande exito.

O cliché apresenta uma das scenas mais empolgantes da peça sacra que o G.G.N. vem offerecendo ao publico.

FESTIVAL DE AMANHA DO ACTOR BARRETTO JUNIOR

A collocação quasi toda a lotação do Theatro Santa Isabel



Gina de Almeida, que terá o papel de Christina.

Realiza-se, amanhã, no Theatro Santa Isabel, o anunciado Festival do actor Barretto Junior, com peça A Patróa. O enthusiasmo que está tendo a sua enscenação faz calcular, desde agora, que o theatro ficará repleto de grande assistencia, pois a lotação está quasi toda vendida.

Tomará parte no festa Alice Rodrigues Junior, vendo ella, [illegible] conhecidas duas [illegible] como Lenita Lopes, [illegible] Rodrigues, Eulalia Cardoso, Luiz Carneiro, Mesquitinha, Oswaldo Barretto, Geraldo Barretto, [illegible] de Almeida e outros [illegible] amadores, encerrando [illegible] o actor brilhantissimo de [illegible]

THEATRO

GRUPO GENTE NOSSA

Vesperal das moças hoje, no Santa Isabel

Hoje, ás 15 horas o Grupo Gente Nossa realisará no Santa Isabel, a primeira vesperal das moças com a representação [illegible] em alguns dos comedias de [illegible]

Theatro

"AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO", EM PRIMEIRA, HOJE, NO SANTA ISABEL

O Grupo Gente Nossa occupará o Theatro Santa Isabel hoje e amanhã.

Hoje, em sarau, ás 20,30, subirá á scena, em primeira, a comedia AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO, original em 3 actos de Paulo Magalhães, socio do Pharol carioca, presidente da S. B. A. T. do Rio de Janeiro.

Trata-se de uma peça que tem sido applaudida como uma das melhores do seu autor.

AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO apresenta dialogação bem feita.

Na distribuição do **Gente Nossa**, a comedia de Paulo Magalhães será interpretada por Luiza Oliveira, Lenita Lopes, Lourdes Monteiro, Elpidio Camara, Barretto Junior, Oswaldo Barretto, Luis Carneiro e Alfredo de Oliveira.

MATINAL E VESPERAL, AMANHA

Amanhã no Santa Isabel, haverá matinal e vesperal.

A matinal, ás 10 horas, serão levadas as peças Com a Rainha é assim, O Valente e o Intelligente, e A Hora do Calouro, de autoria de José Capibaribe.

Ás 15 horas, em vesperal, será repetida AVENTURAS DE UM RAPAZ FEIO.

THEATRO [illegible] RIOS

O [illegible]

[illegible] ma Ás 15 horas, a comedia Aventuras de um rapaz feio para os operarios do Centro Educativo Operario de Agua Fria.



Lourdes Monteiro que terá papel de saliencia na peça de hoje

O espectaculo é gratuito e os ingressos estão sendo distribuidos na

1

"TEATRO, QUANDO É BOM, SÓ O QUE VEM DE FORA": TRISTE VEREDICTO!



POR UMA VISÃO NÃO PESSIMISTA DO TEATRO BRASILEIRO

Inegavelmente, a sombra do descrédito sempre pairou sobre o teatro pernambucano. Desde a primeira casa de espetáculos construída no Recife, ainda no século XVIII, a nossa programação costumava ser pautada pelas companhias visitantes, afinal, eram elas que majoritariamente interessavam ao público local. Há quem diga que, ainda hoje, as plateias são muito mais receptivas ao que chega de fora, e se tiver atores conhecidos da TV e do cinema, a benevolência com tudo o que é visto no palco é desconcertante. Aos daqui, desprezo ou críticas afiadas, sendo que muitas vezes os espectadores não conhecem o que é feito localmente, mas sabem propagar que há uma carência de espetáculos teatrais no Recife e, pior, que o que existe é de má qualidade, entre outros absurdos. Este sentimento de inferioridade vem de longa data e talvez seja ainda mais reforçado quando somos bombardeados com a mídia que reverencia a produção visitante, não abrindo espaço para os que bem de perto labutam.

No entanto, para além das negociações financeiras – e o mercado teatral também é refém da publicidade paga que rege este mundo de produtos para consumo –, há uma estranha impressão que perdura no nosso teatro e que foi construída no correr dos anos, principalmente por intelectuais ligados à imprensa: a de que o que fazemos é ruim, aquém, de baixa qualidade, insistentemente neste teor quando comparado a outros lugares. E aqui vale lembrar o que nos diz o sociólogo francês Pierre Bourdieu, já que jornalistas e críticos são agentes do mundo artístico com poder de avaliação do campo em que atuam, alguns com interesses coletivos, outros com interesses bem particulares, na sua função comunicativa:

> [...] 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)

Não foram poucas as declarações depreciativas dadas por figuras influentes, nem sempre do teatro, que reverberaram com eficácia impressionante. E não estou me referindo apenas ao que foi escrito no Recife, mas em várias partes do país, com registro significativo nas obras voltadas à história do teatro brasileiro. É como se o teor negativo a tudo o que fizemos e ainda fazemos fosse uma verdade incontestável atrelada a tantas trajetórias. Exemplos, infelizmente, não nos faltam. Comecemos pelo que acontecia na Casa da Ópera, o primeiro teatro inaugurado no Recife, em funcionamento de 1772 a 1850 (OLIVEIRA, 1977, p. 9-59). Ali já houve um bombardeio de opiniões que ficou para a história.

Para além da má fama que aquele espaço ganhou no decorrer de quase toda a sua existência, impingida principalmente por visitantes estrangeiros em viagem ao Brasil, uma das apreciações mais lembradas é a do engenheiro e arquiteto francês Louis Léger Vauthier[10], que escreveu sobre a "Situação da arte dramática em Pernambuco"[11] e deu sua impressão sobre o local, chamado por ele de "Teatro Central de Pernambuco – bem velho e feio, tanto em relação à sala como à cena" (VAUTHIER, 1960, p. 581), e sobre o que viu naquele palco de madeira, a 24 de outubro de 1840, a "famosa peça" (*Ibidem*, p. 593) *A Impostura Pouco Dura ou O Deputado, o Eleitor e o Juiz de Paz*, "recentemente chegada de Lisboa e anunciada no *Diario* pelo diretor do teatro [o empresário português Francisco Gambôa, trabalhando ali desde 1827], como sendo uma das joias de seu repertório" (*Ibidem*, *idem*). O autor da obra não foi divulgado, como era de praxe naquela época.

Diz ainda Vauthier ser aquele um espetáculo "memorável" (*Ibidem*, *idem*) e após discorrer acidamente sobre tudo o que se passou nos três atos em sequência, escrevendo trechos como "Os pormenores e o diálogo são de insígne grosseria, perfeitamente adequada ao gosto da plateia" – nem mesmo os espectadores saíram ilesos do seu discurso – ou "Quanto ao desempenho dos atores [todos residentes no Recife], é de meter medo" (*Ibidem*, p. 596). Após também analisar a farsa *Par de França*, outra peça de autor não divulgado, que encerrou aquela apresentação antecedida no intervalo por um número de dança, ele concluiu: "É preciso estar bem resignado a sofrer aquele suplício, para beber até o fundo a taça amarga" (*Ibidem*, p. 598), lembrando ainda que a sessão começou pouco antes das 21 horas e acabou 1 hora da madrugada. Ou seja, a Casa da Ópera não ficou bem na fita e esta dura constatação virou referência para pesquisas do nosso teatro.

10. Exatamente o profissional que veio a Pernambuco, no período de 1840 a 1846, a pedido do governador da província, Francisco do Rêgo Barros, para modernizar o Recife do século XIX, não só como um agente do progresso técnico, mas também um representante da cultura francesa em alguns dos seus aspectos ideológicos e estéticos mais puros. O Teatro de Santa Isabel foi um dos seus projetos concretizados.

11. Trecho de "Diário íntimo de Louis Léger Vauthier", capítulo do livro *Um Engenheiro Francês no Brasil – 2º Tomo*, de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1960. p. 593-598.



Teatro de Santa Isabel em 1910.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

Em 1850 foi construído o Teatro de Santa Isabel no intuito de modificar paisagens sociais e tentar modernizar a vida cultural recifense no século XIX. Ainda hoje é a casa de espetáculos mais importante do estado de Pernambuco. Mesmo que tenha sido palco para a "excelência do teatro", pois este era o maior objetivo dos que lutaram pela sua inauguração, com destaque ao governador da província, Francisco do Rêgo Barros, o barão da Boa Vista, por diversas vezes se falou na decadência da arte teatral ali realizada, sofrendo cada vez mais o desprezo e a indiferença do público, ainda que muitos considerassem ao teatro uma função utilitária, a missão de corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizada de seus defeitos e vícios. No entanto, era uma missão difícil. O filósofo e poeta Tobias Barreto, no lançamento do jornal *A Arte Dramática*[12], em 1884, já declarava a precária situação do teatro no Recife:

> É uma pergunta bem simples que ousamos dirigir ao nosso público: não há mais gosto pelo drama? O teatro dramático já não satisfaz a uma das mais nobres necessidades da vida social? Qual a causa do abandono e esquecimento a que o vemos condenado? Que nova forma de arte há surgido, ao menos entre nós, capaz de substituir o que o teatro nos dava, e que só a ele está no caso de dar-nos? [...] Com o desaparecimento dos contrates e conflitos da vida;

12. Todos os textos com escrita mais arcaica passaram por uma atualização, assim como foram corrigidos os erros de português ou de impressão, tudo para que a leitura pudesse se tornar mais fluida.

> com o decréscimo dos caracteres fortemente acentuados; com a escassez, em suma, dos tipos e originais, o público parece também ir perdendo o gosto das representações teatrais; e é natural que assim aconteça, tanto mais quanto é certo que ele se habitue a saciar na fonte lírica a sede que a dramática já lhe não sacia. Mas isto não basta para explicar, e menos justificar a singular indiferença ou, antes, a atitude hostil com que o público se mantém em relação ao teatro.[13]

Para além do alcance social que o teatro podia ter naquele momento, como um espaço elegante a ser frequentado e uma das poucas diversões culturais coletivas, ao final do século XIX a arte teatral brasileira já era acusada de viver estagnada, abandonada pelos escritores e público, dependente de traduções mal feitas. Francisco Otaviano de Almeida Rosa, por exemplo, um dos folhetinistas que se ocupava da crítica teatral na capital do Império, na época redator-chefe do jornal *Correio Mercantil*, estava incrédulo sobre o futuro promissor do teatro no Rio de Janeiro, tanto que já havia apontado em 1857:

> Ainda há pouco fiz uma peregrinação pelos nossos teatros em procura do drama nacional. Com grande esforço pude divisá-lo, porém envergonhado e tímido [...]. A nossa mocidade, por um vexame que roçava com o mau orgulho, deixara sozinhos na arena os primeiros lutadores que desafiaram o espírito nacional. Isso me consolava: também eu podia passar por orgulhoso e envernizar assim, como muitos outros, a minha inferioridade. (*Apud* FARIA, 1987, p. 40)

Tal situação de "decadência" devia-se, em grande parte, à chegada das comédias que pretendiam apenas divertir o público, por meio, inclusive, de recursos do baixo-cômico. Aquele teatro marcado pela preocupação literária e edificante estava cada vez mais em baixa, sobressaindo-se um outro tipo, o do espetáculo baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. Com repertório originalmente vindo da França[14], e mais à frente transformado pelas paródias abrasileiradas, a vez agora era do teatro cômico e musicado, do teatro como entretenimento. A decepção com os novos rumos que a cena brasileira vinha tomando foi tremenda para escritores e intelectuais e todos puderam expor suas desilusões na imprensa, ampliando ainda mais o conceito negativo sobre o nosso fazer teatral.

Mesmo com a retomada de público devido às operetas e mágicas, tais gêneros eram considerados inferiores por não possuírem preocupações literárias. Machado de Assis, como

13. BARRETO, Tobias. Não há mais gosto pelo drama? – I. *A Arte Dramática*. Recife, 14 fev. 1884. Ano I, nº 1. p. 1-2.

14. Durante a segunda metade do século XIX, as três culturas teatrais que mais se propagaram pelo mundo foram a francesa, a inglesa e a alemã, "[...] chegaram ao Brasil de maneira diacrônica e por práticas distintas. Aquela que certamente exerceu influência hegemônica durante extenso período de tempo, difundindo-se de norte a sul, fazendo escola, condicionando a criatividade de artistas, orientando o pensamento de crítico e historiadores, foi a francesa" (TORRES, 2016, p. 43-44).

crítico e autor teatral, foi um dos grandes nomes a tratar da derrocada do teatro sério. Para ele, em 1866, a situação do teatro brasileiro era desanimadora: "O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas plateias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo [...]" (*Apud* FARIA, 2001, p. 153). O pessimismo era tanto que, nesta substituição do teatro de cunho literário pelas formas mais populares em nossos palcos, tinham ido por água abaixo as nobres funções de educar o público e aprimorar o seu gosto artístico, servindo aquele novo teatro apenas "para desenfastiar o espírito nos dias de maior aborrecimento", conforme lembrou Machado de Assis (*Ibidem*, *idem*), prevendo ainda, para não muito longe, a completa dissolução da arte. Impossível ter uma visão positiva do teatro daí por diante.

Ao entrarmos no século XX, a situação não mudou tanto. No ano 1900, por exemplo, o crítico carioca Luís Leitão, primando por exageros, chegou a mencionar que o palco em terras cariocas havia se transformado quase que num espaço de prostituição:

> Há muito tempo que pesa sobre o teatro brasileiro o opróbrio da depravação. Nós temos assistido às vicissitudes de um combate começado há dez anos e cujo resultado foi a ruína da arte dramática no Rio de Janeiro. Depois que as indecentes farsas parisienses perverteram o gosto público e uma caterva de meretrizes francesas transformou o palco em prostíbulo; depois que o contágio corruptor comunicou-se aos teatros nacionais, impossibilitando-lhes a existência [...]; depois que os próprios escritores brasileiros deixaram-se arrastar pela onda de palhaçada e da imoralidade e concorreram para o vilipêndio da arte e das letras, resignamo-nos ao nosso miserando estado, certos de que havia de chegar o dia da reação contra mais esse *benefício* que nos trouxera o europeu corrompido. (*Ibidem*, p. 157)

Para além dos preconceitos diante da presença maciça da arte cômica e musicada, que na verdade afirmava cada vez mais o teatro como espetáculo, distanciando-se da resignação à literatura, o Brasil ainda enfrentava o "vexame do seu atraso" por não ter acompanhado os avanços estéticos da virada do século em outros países, propostos por nomes como Constantin Stanislavski, Gordon Craig e Adolphe Appia, especialmente. Para muitos, a pasmaceira tomava conta do teatro nacional, e até mesmo um agitador cultural como o crítico e dramaturgo Arthur Azevedo, ainda no ano 1900, mostrou-se desanimado:

> O Rio de Janeiro tem sido visitado por algumas sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeares e Molières; não perdoa aos nossos atores não serem Ristoris, Sarahs e Duses. (*Ibidem, idem*)

E é daí que se amplia a chuva de pessimismo, sempre reinante na apreensão dos intelectuais da época. Levando-se em conta que são do início do século XX as primeiras publicações historiográficas do teatro brasileiro, quando ainda se duvidava acerca da existência de um teatro verdadeiramente nacional, a despeito da forte presença de gêneros como a revista, a burleta[15] e a comédia de costumes, no livro *História do Teatro Brasileiro (1565-1840)*, publicado em 1926 por Carlos Süssekind de Mendonça, já há um alerta sobre o problema do olhar depreciativo às nossas realizações teatrais:

> No Brasil, os preconceitos tomam forma absolutamente inesperada. Não se procura controverter sobre as virtudes do teatro; não se discutem mais as inconveniências ou vantagens que ele tenha; não se objeta, apenas, contra um ou outro aspecto mais em foco da arte cênica em geral. [...] Corta-se o mal pela raiz. E afirma-se, categoricamente, que o teatro não existe, que ainda está para nascer ou que nasceu tão torto que morreu no berço... [...] São juízos que vivem nas histórias da literatura nacional, nos ensaios de crítica, nos retrospectos, nos compêndios, nas crônicas, em tudo que se fale de teatro no Brasil. (MENDONÇA, 1926, p. 37)

Em tal afirmação não há exagero. Outro que já havia tocado neste assunto da desvalorização ao que é nosso, de forma bem irônica, foi o escritor Lima Barreto em sua obra *Os Bruzundangas*, na qual faz piada sobre o "elitismo" brasileiro que não permite o florescimento de um produto teatral próprio:

> Um dos toques da mediocridade da sociedade da Bruzundanga é a sua incapacidade para manter um teatro nacional. O teatro é por excelência uma arte de sociedade, de gente rica. Ele exige vestuários caros, joias, carros – tudo isso que só se pode obter com a riqueza. Pois os ricos da Bruzundanga não animam as tentativas que se têm feito para fazer surgir um teatro indígena, e todas têm fracassado. Ela se contenta com a ópera italiana ou com as representações de celebridades estrangeiras. (BARRETO, 2009, p. 92-93)

Talvez por sermos um país que foi colonizado, a nossa percepção sobre as realizações nacionais seja tão negativa. Afinal, fomos forjados pela valorização do que está fora. E virou um problema atávico, está nos nossos poros, intrínseco a nós. Álvaro Lins, um dos mais influentes críticos literários da década de quarenta no Brasil, ainda que não voltado a escrever constantemente sobre o teatro, não deixou de lembrar que esta arte continuava em seu lugar mais do que acanhado. No jornal *Correio da Manhã*, em 1941, reafirmando o "plano negativo e vazio" em

15. Assim é chamada a peça cômica entremeada de canções e números de dança que, "sem preocupações estéticas, retira a sua substância e sua forma a um só tempo da *comédia de costumes*, da *opereta*, da *revista* e, até com relação a certos efeitos cenográficos, da *mágica*. [...] A burleta diferencia-se da revista por ter sempre um fio condutor de enredo, embora tais divisões não sejam rígidas" (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Orgs.), 2006, p. 66).

que ainda nos encontrávamos, reclamou que se fazia urgente o "advento do teatro brasileiro", desmerecendo tudo o que já havíamos anteriormente realizado:

> Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é a de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Penna, em França Júnior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar. (*Apud* BERNSTEIN, 2005, p. 35)

Posições tão enfáticas como esta, de caráter eminentemente depreciativo, conseguiram arregimentar adeptos fervorosos, até mesmo daqueles que tinham o "teatro no sangue". Em 1949, por exemplo, numa entrevista ao jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, o dramaturgo, ator e diretor Renato Vianna, um dos artistas mais importantes do teatro brasileiro de então, responsável, inclusive, por avanços numa possível modernidade da cena ainda na década de vinte[16], também expôs uma impressão nada agradável sobre o que se podia ver nos palcos Brasil afora:

> [...] nossa literatura dramática nasceu de sete meses e morreu anjinho [...]. Evidentemente sob esse ponto de vista não existimos. Em matéria de literatura dramática brasileira ainda não passamos de O *juiz de paz da roça* [peça de Martins Penna, escrita e estreada no Rio de Janeiro em 1838, ou seja, há mais de cem anos antes]. Ficamos aí. [...] O que hoje temos é um falso teatro, um teatro de imitação e de tradução, vazio de qualquer característica nacional. (*Ibidem, idem*)

Antônio de Alcântara Machado, crítico teatral dos anos 1920 na cidade de São Paulo, foi outro que expôs juízos negativos sobre o que existia em seu tempo, para ele, tudo pautado na forma e no espírito afrancesado:

16. No final de 1921, no Recife, Renato Vianna fez a primeira leitura pública do seu texto *A Última Encarnação do Fausto*, junto ao jornalista pernambucano Simões Coelho, com direito a mutações de luz e efeitos musicais, para um público que lotou o Teatro do Parque, já no intuito de mais à frente fundar uma companhia que renovasse os padrões cênicos brasileiros e questionasse os meios interpretativos de então, ampliando suas possibilidades, mas primando sempre pelo respeito ao texto. O resultado foi a criação do movimento intitulado "Batalha da Quimera", no Rio de Janeiro, que sobreviveu apenas no ano de 1922. Ali, estreando *A Última Encarnação do Fausto* e contando com a colaboração do poeta Ronald de Carvalho e do compositor Heitor Villa-Lobos, ambos artistas modernistas, Renato Vianna lançou, segundo Sebastião Milaré (2009, p. 81), "o primeiro espetáculo verdadeiramente experimental realizado no Brasil" por ter introduzido na cena preceitos da encenação moderna. Ele, que já vinha investindo no campo da dramaturgia, pôde concretizar longas cenas mudas, valorizando pausas e silêncios e fazendo valer a ação subjetiva das personagens, buscando ainda a pulsação dramática do palco através da música e da luz. Num tempo em que nem se cogitava o termo "plano de luz", a iluminação planejada com uso de contraluz e foco, além de efeitos luminosos, foi uma inovação. Mas o trabalho, mal compreendido, tornou-se um tremendo fracasso de bilheteria nas três noites de apresentação, de 16 a 18 de dezembro de 1922, sendo arrasado também pela crítica da época. A peça só viria a ser vista no Recife, uma única vez, para pouco público no Teatro de Santa Isabel, em 1938, ou seja, 17 anos depois daquela leitura dramática.

> Diante do teatro universal o brasileiro forma um contraste que põe tristezas na gente. [...] O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Nem está provado que existe. O mal vem de longe. [...] Todas as manifestações de arte sofreram no Brasil a sua evolução natural. Lenta, sim. Sempre atrasada em relação às da Europa. [...] Mas evoluíram. Todas: a poesia, a pintura, o romance, a crítica, até a escultura. Menos o teatro. O teatro nunca vingou. Culpa da terra ou culpa da muda que para cá trouxeram? Da muda decerto. A que veio era seca e mirrada. Não podia pegar. Era portuguesa e Portugal nunca teve teatro que pudesse fazer figura no meio da literatura dramática do mundo civilizado. [...] Tal como está, o teatro brasileiro é um mendigo deplorável. Inutilizado pela miséria, estende a mão à caridade estrangeira. E ela dá o que tem de pior. Atira-lhe de esmola roupas usadas. A continuar assim é preferível desaparecer. (MACHADO, 1940, p. 439-444)

Apesar do tom trágico de sua provocante escrita, ele ainda era um dos que esperava o nascimento do teatro nacional. "Pode ser que seja tola ilusão, mas é assim mesmo" (*Apud* LARA, 1987, p. 64). Importante ressaltar que seus artigos são referência até hoje para se pensar o movimento modernista de então, no qual o teatro praticamente não era lembrado. "Exíguo", "anêmico", "débil" e "vago" foram palavras usadas para se referir ao teatro nacional no correr das primeiras décadas do século XX. O cronista Mário Nunes, no ano de 1913, já traçava um painel nada alentador para o Rio de Janeiro, o então Distrito Federal, onde se concentrava a maior atividade de teatro no país para depois irradiar-se em excursões a outras regiões: "Faz dó, causa arrepios, envergonha-nos o estado a que chegou aqui a arte teatral!" (NUNES, 1956a, p. 29).

Para o escritor Raul Pederneiras, também no findar daquele ano de 1913, era preciso vociferar a favor do "teatro com T grande, ainda em incubação, mas com visíveis mostras de êxito sem hesitações, desde que os poderes governamentais levem avante o justo intento de ajuda e fomento" (*Apud* NUNES, 1956a, p. 30). Ainda na opinião dele, "o *teatroide* que aí polula como cogumelo bravio, esse indica, com todas as veras, que estamos em lastimável estado!" (*Ibidem*, *idem*). Eram o teatro português e o francês – em sua versão *boulevard* – as referências predominantes na cena nacional. Com a explosão da I Guerra Mundial, e a consequente diminuição da presença de companhias estrangeiras no Brasil, houve uma crescente valorização da dramaturgia local em nossos palcos, de cunho eminentemente nacionalista, ainda que a representação continuasse atrelada a um "padrão" português, da interpretação aos procedimentos para a cena – disposição dos atores no palco por importância, uso do "ponto"[17] a soprar falas aos intérpretes, presença do ensaiador apenas para reger marcas sem maior preocupação de unidade estética da obra, etc. –, inclusive no uso de sotaque lusitano por parte dos atores nacionais.

17. Profissional que, de uma caixa embutida no proscênio do palco, numa espécie de cúpula, lia em voz baixa toda a peça, sem que a plateia percebesse, para suprir possíveis lapsos de memória dos intérpretes, indicando ainda o movimento das luzes e da cortina. Assim, resolvendo impasses, garantia a continuidade do espetáculo.

Numa espécie de "redescoberta" do Brasil, aos poucos as comédias de costumes trouxeram à cena os tipos regionais, a valorização da paisagem e do "espírito" do campo em contraponto à degenerescência dos costumes avançados das cidades, com críticas ao "jeitinho brasileiro" na política e nos encontros sociais, mas quase nada se mudou das técnicas de palco. Há quem registre, inclusive, um paulatino desinteresse do público após este primeiro afã nacionalista-regionalista e até patriótico. No entanto, a revista, a burleta, a farsa e a comédia de costumes continuaram imperando nos nossos palcos por pelo menos três décadas consecutivas do século XX. O período coincide com a crescente participação da classe média frente aos destinos do país. Nestes vetores de transformação política-social, o grupo urbano composto por funcionários públicos, pequenos comerciantes, profissionais liberais e, mais à frente, a classe estudantil, adquiria cada vez mais importância no tipo de público que frequentava o nosso teatro, sobretudo a partir das mudanças advindas da chamada "Revolução de 1930".

Quanto aos gêneros apresentados, o drama, a tragédia e o teatro lírico só nos chegavam praticamente pelas companhias estrangeiras que voltaram a frequentar o país após a diminuição dos conflitos bélicos no planeta – algo que será retomado a partir de 1939, com a II Guerra Mundial. Como arte "mais nobre e elevada", eram apreciados por um público seleto e culto, a elite econômica e cultural. Já os gêneros considerados "inferiores", populares por excelência, tais como a revista, o teatro musicado, as farsas e as comédias, acusados muitas vezes de vulgares e de mau gosto, agradavam a população de estrato social mais baixo ou mediano, lembrando que havia ainda um estilo teatral intermediário, o da alta comédia, arte mais direcionada à família de classe média, incluindo senhoras e senhorinhas, já que não atentava contra os pudores por ser graça limpa e sadia. É impossível não perceber, a partir de toda esta descrição, que havia, sim, uma flagrante hierarquia entre o que se podia levar aos palcos e qual o seu público consumidor, algo que sempre regulou as opiniões a respeito da cena nacional, até hoje.

Como resultado disto tudo, o "atraso" em que se encontrava o nosso teatro, frente aos "avanços" do teatro europeu, e o "lamentável" período de comércio deste teatro assumidamente feito "para rir" – independente do esmero ou descuido das montagens realizadas por empresários das companhias e diretores/ensaiadores de grupos da época e das ousadias ou acomodação de dramaturgos atuantes naquele momento –, serão paramêtros para se pensar negativamente sobre tudo o que chegava à nossa cena como produto nacional. Afinal, há uma evidente recusa dos intelectuais em aceitar que o Brasil também aplaudiu os gêneros de diversão ligeira e grande parte deste sentimento foi parar na nossa historiografia teatral. Clamava-se pelo "verdadeiro teatro", aquele que ainda não tínhamos tido concretamente, o teatro-arte em sua expressão máxima, e que chegaria até nós a partir dos anos 1940, mesmo que tentativas anteriores já tivessem acontecido no sentido de se diferenciar daquele teatro então existente.

Das múltiplas vozes, fica a condição de disputa. Claro que há preconceitos esparramados em cada uma das sílabas escritas sobre o fazer teatral antes da chegada da modernização teatral mais sistemática, e, inegavelmente, foi a história do teatro brasileiro quem perdeu com

isso. Tomara que este trabalho, voltado ao fazer teatral dos anos 1930 no Recife, não transpareça um panorama tão desolador e que ao menos se verifique que uma nova mentalidade teatral, inclusive junto aos profissionais e de formação de público, tenha galgado degraus neste período, a meu ver, tão marcante e cheio de transformações.

REVISANDO O QUE JÁ FOI ESCRITO

Exatamente por seu caráter efêmero, como arte que nasce e morre no mesmo instante e com poucos registros de sua fugaz existência, o teatro ainda prescinde de mais pesquisas e publicações sobre sua própria história. Não que tenhamos uma diminuta lista de livros lançados em todo o país sobre os mais diversos aspectos do teatro, muitos de caráter memorialista, mas ainda é pequena a atenção voltada ao seu universo historiográfico, especialmente partindo das universidades nos cursos de História. E se nos reportarmos a períodos anteriores à modernidade teatral no Brasil, com uma série de procedimentos do chamado "velho teatro" que foram sendo deixados em desuso (mais à frente discutiremos como tudo se processava), a questão fica ainda mais visível.

Há sempre um desdém que observo nas referências ao teatro dos anos 1930, relegado a um confinamento ou espécie de vácuo na história do teatro brasileiro. O julgamento expresso pela visão historiográfica de Décio de Almeida Prado, por exemplo, afirma que o que imperava naqueles tempos era um gênero de teatro despretensioso artisticamente e de êxito comercial seguro. Sobram decepção e desconforto nas suas assertivas, como se esperasse para aquele momento algo que ainda não havia chegado. Profissional da escrita que fazia parte da luta pela modernidade, sem dúvida ele levantou bandeiras a isso, numa forte ligação com as demandas do seu tempo presente. Ou seja, promoveu um julgamento ao passado que aponta a incapacidade do teatro dos anos 1930 de anunciar a grande revolução estética do teatro moderno europeu, que ainda estava por chegar ao Brasil.

Na busca por outras perspectivas àquele tempo, tive, então, que descobrir um ponto de partida. Ampliando consideravelmente a minha biblioteca teatral nestes anos de Mestrado, percebi que o registro da história do teatro brasileiro está pulverizado em variadas pesquisas e publicações, mas há aqueles livros que são considerados referências imprescindíveis porque foram elaborados com o propósito de abarcar uma história mais abrangente em termos nacionais, ainda que todos, sem exceção, tragam como referência maior o Rio de Janeiro, a então capital da República, de onde partiam as "novidades". É curioso perceber que, em quase todas as obras analisadas, o teatro essencialmente se resume a uma prática carioca, numa ótica limitada de nacionalidade e poder centralizador, como afirma Tania Brandão:

> O Rio de Janeiro é o lugar de eleição da totalidade desses estudos e pesquisas e o epicentro geopolítico nas obras disponíveis dedicadas ao conjunto do

> processo histórico, redigidas em uma inclinação tal que, em muitos casos, é lícito supor o engano de que o teatro só acontecia no Rio e que quase todo o resto do território não conhecia o que poderia ser tal atividade, salvo indicações isoladas e episódicas. (BRANDÃO, 210, p. 337)

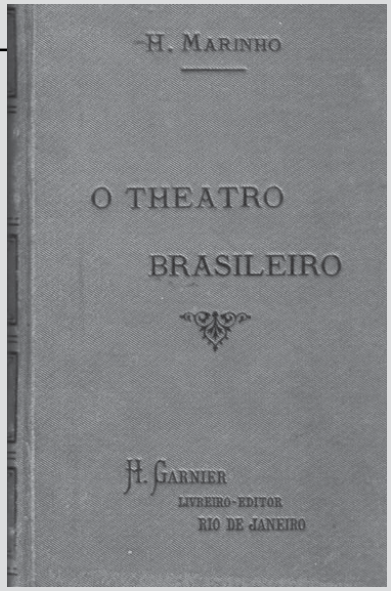
É certo que a "província" tendia a se espelhar no centro, submetida à estrutura de poder dominante, ainda como reprodução do passado de colonização mercantilista, o que não significa que não havia iniciativas próprias vindas de tais lugares, quase sempre esquecidas pelos nossos escritores em sua atenção especial ao Rio de Janeiro. Pouquíssimo é dito da vivência em outros estados, com exceção para São Paulo, novo centro do poder teatral a partir dos anos 1940 e devidamente sancionado nas pesquisas e textos produzidos a partir da década seguinte. Por isso, acredito que pesquisadores de cada localidade devem se debruçar na sua própria história teatral para que mais e mais registros possam acontecer sobre este tão múltiplo país em sua relação com a arte cênica. É o que venho tentando fazer já há alguns anos[18].

Sem desconsiderar que a história do teatro brasileiro surge ainda "como uma impossibilidade" (*Ibidem*, p. 333), pois as obras elaboradas até o momento encontram-se "marcadas por uma condição comum limitadora de seu alcance [...] fragmentárias, parciais" (*Ibidem*, *idem*), e o serão sempre, já que mesmo que se planeje uma versão monumental ela será sempre incompleta, como é próprio da historiografia, não podemos esquecer que existem publicações que se arvoraram a dar conta desta visão de conjunto dos acontecimentos em termos mais amplos. "Seria, portanto, uma espécie de olhar panorâmico que concederia uma lógica, uma inteligibilidade à arte praticada na extensão territorial do país" (*Ibidem*, p. 333-334). É uma condição panorâmica, sim, mas significativa para quem pretende mergulhar no universo teatral brasileiro, obras de referência inegável, sempre consultadas.

Há diversas variáveis a considerar em cada uma delas, escritas em momentos e condições distintas. Mas é inegável que muitas se tornaram livros raros, principalmente pela escassez de outras publicações de alcance mais geral. Tania Brandão esclarece mais uma vez: "Nestes poucos volumes é bem difícil localizar visões contínuas, consequentes e detalhadas do processo de acontecimento do teatro em nosso país, no tempo em seu sentido mais amplo" (*Ibidem*, p. 336). Outro aspecto a destacar é que quase todas estas obras voltam o seu olhar à dramaturgia, reconhecendo a tradição das práticas textuais como mote para se pensar a história e desconsiderando a dinâmica que envolve o fazer teatral na sua característica como fato social e artístico, muitas vezes delineando um encadeamento cronológico da obra dos autores, quase como uma História da Literatura Dramática.

18. Além de organizador da coleção de livros *Memórias da Cena Pernambucana*, em quatro volumes, sou 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, e também autor dos 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)*, e das 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*, com vários artigos e reportagens já publicadas. Atualmente, como Doutorando em Artes Cênicas pela UNIRIO, está preparando a tese "Louvores e Pedradas à ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco): a pulverização da crítica de teatro no Recife entre 1955 e 1969".

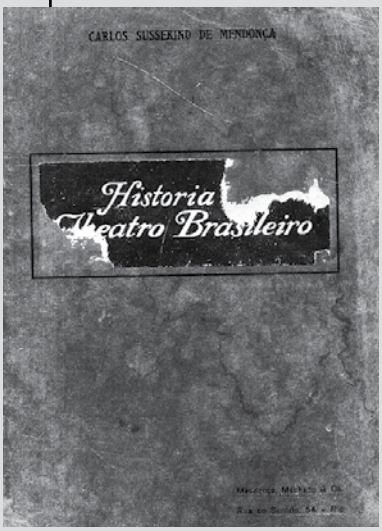
O Teatro Brasileiro (alguns apontamentos para a sua história) - Henrique Marinho - 1904

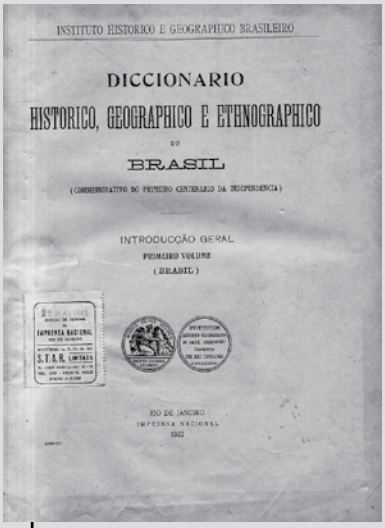


O Teatro no Brasil - Múcio da Paixão - 1936

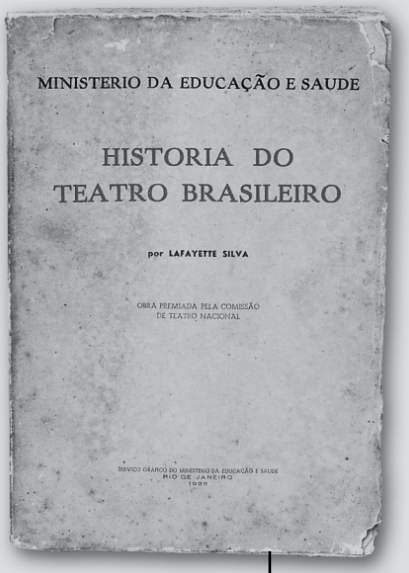


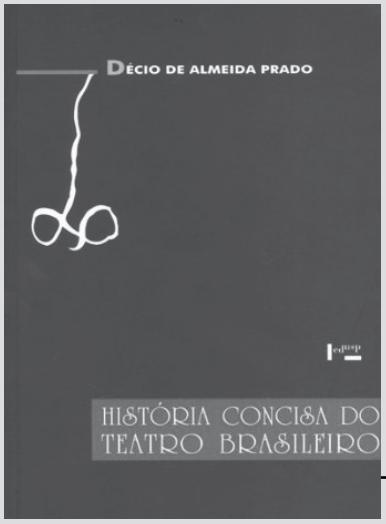
História do Teatro Brasileiro (1565-1840) - Carlos Süssekind de Mendonça - 1926





Artigo "Evolução do Teatro no Brasil" - Max Fleuiss - *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil* - 1922





História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908) - Décio de Almeida Prado - 1999

História do Teatro Brasileiro - Lafayette Silva - 1938

Doze obras encontram-se neste lugar, seguindo o que diz o artigo "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'", da pesquisadora Tania Brandão, que aborda diferentes publicações da historiografia teatral brasileira com uma visão geral da trajetória de longa duração do teatro no Brasil, publicadas até 2010, ano de edição do livro em que sua análise foi inserida, *Para Uma História Cultural do Teatro*, organizado por Edélcio Mostaço. "São textos que se apresentam sempre como 'esforços', registros, anotações, visões parciais, pioneirismo, depoimento e empreendedorismo, nestes dois últimos casos nem sempre como proclamação consciente por parte do historiador" (BRANDÃO, 2010, p. 340). Importante destacar que quase todas as 12 obras de referência foram editadas no Rio de Janeiro.

Seis delas não fazem menção ao teatro dos anos 1930 por terem sido escritas bem antes: *O Teatro Brasileiro (alguns apontamentos para a sua história)*, do jornalista Henrique Marinho, a primeira de todas, publicada em 1904; *O Teatro no Brasil*, do professor de história Múcio da Paixão, finalizada em 1917, mas só editada em 1936, sob o patrocínio do ator e empresário teatral Procópio Ferreira; *História do Teatro Brasileiro (1565-1840)*, obra produzida em 1926 por Carlos Süssekind de Mendonça, que pretendia escrever outros volumes na sequência, mas faleceu; *História do Teatro Brasileiro*, de Lafayette Silva, lançada em 1938, fruto de concurso promovido pelo Ministério da Educação e Saúde, e que pontua minimamente alguns dados biográficos de dramaturgos, atores e atrizes atuantes nos anos 1920 e 1930; *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*, de Décio de Almeida Prado, publicada em 1999, que sintetiza a história do teatro nacional, do período colonial até os primeiros anos do século XX, a partir do diálogo que dramaturgos travaram com os acontecimentos sociais; além do artigo "Evolução do Teatro no Brasil", do historiador Max Fleuiss, publicado originalmente em 1922, no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, e reproduzido em fevereiro de 1955 na revista *Dionysos*, do Serviço Nacional de Teatro (SNT)[19].

Uma outra publicação, o ensaio "Teatro: 1930-1980", de Décio de Almeida Prado, incluído no livro *História Geral da Civilização Brasileira*, coordenado por Bóris Fausto e lançado em São Paulo no ano de 1986, foi retocado em alguns pontos e expandido numa outra edição do mesmo autor, citada por Tania Brandão e incluída entre as cinco obras restantes. São estes os livros que trazem algum olhar mais acurado sobre o teatro no decênio 1930. Antes de partirmos a eles, vale ressaltar que, ainda que muito da história local em outras regiões, para além do Rio de Janeiro e São Paulo, simplesmente tenha sido excluída, apagada ou não exista para aqueles que registraram a "História do Teatro Brasileiro", isto não significa que haja um vazio de pesquisa para abarcar esta pluralidade de outras histórias, pois felizmente, nas últimas décadas, especialmente com a criação dos cursos de pós-graduação nas universidades, livros, pesquisas, acervos e estudos acadêmicos só têm crescido, o que nos ajuda a perceber, paulatinamente, o teatro no Brasil em sua maior inteireza.

19. FLEIUSS, Max. Evolução do teatro no Brasil. In: *Dionysos* – Estudos teatrais. Ano VI, Nº 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Serviço Nacional de Teatro, fev. 1955.

Da relação de livros proposta no artigo "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'", a mais antiga obra a nos debruçarmos é O *Teatro no Brasil: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil*, do professor e pesquisador da literatura brasileira, J. Galante de Sousa, que a compilou em dois tomos editados graças ao Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, em 1960. No primeiro volume, intitulado "Evolução do Teatro no Brasil", o autor oferece um passeio que vai do teatro praticado pelos jesuítas até o estabelecimento do teatro nacional, com detalhes sobre o Romantismo, o Realismo e o chamado Teatro Contemporâneo do século XX; além de notas históricas sobre casas de espetáculos, um capítulo sobre a censura teatral e a reprodução de variados documentos, de decretos a fotografias.

No segundo volume, a intenção foi colaborar para um futuro dicionário *biobibliográfico* (resumo da vida de uma pessoa, acompanhado da relação de suas obras), sem o caráter crítico às produções dos autores tratados. "É que este trabalho, pela sua natureza, deve ser substancialmente informativo. Antes da crítica, a informação exata" (SOUSA, 1960a, p. 8), justificou-se. Ele procurou sistematizar bastante o trabalho de pesquisa, com indicação substancial de fontes, ampliando verdadeiramente sua atenção para todo o país:

> A história da arte dramática no Brasil não pode ser feita exclusivamente à base da história do teatro no Rio de Janeiro. Não pretendemos dizer com isso que se vá cogitar do teatro provinciano em todas as suas minúcias, coisa que só caberia em *trabalhos especiais*. É preciso não esquecer, porém, que se há épocas em que só o teatro da capital tem interesse para o historiador, outras há em que a arte dramática nos Estados oferece real importância para o estudo do todo. (*Ibidem*, p. 6, grifos meus)

Abordando a trajetória do nosso teatro desde Anchieta até final dos anos 1950, tanto nos seus aspectos dramatúrgicos como cênicos, além de citar dezenas de intérpretes os mais afamados, J. Galante de Sousa prioriza um diminuto alcance crítico, sancionando frequentemente as opiniões de outro pesquisador, Décio de Almeida Prado. No entanto, seu olhar parece ser mais compreensivo sobre o teatro brasileiro:

> A lamúria vem de longe. Em todas as épocas, ouvimos a grita negativista, mas sabemos também que, ao lado de algumas razões ponderáveis, muita queixa corre por conta da nossa velha mania de depreciar o que é nosso. Às vezes, até, encontramos pelo caminho um ou outro arrependido de nos ter caluniado, de não ter procurado compreender os problemas que cercam o nosso teatro, de não o ter estudado suficientemente. (*Ibidem*, p. 4)

Talvez por isso ele use um trecho do livro O *Teatro no Brasil*, concluído em 1917 pelo historiador e autor Múcio da Paixão, no intuito de relativizar o descrédito professado por muitos

sobre a opereta, que ele chama de "malsinado gênero" (SOUSA, 1960a, p. 235), tão apreciado nos anos 1930 no Recife, e saldar o direito do riso e deleite à fantasia por parte das plateias. Eis o depoimento de Múcio da Paixão:

> Não digamos mal da opereta. É um gênero teatral como outro qualquer, uma manifestação de arte como as que mais legítimas o são. O público acudia em massa aos teatros de opereta: devemos respeitar o gosto do público. O teatro há muito que deixou de ser escola da virtude na qual os espectadores ingênuos iam para aprender a fugir do vício. O teatro, nos tempos utilitários que correm, é um divertimento sobremodo para os sentidos da visão e da audição. (*Apud* SOUSA, 1960a, *idem*)

Sem esconder que a erupção do teatro ligeiro musicado prejudicou a peça declamada, J. Galante de Sousa não deixou de ressaltar ainda que o primeiro oferecia maiores garantias comerciais para autores e empresários, permanecendo muito mais tempo em cartaz do que qualquer drama. Agravando o mal para a expansão do teatro sério, segundo ele, havia também o chamado "teatro por sessões», lançado no Rio de Janeiro pela atriz e empresária Cinira Polônio, em 1908, algo que rapidamente passou a ser reproduzido em todo o país, especialmente com o surgimento dos cineteatros. Tratava-se de espetáculos "que se repetiam três vezes na mesma noite, e que, por isso mesmo se deviam contentar com peças de pequena extensão, quando não mutiladas" (SOUSA, 1960a, p. 236).

Por fim, conclui que foram esses os motivos porque não participamos da revolução estética que se operou no Velho Mundo, nos fins do século XIX, com Constantin Stanislavski, Gordon Craig e Jacques Copeau. "Vozes houve, entretanto, que se fizeram ouvir no seu anseio de renovação do nosso teatro" (*Ibidem*, p. 237). No que ele chama de "movimento de renovação que se concretizou por volta de 1920" (*Ibidem, idem)*, o caráter nacionalista processado a partir daí serviu para definir o gosto e interesse do público pelo teatro verdadeiramente nosso. Certo de que algumas empresas procuraram reagir em favor da comédia e do drama, quase sufocados pela revista e pela burleta, esclarece o pesquisador ainda:

> Falamos em renascimento da nossa comédia de costumes porque, de fato, os elementos de que se nutriram as peças daquele movimento já se achavam em Martins Penna, em [Joaquim Manuel de] Macedo, em França Júnior. Houve, sem dúvida, uma volta às fontes do passado, mas é necessário acentuar que, então, as peças se apresentavam mais brasileiras, pelo estilo e pela linguagem, mais entusiastas talvez das nossas coisas. (*Ibidem, idem*)

Sob o título "Depois de 1920. O Modernismo", J. Galante de Sousa professa o seu temor em emitir uma análise histórica e a crítica dos fatos, porque, em seu modo de ver, a proximidade ao presente o impedia de ter uma visão panorâmica, necessária ao exame imparcial.

De qualquer forma, não deixou sem registro acontecimentos que, nesta fase, para ele, vinham marcando a cena nacional de maneira bastante expressiva, possibilitando colocá-la a par com os centros culturais mais adiantados do mundo. Mesmo sem deter maiores atenções ao que podia ser visto nos palcos brasileiros dos anos 1930, dá para perceber que há uma profunda transformação com o que vem depois disto:

> O verdadeiro espírito do movimento modernista de 22 só nos alcançou no teatro por volta de 1940. Não se pode negar, entretanto, que nas tentativas de Álvaro Moreyra e de Renato Vianna já se esboçavam alguns sinais de renovação cênica. [...] A verdade é que a nova orientação só se concretiza com "Os Comediantes", em 1938. Foi esse conjunto que, preocupado com a renovação da cena nacional, nos fez conhecer as "marcações" ousadas, em completa desobediência às regras tradicionais, e o maior aproveitamento do palco e adjacências. Com "Os Comediantes" ficou demonstrada a importância do "diretor" e os cenários passaram a ser um convite à imaginação e à fantasia do espectador. Desapareceu então o "vedetismo", substituído pela preocupação de homogeneidade e unidade do conjunto. (SOUSA, 1960a, p. 245-246)

Ou seja, ele revela que, se formos esmiuçar a atividade teatral antes de todas as alterações modernas, e aqui entram os anos 1930, as marcações dos atores respeitavam regras tradicionais e sem maior aproveitamento do palco[20]; a figura do diretor ainda não tinha a importância devida; os cenários seguiam padrões já conhecidos e miméticos da realidade; e, o mais importante, os elencos figuravam em torno das estrelas da companhia, onde não havia a chamada unidade cênica. Pautado mais uma vez em depoimento de Décio de Almeida Prado, J. Galante de Sousa reforça a síntese da modernidade teatral para aqueles novos tempos, e também os seus desafios, traduzidos na opinião do seu pesquisador referência:

> Seja devido ao influxo da Segunda Grande Guerra, seja devido ao surpreendente progresso econômico de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre, o fato é que de repente abandonamos o anedótico, a salinha de visitas, o pitoresco social, e começamos a pensar em termos universais. Descobrimos o Simbolismo e o Expressionismo; os cenários sintéticos, não realistas; a importância do som e da luz; as marcações emprestadas à dança e à mímica; a estilização nos gestos e movimentos; o teatro teatral e o teatro integralmente natural; descobrimos, principalmente, a ideia de

20. O pesquisador e crítico teatral Sebastião Milaré definiu o uso da espacialidade naquele momento: "No teatro então vigente, a colocação das figuras em cena obedecia menos a imperativos dramáticos do que a conveniência hierárquica: centro do palco era reservado à estrela da companhia; os segundos atores orbitavam nas regiões intermediárias e os figurantes, na periferia. Evidentemente, por força do desenvolvimento da ação, um podia invadir a área do outro, mas seu posto estava definido e para lá sempre retornava. Era vedado dar as costas ao público, o que obrigava os atores a manobras falsas em prejuízo da naturalidade do movimento. Estavam ali para 'dizer' o texto, por isso as pausas raramente ocorriam – e, assim mesmo, o ator preenchia o silêncio com algum tipo de mímica descritiva" (MILARÉ, 2009, p. 90).

> direção, essa ideia, de consequências incalculáveis, de que o espetáculo deve possuir uma unidade capaz de abranger tudo, texto, cenários, atores, numa só visão artística. O problema agora, quanto ao espetáculo, era alcançar a Europa em dois ou três saltos de gigante, refazendo excitadamente, desordenadamente, em quatro ou cinco anos, quatro ou cinco décadas de experiência estrangeira. (*Apud* SOUSA, 1960a, p. 247)

Em relação a Pernambuco, quase ao final do capítulo, J. Galante de Sousa lembra como um dos exemplos de grupos ligados à modernidade teatral brasileira o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), cuja estreia aconteceu em 1941, com a peça *Dr. Knock ou O Triunfo da Medicina*, de Jules Romains, no Teatro de Santa Isabel, reforçando ainda que a equipe "Constituiu preliminarmente um departamento autônomo do 'Grupo Gente Nossa', fundado por Samuel Campello, no mesmo teatro, a 2 de agosto de 1931" (SOUSA, 1960a, p. 261). E finaliza, sem maiores delongas: "Atualmente é um dos mais respeitáveis em todo o país" (*Ibidem*, p. 261).

Publicado em 1962, e transformado numa referência obrigatória para quem estuda teatro, o livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, um dos grandes nomes da crítica teatral no nosso país, tem foco quase que exclusivo à dramaturgia em todos os seus capítulos. Com profunda análise dos principais autores e peças escritas no país, desde a chegada dos jesuítas às tendências contemporâneas observadas em dois textos de acréscimo à obra original, um de 1987 e outro de 1996, o autor reconheceu a enorme dificuldade que seria abarcar a história do teatro no Brasil – de Pernambuco, são citados apenas os dramaturgos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, paraibano de origem, e o grupo Teatro de Amadores de Pernambuco, que pôde circular por outros estados, chegando, inclusive, ao eixo Rio-São Paulo. No entanto, ele alertou em sua publicação:

> Ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo de textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, do intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público. Por enquanto, mesmo que seja imensa a boa vontade, se esbarrará em obstáculos intransponíveis. Talvez a tarefa não seja de um único pesquisador: exige busca paciente em arquivos e jornais, leitura dos alfarrábios e inéditos, a esperança de que se publiquem documentos inencontráveis. Todos fornecemos subsídios para a obra que – acreditemos – um dia virá a lume. (MAGALDI, 2004, p. 289)

Na esteira do pensamento de Galante de Sousa, Sábato Magaldi – que acompanhou e apoiou o nascimento e o fortalecimento do teatro moderno no Brasil – é outro que dá a entender que a explosão da dramaturgia com temas brasileiros nos anos 1920, "mesclando a comédia de costumes com a reivindicação clara dos valores nacionais" (*Ibidem*, p. 192), ocupa espaço

ainda na década seguinte, até a chegada das primeiras tentativas de modernização citadas já anteriormente, a exemplo das ações empreendidas por Renato Vianna e Álvaro Moreyra, culminando com a definitiva implantação de outra cena a partir da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo amador carioca Os Comediantes:

> Modificando o panorama brasileiro em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. [...] Foram necessários mais alguns anos para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro, trânsfuga da guerra, que aportou ao Brasil um tanto ao acaso e que está hoje definitivamente incorporado ao teatro nacional: o polonês Ziembinski. [...] Sob sua orientação, *entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista* [...]. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz. De súbito, o palco sentiu-se irmanado à poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura brasileiros, com os quais não mantinha contato. (MAGALDI, 2004, p. 207-208, grifos meus)

Citando dramaturgos como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga e Joracy Camargo, quase todos de "comicidade eficaz e modéstia nas ambições artísticas" (2004, p. 193), Sábato Magaldi também ressaltou a tendência teatral presente na década de 1920 e, consequentemente, também na de 1930 – pois eles permaneceram imbatíveis nos nossos palcos por todo o país –, que continuou a ser "a sátira aos hábitos característicos da nossa organização social e política, aliada à ideia de que, apesar de tudo, o Brasil é o melhor país do mundo e aqui se encontram as possibilidades futuras" (*Ibidem*, p. 192). Para o crítico mineiro radicado em terras cariocas, esta "dramaturgia para atores", cheia de quiproquós que marcavam a tendência para os efeitos fáceis e no afã de fixar os nossos vícios, fez o texto ser apenas um mero apoio para a improvisação cômica dos intérpretes:

> E foi essa a característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de vinte e trinta, encenada pelas companhias profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade. Se examinarmos o elenco de alguns desses grupos não lhes faremos a injustiça de pensar que tinha mérito apenas o astro, que em geral lhes dava

> o nome. [...] Na distribuição dos papéis de numerosas peças veem-se outros nomes de valor, que por certo interessavam também ao público. O que distingia fundamentalmente esse gênero de teatro daquele que se firmou nas décadas posteriores era a ausência do diretor, incumbido de coordenar o espetáculo numa visão unitária. A improvisação de efeitos cômicos, o gosto dos "cacos", o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíam para situar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia. (MAGALDI, 2004, p. 194-195)

A palavra "acomodação" é lembrada porque, para ele, "o teatro desconheceu o fluxo renovador" (*Ibidem*, p. 195), por exemplo, da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, que trouxe um ar de liberdade às criações artísticas. A rotina vitoriosa do teatro profissional não dialogou com as inovações que chegaram à poesia, ao romance, à música e à pintura e permaneceu na sua "prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a plateia" (*Ibidem*, *idem*). E entre as comédias de *boulevard* ou os melodramas de um psicologismo ultrapassado (aqui suas críticas são centradas na obra *Deus Lhe Pague...*, de Joracy Camargo, lançada em 1932 e um dos maiores sucessos de bilheteria da época), "prolongava-se entre nós a antiga prática do estrelismo" (*Ibidem*, p. 196). O resultado não poderia ser mais decepcionante:

> Ao tomar contato com o palco, a nova geração, vendo os espetáculos sob o signo de uma dramaturgia desse gênero, quando os seus mestres literários haviam sido os modernistas, tinha forçosamente de considerar o teatro uma arte caduca, em atraso indesculpável com a poesia e o romance. Daí se terem arrolado como passadistas todos os dramaturgos que floresceram nessas décadas – um Viriato Corrêa, um Oduvaldo Vianna, um Ernani Fornari, um Abadie Faria Rosa, e o incrível Paulo de Magalhães, que se jactava de ser o autor mais representado do Brasil. Alguns tinham uma certa competência profissional, na acepção de carpintaria eficiente, mas que nunca se iluminou com um verdadeiro halo poético. (*Ibidem*, p. 203)

Ou seja, Galante de Sousa e Sábato Magaldi são pesquisadores que seguiram o mesmo pensamento: ressaltar as fragilidades dramatúrgicas dos anos 1920, com consequências para os anos 1930, e louvar a implantação da modernidade teatral brasileira nos anos 1940. Suas constatações, publicadas em livros que circularam por todo o Brasil, ganharam força enquanto juízos definidores e criaram uma espécie de tradição analítica que sucessivamente se reproduziu, com olhar nada atento a outros detalhes daquele teatro tão depreciado, especialmente no seu valor de interesse ao público que o consumia e a aspectos sócioculturais que o circundavam. Antes de adentrar ao "Panorama contemporâneo", Sábato Magaldi chega a expurgar na sua obra: "O isolamento das nossas tentativas obrigou sempre as experiências novas a retomarem penosamente

todos os caminhos" (MAGALDI, 2004, p. 206), e mais uma vez lamenta o teatro que tivemos anteriormente da cena que a ele interessava. Tanto que, em referência aos "novos tempos" para Pernambuco, fez questão de alertar:

> Nos Estados, registraram-se a essa altura algumas tentativas amadoristas, que, oriundas de intelectuais e escritores, independentes da vida do palco, procuravam sempre pautar-se por sérios e válidos exemplos artísticos. Atuando há várias décadas, graças aos laços de família que unem seus membros, o Teatro de Amadores de Pernambuco é o caso mais louvável e sadio entre as organizações do gênero: procurou um repertório fora dos moldes comerciais e, mais de uma vez, recebeu no Recife diretores estrangeiros que se haviam firmado no Rio e em São Paulo. *(Ibidem, p. 208-209)*

Também centrado na produção dramatúrgica, o livro *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*, lançado em 1996 pela dupla Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, pauta-se, como as duas publicações anteriores, por destrinchar minuciosamente o repertório de diversos escritores brasileiros, desta vez citando aspectos políticos que aconteceram paralelamente à cena teatral no país. Sobre o início da década de 1930, por exemplo, eles comentam:

> Getúlio assumiu após a derrubada de Washigton Luís e logo os estados passaram a ser governados por interventores nomeados pelo Governo Provisório. Desde a proclamação da República, assistimos a uma luta constante entre a burguesia agrária e a nascente indústria. Se a primeira manteve-se até 1930 no poder, através da "política do café-com-leite", a Revolução de 30 tentará mudar este quadro. Vem a vitória da burguesia industrial, que tem em Getúlio Vargas seu principal articulador (e, posteriormente em Juscelino Kubitschek o deflagrador de seu desenvolvimento). (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 423)

Aspectos também econômicos são valorizados pelos dois autores, pois eles recordam que, "desde a abolição da Escravatura, o Estado havia tomado para si a responsabilidade de criar a infraestrutura necessária ao desenvolvimento industrial, já que o capital privado nacional não reunia condições para a realização da tarefa" (*Ibidem*, p. 425). Certos de que a crise de 1929 no mundo afetou profundamente a estrutura econômica, e com a diminuição drástica da vinda de companhias internacionais ao país naquele momento – referência inegável para o que se fazia nos nossos palcos –, o teatro nacional floresceu numa outra perspectiva, mais voltado à sua própria dramaturgia. Independente dos parcos financiamentos do Estado até então, é com a "Revolução de 1930" que começam a surgir as parcerias mais intrínsecas com o Governo, ao ponto de culminar, em 1937, com a criação de um órgão específico ao segmento, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), na promessa de intervenções mais diretas (como os con-

cursos de lançamento de livros e pesquisas na área e a seleção para circulação de espetáculos pelo país):

> O teatro brasileiro, como empresa, teve seus inícios já no Império, época em que contava com subvenções governamentais. Com a República, a empresa teatral consolidou-se autonomamente, necessitando, por parte do Estado, como em qualquer outro ramo de produção, de uma política de fomento. Durante a Ditadura Vargas foi criado o Serviço Nacional de Teatro (Decreto-Lei 29, de dezembro de 1937). Até a década de 30, nosso teatro pauta-se pela completa independência em relação ao Estado e vive exclusivamente do que arrecada na bilheteria. Sem a "orientação" do Conservatório Dramático e sem a presença de uma corte para exigir-lhe "nobreza de linguagem", terá uma plateia arrebanhada nas classes médias e baixas da população. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 427-428)

Como a época se traduzia em esperanças, o projeto "nacional-popular" da era getulista encontrou o abraço de grande parte do teatro brasileiro. Para os articuladores do golpe, somente um Estado forte poderia construir a organicidade social necessária ao desenvolvimento do país e os aparelhos burocráticos estatais passaram, então, a contratar intelectuais, muitos destes se encarregando de funções técnicas, administrativas e de pesquisa. Quem não cooptou foi arremessado ao cárcere ou marginalizado. "Ao lado de tudo isso, o alargamento da classe média urbana permite a ampliação das iniciativas privadas no setor cultural, pois já se forma um público consumidor suficiente para dar sustentação ao mercado", lembram Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996, p. 427). É a partir daí que os dois autores centram o seu olhar sobre os mesmos grupos já destacados nas publicações anteriormente citadas e com a certeza de que a arte teatral dos anos 1930 vivia estagnada em só agradar àquele público:

> Na década de 30, assiste-se a uma notável expansão empresarial a que se costuma chamar de "época de ouro da Praça Tiradentes". [...] Seja como for, é necessário assinalar o caráter de arte de massas que marcou a produção cultural da chamada "Geração Trianon"[21]. Para assegurar seu lugar no mercado de trabalho, o artista abriu mão de sua liberdade de criação na busca de corresponder às expectativas de lucro das empresas, uniformizando

21. Inaugurado em 1915, no centro do Rio de Janeiro, com cerca de 1.500 lugares, o Teatro Trianon tornou-se não só sinônimo de um amplo palco, mas também de um gênero teatral e de toda uma geração de artistas. "Reinando isolado como o principal teatro do Rio, desde sua fundação até os anos de 1930, o Trianon foi disputado por todos os grandes atores e grandes companhias do período, e palco da representação das peças mais representativas do período. Por isso, não foi apenas um espaço privilegiado de trabalho, mas também o símbolo de toda uma geração de autores e atores, significando inclusive um modo de fazer teatro de toda uma época. Esse 'modo de fazer' consistia, de maneira geral, na formação de uma companhia em torno de um grande nome – como Leopoldo Fróes, Abigail Maia, Jayme Costa ou, finalmente, Procópio Ferreira – que servia como polo de atração para seus espetáculos, encenados por atores especializados em papéis menores, cujas características eram predeterminadas" (BRAGA, 2012, p. 407). A dramaturgia produzida especialmente para aquele espaço exerceu enorme influência no Recife, sobrevivendo no cenário teatral pernambucano por décadas.

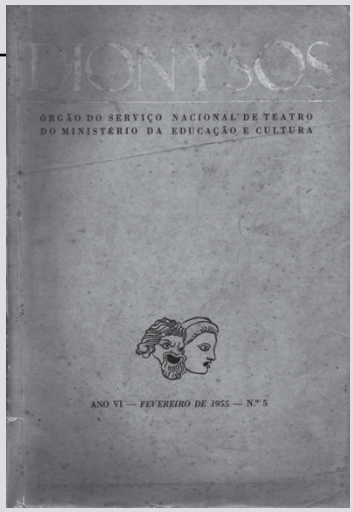
> sua produção para nivelá-la àquilo que se considerava o "gosto do público". [...] Ao pretender aferir o gosto do público meramente por sua afluência ao teatro, empresários e artistas da "Geração Trianon" operam na retaguarda desse público, como se o gosto fosse um "já dado" definido e a arte precisasse aguardar uma modificação e um aprimoramento do público para mostrar-se em plenitude. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 441 e 444-445.)

Na certeza de que não precisavam correr riscos de bilheteria e negando à arte o seu duplo caráter transformador, de si mesma e de seus fruidores, segundo os dois autores, apenas "trivialidades" foram oferecidas ao público daquele momento. Aparentemente, era o que os espectadores do teatro brasileiro queriam nos anos 1920 e 1930. E tudo partia do Rio de Janeiro:

> Todavia, na verdade, essa preferência lhe era continuamente induzida pela própria produção artística. Não é à toa que se observa no teatro da "Geração Trianon", a convergência de todos os elementos cênicos em direção à "estrela" do espetáculo: tinha ela a missão de uniformizar as preferências do público, prevenindo o risco de que outros elementos as diferenciassem. Desta maneira, mais importava ao público a "estrela" do que o autor ou o tema, por exemplo. (*Ibidem*, p. 446)

Para Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, a dramaturgia daquela época manteve-se "na linha de nosso velho teatro de costumes" (*Ibidem, idem*), com autores que faziam uma crítica de aparência às personagens e temas que defendiam uma moral conservadora, sendo o adultério uma das temáticas mais visadas dessa geração, "que primava pela proteção à família e ao status quo, sem deixar de reproduzir fatos históricos" (*Ibidem, idem*). Somente ao final da década de 1930 surgem, no Rio de Janeiro, iniciativas teatrais notadamente dirigidas a um público sequioso por uma arte que correspondesse a seus padrões de elite, inicialmente com a tentativa do Teatro de Brinquedo, ainda em 1927, grupo liderado pelo casal Álvaro e Eugênia Moreyra, cujo texto "é a fonte de uma linguagem nova, de uma quebra de limites para abordagens temáticas depois desenvolvidas, em rumos diferentes, por Joracy Camargo e Nelson Rodrigues" (*Ibidem*, p. 434); além do Teatro do Estudante do Brasil e o Teatro Universitário, com a proposta de formar plateias aptas à fruição do grande repertório universal. Como resultado, floresceu o que eles chamam de "profunda mudança de feições em nossa vida teatral" (*Ibidem*, p. 435):

> Do ponto de vista do trabalho artístico, o TU [Teatro Universitário] centrou-se na figura do ator como elemento fundamental do espetáculo, mesmo porque os cenários e figurinos demasiadamente caros estavam fora das possibilidades. Buscava-se a compreensão do texto em seus ínfimos detalhes, privilegiando o estudo das personagens em sua intimidade e na sua expressão cênica, estabelecendo relações entre palavras, pensamentos, gestos e movimentos. (*Ibidem*, p. 436)

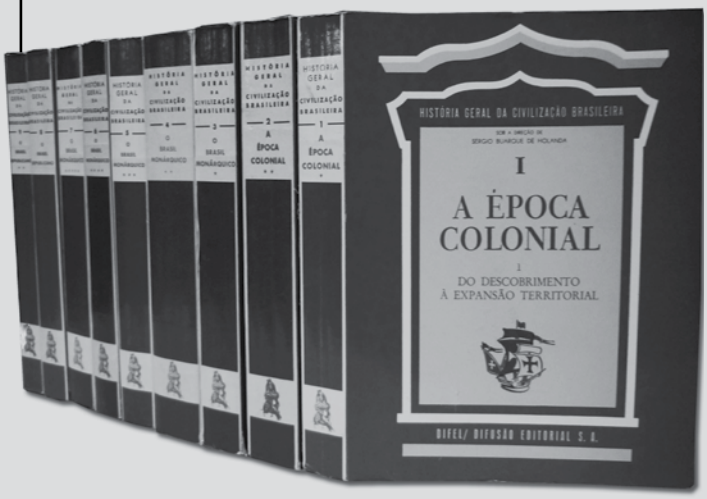


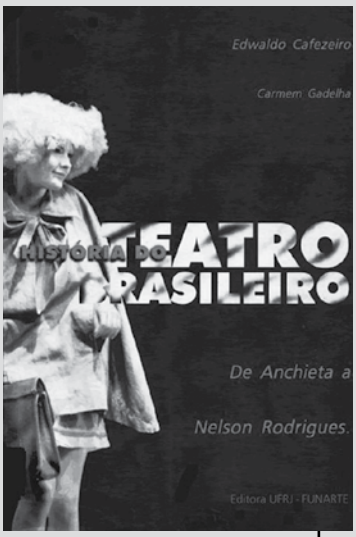
Artigo "Evolução do Teatro no Brasil" - Max Fleuiss - Revista *Dionysos* - 1955



Panorama do Teatro Brasileiro - Sábato Magaldi - 1962

Ensaio "Teatro 1930-1980" - Décio de Almeida Prado - História Geral da Civilização Brasileira - Bóris Fausto - 1986





História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues - Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha - 1996



O Teatro no Brasil - Tomo I: evolução do teatro no Brasil; Tomo II: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil - J. Galante de Sousa - 1960

Atentos ao que se produzia no Rio de Janeiro e São Paulo, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha ainda abordam as trajetórias do Teatro Experimental do Negro, do Grupo de Teatro Experimental e do Grupo Universitário de Teatro, até chegar ao surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia e sua atividade profissional, destacando os mesmos aspectos modernizantes que as outras obras. Seguindo o pensamento dos dois autoresinicialmente aqui analisados, o que havia de transformador a partir de então seria a busca por uma atualização com as correntes europeias, "espaço para uma expressão que não dava lugar para os modelos cristalizados do *boulevard*" (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 480); já se pensava no encenador "como codificador de uma linguagem; a encenação deixara de ser um 'já dado' para se tornar um estabelecer-se em cada espetáculo, instaurador de seus próprios códigos" (*Ibidem*, p. 481), concluem.

Almejando uma ruptura radical e completa com as práticas anteriores até final dos anos 1930, lutava-se, ainda segundo a dupla Cafezeiro-Gadelha, pela fixação de um outro teatro no Brasil e isto se deu com a realização da peça *Vestido de Noiva*, pelo grupo Os Comediantes e o encontro Nelson Rodrigues-Ziembinski[22]. Pelo que os dois contam, de uma vez por todas, instaurou-se ali a "autonomia da encenação perante o texto dramático, usando de uma linguagem com traços expressionistas" (*Ibidem*, p. 483). E o teatro brasileiro nunca mais foi o mesmo, com a modernidade e a tradição seguindo juntas nos nossos palcos, já que o processo de transformação foi lento e gradativo.

É mais especificamente sobre este período e a instauração de um marco zero a partir de si que um dos fundadores do grupo carioca Os Comediantes, o pesquisador e crítico teatral Gustavo Dória, escreve. Publicado em 1975 pelo Serviço Nacional de Teatro/Ministério da Educação e Cultura, o seu livro *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes* é outra obra apontada no artigo por Tania Brandão, especialmente por fugir do teatro puramente comercial, em ataque ao teatro ligeiro e popularesco, voltando-se mais às experimentações do teatro amador, ainda que sob um recorte bem específico marcado pela encenação da peça *Vestido de Noiva*, no Rio de Janeiro, símbolo desta nova fase do teatro nacional. Sábato Magaldi foi quem fez a apresentação da obra:

> O acerto inicial de Gustavo Dória está em ligar a modernidade do palco brasileiro ao fenômeno da valorização do espetáculo. Ele deixou de lado o aspecto puramente cronológico para fixar, dentro de um panorama às vezes impreciso, aquelas forças que traziam um germe de renovação, não se conformando com a rotina de um repertório comercializado e de hábitos inaceitáveis no preparo de uma montagem. Daí a importância que adquirem as realizações precursoras de Itália Fausta, Renato Vianna e Dulcina [de Moraes] e Odilon [Azevedo]. (MAGALDI, 1975, p. XI)

22. É importante considerar o argumento da historiadora e pesquisadora Tania Brandão de que a estreia da peça *Vestido de Noiva*, um dos muitos eventos dentro do processo de modernização do teatro brasileiro pelos amadores – ainda que o de maior repercussão –, é apenas "uma data-símbolo. Configura um fato novo, uma mudança radical, a proposição de um novo teatro, mas, tal se dá fora do mercado [profissional e comercial] e despertando uma luta contra o novo claramente formulada" (BRANDÃO, 1994, p. 211-234).

Segundo o próprio Gustavo Dória, o intuito foi destrinchar com rigor as circunstâncias da criação dos grupos, seus projetos e montagens a partir de três vertentes, "A valorização do espetáculo", a "Fixação do autor brasileiro" e o "Primado do diretor". Ganham destaque na sua publicação, além dos artistas anteriormente citados, equipes que vão do Teatro de Brinquedo, passando pelo Teatro do Estudante do Brasil, Os Artistas Unidos, Teatro Brasileiro de Comédia até os grupos Arena, Oficina e Opinião, ou seja, de amadores a profissionais com nova perspectiva ética e estética. O autor, então, define o seu trabalho como a crônica de um período de cerca de quarenta anos "durante os quais o teatro brasileiro modificou-se radicalmente, *passando de um estágio primitivo ou mesmo ingênuo, com raríssimas exceções, para um outro mais de acordo com os existentes nas diversas capitais do mundo*. (DÓRIA, 1975, p. 1, grifos meus).

Gustavo Dória é mais duro ao se referir ao teatro que antecede à chegada da modernidade no Brasil, no intuito de esmiuçar o trabalho daqueles grupos que promoveram a "grande cruzada empreendida" (*Ibidem*, p. 1) para situar, finalmente, o teatro como um dos importantes veículos de cultura de um povo:

> Porque o que existia, até então, entre nós, salvo esporádicas manifestações em contrário, era um teatro de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma plateia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro. [...] tornava-se imperioso oferecer textos de melhor qualidade do que os que eram geralmente apresentados em nossos palcos, trabalhados, também, de maneira mais cuidadosa, na interpretação de atores disciplinados, dentro de uma *mise-en-scène* apurada. (*Ibidem*, p. 5)

Para o crítico carioca, o teatro brasileiro tinha de partir para a conquista de um campo de difusão sempre mais amplo no imperativo de um teatro nacional de bases estáveis, que se tornasse válido e reconhecido. O modelo estrangeiro no que ele tinha de bom, de autores a conceitos de realização séria e durável, teve que servir de exemplo para aquele "marasmo". Excetuando nomes como Itália Fausta e Renato Vianna, o autor aponta que nada mais demonstrava desejo de renovação:

> A feitura do espetáculo ficava a cargo de um ensaiador que, de um modo geral, cuidava apenas da *marcação* da peça. E quando constava do programa a indicação de um responsável pela *mise-en-scène*, tal fato não significava absolutamente a presença de um *metteur-en-scène* no sentido exato da palavra. Era apenas a indicação de alguém que se responsabiliza pelo arranjo de cena, da disposição dos móveis, quadros e flores, etc., uma espécie de contrarregra de luxo. (*Ibidem*, p. 6-7)

Conclui ele também que não existia, em atividade regular, um teatro profissional que satisfizesse à classe média ou à chamada elite, mas ambas sonhavam com ele. Além de reforçar que "O comum era proceder-se a uma simples marcação, sem qualquer preparo intelectual ou físico do

ator" (DÓRIA, 1975, p. 50), sua definição desalentadora para aquele período é cortante: "Com os elencos existentes não parecia possível esperar-se qualquer ideia de melhoria ou renovação. Começou, assim, a evidenciar-se a necessidade de trazer gente de maior formação intelectual para nossas atividades dramáticas" (*Ibidem*, p. 26). Na tentativa de desqualificar o que existiu de teatro nas décadas inicias do século XX, Gustavo Dória continuou: "No plano do teatro profissional, pouca coisa de importância aconteceu nesse período de pouco mais de dez anos, que decorreu entre a estreia do Teatro de Brinquedo [1927] e o aparecimento do Teatro do Estudante [do Brasil, 1938]" (*Ibidem*, p. 39), reforçando, inclusive, as distâncias mantidas com o ambiente sócio-político da época:

> Foi, entretanto, um período importantíssimo para a história política do Brasil, pois que desde a Revolução de 30, vários grandes acontecimentos sobrevieram, tais como a revolução constitucionalista de 1932, a crise do tenentismo, a chamada Intentona comunista de 1935, o fechamento do partido integralista, a criação do Estado Novo, enfim, uma série de fatos que envolveram, e muito, o povo brasileiro, mas que não tiveram, inexplicavelmente, a ressonância devida em nosso teatro e mesmo em nossa literatura. Faltou-lhes um dramaturgo, um ficcionista. (*Ibidem*, p. 39-40)

Em seu último capítulo, Gustavo Dória amplia ainda mais o tema da contribuição amadorística ao teatro no Brasil, citando o grupo carioca O Tablado, mas também o Teatro de Amadores de Pernambuco, apontado por ele como "a única organização teatral estável existente no Nordeste, oferecendo um repertório de qualidade ao seu público, não apenas do Recife, mas em outras capitais vizinhas" (*Ibidem*, p. 185). E continuou nos elogios, não sem reforçar também a importância do grupo teatral amador do qual fez parte:

> O seu aparecimento coincide com o de Os Comediantes e é possível que, até certo ponto, o êxito da iniciativa do grupo carioca tenha estimulado Valdemar de Oliveira e seus companheiros no desenvolvimento de seus planos. A verdade, porém, é que o T.A.P. teve a sua origem como consequência do desaparecimento do Grupo Gente Nossa, existente na mesma cidade, e que contava em sua direção com o mesmo Valdemar e mais Samuel Campello. Com a morte deste último, ainda permaneceu o Grupo em atividade durante um certo período e no desempenho de um repertório que visava preferencialmente a montagem de operetas e comédias musicadas. Desfeito, porém, o Grupo Gente Nossa, depois de cerca de dez anos de fundação, Valdemar de Oliveira funda o Teatro de Amadores [...] para levar para frente um programa que, *finalmente, era dos mais nobres*. (*Ibidem*, p. 185-186, grifos meus)

Não se pode esquecer que, na sua concepção rígida de militância, Gustavo Dória não se esquivou de afirmar e defender a sua própria forma de fazer teatro, ou seja, o teatro moderno.

"Havia, então, um teatro anterior para combater e um ideal de cena, pródigo em belas palavras, para exaltar", alertou Tania Brandão (2010, p. 367). Também nem tão conciliador com os "antigos", é o teórico e crítico teatral-historiador paulistano Décio de Almeida Prado quem melhor se debruça sobre o teatro que interessa a esta pesquisa. No livro O *Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*, produção de 1988 com edição da Perspectiva e Universidade de São Paulo, ele teve como intuito principal "estudar o 'drama', quer dizer, os autores, mas sem nunca perder de vista o 'teatro', pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo" (PRADO, 1988, p. 9). E descreveu, assim, o perfil de sua obra:

> Não pretendi escrever uma história fatual que, embora resumidamente, abrangesse todos ou a maioria dos acontecimentos. Preferi, em vez disso, pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização ou de repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações, práticas de palco, casas de espetáculo, plataformas artísticas ou políticas, ajuda-nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão. Busquei, em suma, mais o sentido da história, revelado sempre *a posteriori*, que a história propriamente dita. Continuo, portanto, a considerar este trabalho não mais do que um "ensaio de interpretação" (subtítulo que lhe dei na primeira versão), uma tentativa para apreender e ordenar logicamente, a partir de um ponto de vista que se sabe pessoal mas se deseja objetivo, o que de mais marcante sucedeu no teatro brasileiro entre 1930 e 1980. (*Ibidem*, p. 10)

Pela sua concepção, assim como todos os outros autores aqui citados, somente entre 1940 e 1970 se dá o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década de 1930, então, figura no seu livro mais como introdução, "que ressalta possivelmente pelo contraste à reviravolta ocorrida logo a seguir" (*Ibidem*, p. 11). No primeiro capítulo, Décio de Almeida Prado relata que dois fatos abriram dramaticamente a década de trinta: no plano internacional, a crise de 1929; no nacional, a Revolução de outubro de 1930, dois fatos históricos capitais que, na sua apreensão histórica, agiam entre a desesperança e a crença em melhores dias:

> O fim de uma situação política que durava já quarenta anos – um tempo imenso para a instabilidade brasileira – apresentava-se como um renascimento de esperanças, a sonhada possibilidade de uma renovação cívica. O povo entusiasmado saiu às ruas, incendiou jornais governamentais e casas lotéricas, como se quisesse sepultar, de uma só vez, todas as taras da nacionalidade. Uma aragem de otimismo patriótico percorreu o país. (*Ibidem*, p. 13)

Certamente a crise de 1929 fez diminuir a vinda de companhias estrangeiras ao Brasil, o que abriu mais espaço à produção nacional e, consequentemente, local. Era o momento certo

para se fazer notar e, segundo ele, o teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, "escapar dos limites estreitos da comédia de costumes" (PRADO, 1988, p. 14), uma necessidade premente para aquela época de transformações:

> Esta revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920. As ingênuas farsas de um Gastão Tojeiro e de um Armando Gonzaga, armadas, às vezes com engenhosidade, em termos de minúsculas crises domésticas, "desaguisados de família" como as chamou Antônio de Alcântara Machado, já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução. (*Ibidem*, p. 14)

A partir de então, Décio de Almeida Prado começar a fazer um levantamento de como o teatro, menos como literatura e mais como instituição, acontecia. As salas de espetáculos, obedecendo a padrões arquitetônicos estabelecidos no século XIX, em sua maioria funcionavam como cineteatros, para atender a uma quanto à outra arte, quase todas localizadas nos centros das cidades, para onde convergiam os bondes, meio de locomoção que só muito lentamente ia sendo substituído pelo automóvel. Operetas e revistas reinavam nos repertórios das companhias, modificados constantemente. Os atores profissionais atuavam com apenas um descanso semanal, às segundas-feiras, tendo mais de um espetáculo diário aos finais de semana. Como novas estreias eram frequentes, além da disciplina necessária, era preciso saber improvisar junto ao público, e, claro, especializar-se num determinado papel:

> Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos "característicos", encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas. Assim aparelhada, com atores cobrindo todas as idades e todas as especializações interpretativas, podia a companhia enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática. Variavam as palavras, as peripécias de enredo seriam outras, mas a linha geral do desempenho já estava assegurada de antemão pela experiência que tinha o ator naquele gênero de personagem. (*Ibidem*, p. 15-16)

Era o ensaiador, geralmente o empresário e diretor da companhia ou algum ator mais vetereno, quem orientava cada espetáculo, traçando a mecânica que se veria na cena, definindo o local de cada móvel e acessórios, indicando as marcações para cada intérprete – necessaria-

mente privilegiando a perfeita visibilidade do rosto e das mãos do artista em foco e a perfeita audibilidade do espetáculo, qualquer que fosse o tamanho do teatro – e extraindo o máximo de rendimento cômico ou dramático de tais movimentações. Este ensaiador era uma figura quase imperceptível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia.

Os cenários eram confeccionados com resquícios de trabalhos anteriores ou emprestados de casas comerciais, quase sempre as mesmas onde se podia adquir ingressos antecipados. A luz servia apenas para acender ou apagar os momentos de cena. Quanto aos figurinos, se eram roupas modernas, "como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas 'de época', cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico" (PRADO, 1988, p. 14-17). Especializando-se em "tipos", os intérpretes ainda contavam com a ajuda do "ponto" para salvar-lhes de possíveis esquecimentos de texto, já que as estreias se sucediam com muita rapidez:

> Tudo se correspondia, portanto, nesse sistema fechado: a importância do ponto compensava, como princípio disciplinar, a relativa desimportância do ensaiador, ao passo que a criação momentânea de palco supria o que pudesse ter havido de insuficiente no período de preparação da peça. [...] Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos, o que graças a Deus nunca faltou no Brasil, representava-se qualquer peça. (*Ibidem*, p. 19-20)

Diz ele ainda que o teatro brasileiro, na sua grande maioria, estava atrelado a procedimentos que provinham, enquanto estrutura, do século XIX, e o teatro comercial, principalmente, acomodava-se nisto, sem questionar nem os seus métodos nem os seus fins, afinal, diversão ligeira era o que prometia a maioria dos espetáculos do teatro brasileiro de então. A publicidade nos jornais da época – para aqueles que podiam pagar os altos preços cobrados – lembravam isso a todo o instante: "Rir! Rir! Rir!". Décio de Almeida Prado traz, então, um dado estatístico:

> Entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias. O ator cômico vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional. O que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa. (*Ibidem*, p. 20-21)

No entanto, o choque com o cinema falado e o rádio fez o teatro perder espectadores e, neste confronto econômico e artístico, tradições dos nossos palcos, segundo ele, pareciam agonizar:

> A opereta, próspera nas duas primeiras décadas do século, já revelando sinais de decadência entre 1920 e 1930, sumida discretamente de cena desde que o

> cinema aprendera a falar e a cantar. Também a revista se enfraquecia a olhos vivos, privada de suas duas funções primordiais: a crítica política e a divulgação da música popular (na primeira, pela ação da censura e pela ausência de eleições presidenciais diretas; na segunda, pela concorrência vitoriosa do rádio). Em breve, seria ela substituída pelo *show*– e este pela televisão. Rompera-se a aliança entre música ligeira e teatro ligeiro firmada desde os dias de Arthur Azevedo. (PRADO, 1988, p. 35)

Em meio à estagnação da nossa cena, o país modernizava-se e o teatro no Brasil tentava andar para a frente. Era preciso, então, mudar. Mas Pernambuco não acompanhou esse desejo com tanto afinco. Ainda reproduzíamos convenções do século XIX, já que o Recife não viveu o período glorioso das revistas e muito menos da dramaturgia local com efusões nacionalistas. Tudo para nós ainda era novidade. No entanto, seguindo a visão histórica de Décio de Almeida Prado, o colapso do "velho teatro" seria inevitável, pois aquele círculo se encontrava "francamente exaurido, entrando já em estado pré-agônico" (*Ibidem*, p. 37):

> O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira [...]; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias [...], como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes. Algum progresso se fizera, evidentemente. O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia de costumes. Preocupações de ordem social ou moral perturbavam, vez ou outra, a tranquilidade dos conflitos familiares. Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. [...] Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular. (*Ibidem*, p. 36-38)

Esta difícil passagem do velho para o novo, para fugir do "nosso acanhado panorama dramático" (*Ibidem*, p. 40), conforme ele escreveu, deu-se com *Vestido de Noiva*, o texto de Nelson Rodrigues que ganhou impactante encenação de Ziembinski em 1943, pelo grupo amador Os Comediantes, no Rio de Janeiro. E Décio de Almeida Prado reafirma o que disseram todos os outros autores aqui anteriormente abordados:

> O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise-en-scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por "encenação"), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. [...] O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários [...]. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. (PRADO, 1988, p. 40-41)

No Recife, a curva traçada pelos acontecimentos, ainda segundo Décio de Almeida Prado, deu-nos o Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado em 1941 pelo médico, professor e crítico de arte Valdemar de Oliveira. Mantendo sempre alto o nível da atuação e apostando, paulatinamente, em outros procedimentos à cena, para o autor, o gruporecifense representava o papel de "um TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] menor" (*Ibidem*, p. 78), valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Flaminio Bollini Cerri, entre outros), buscando e achando com frequência "o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico" (*Ibidem, idem*). Ao que veio antes disso, só desprezo e distância. Com discursos tão importantes na nossa historiografia teatral, como não ter uma visão negativa do teatro brasileiro dos anos 1930?

Por ter sido o que escreveu com mais acuidade sobre o antes e o depois da chegada da modernidade, e por estar sempre citado nas obras publicadas posteriormente, Décio de Almeida Prado figura como uma das vozes mais autorizadas à reprodução de conceitos, firmando-se como um dos grandes nomes para a consagração ou não do fazer teatral no Brasil, com livros consultados por todos. Ainda que ele seja reconhecido pelo seu engajamento direto na vertente moderna do trabalho teatral, concordo com Tania Brandão quando o coloca como um dos responsáveis pela formulação de uma concepção histórica de contorno bastante preciso e que é importante considerar:

> A constatação da proximidade afetiva e/ou intelectual não invalida os méritos dos textos; a rigor, é impossível pensar em restrições à obra de um intelectual do porte de Décio de Almeida Prado, cujas reflexões, a um só tempo rigorosas e instigantes, constituem um serviço inestimável prestado à nossa história cultural. É compreensível que, no calor das batalhas, os textos operassem voltados para a difusão e o inventário da vitória [...]; a sua importância não pode ser negada ou reduzida por isto, o que também não deve significar a renúncia à análise crítica de seu alcance. (BRANDÃO, 2002, p. 45)

Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes - Gustavo Dória - 1975



O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980 - Décio de Almeida Prado - 1988





Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil) - Mario Cacciaglia - 1986



História do Teatro - Nélson de Araújo - 1978



História do Teatro Brasileiro - Vol. 1 - João Roberto Faria e J. Guinsburg (Org.) - 2012



História do Teatro Brasileiro - Vol. 2 - João Roberto Faria e J. Guinsburg (Org.) - 2013

Observando todas essas obras que se tornaram referências para quem estuda a história do teatro brasileiro – não esquecendo que temos outras não citadas pela pesquisadora Tania Brandão[23], mas que seguem a mesma construção historiográfica de forma evolutiva –, fica evidente que nenhum dos autores se mostrou imune às reflexões uns dos outros, todos contaminados por suas visões modernistas sobre o teatro. É curioso perceber que nesta "historiografia mais oficial", há alguns saltos na história, como se em determinados momentos tudo transcorresse em uníssono, igualitário, estagnado, e, portanto, pudesse ser resumido em alguns poucos parágrafos ou mesmo esquecido. Ao demandarem tão pouca atenção ao teatro das primeiras décadas do século XX, quase sempre pulando da análise dramatúrgica do final do século XIX para a chegada da modernidade nos anos 1940, suas opções transparecem o desejo de mudança por uma outra cena, bem mais interessante e de acordo com a ideologia modernista.

As escolhas analíticas pautaram-se, então, pelo desejo por um teatro que naquele "vácuo" não estava e, consequentemente, uma versão a priori negativa, em relação à comicidade e à própria estrutura do fazer teatral daquela época "comercial e atrasada", é constantemente reiterada. Esta trama discursiva permitiu, então, construir uma visão homogênea e depreciativa sobre o teatro dos anos 1930. Do desejo de consolidação por uma outra cena, era preciso mudar, avançar, atingir um maior rigor artístico, segundo os críticos-historiadores, e todas aquelas reflexões historiográficas revelam interesses neste sentido, daí a tão pouca atenção ou desmerecimento àquele período que apenas parece reproduzir procedimentos cênicos do século XIX para agradar as plateias e o inegável entusiasmo ao teatro a partir dos anos 1940, aberto, sim, a novas possibilidades.

Ao defenderem certa lógica nas suas construções de escrita, inegavelmente deixaram transparecer a crença de que existia mesmo um teatro modelo a seguir, e este seria o teatro moderno que nos chegava da Europa por encenadores de lá fugidos da guerra. Ao olharem para o nosso passado teatral, praticamente todos aqueles historiadores procuraram empurrá-lo para a frente, saltando no tempo como quem pula uma poça de água parada, incômoda. As lacunas intencionais são reflexo disso. Certo de que é preciso (re)conhecer melhor o teatro da época-tema deste trabalho, e tendo por cenário o Recife tão esquecido em livros e publicações da área, quero propor outras perspectivas para entendermos mais os contextos que aquelas obras foram produzidas, desvendando, inclusive, as lutas empreendidas para tanto e como o teatro reagiu ao desafio das transformações. É preciso, então, agregar novas fontes históricas e novas pesquisas para acessarmos outros pontos de vista sobre esta tão múltipla história do teatro brasileiro.

23. A exemplo dos livros *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*, do historiador italiano que residiu por oito anos no Rio de Janeiro, Mario Cacciaglia, publicado em 1986 pela Editora da Universidade de São Paulo, ou ainda *História do Teatro*, do pesquisador sergipano Nélson de Araújo, então professor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, originalmente publicado em 1978 e que ganhou 2ª edição, revista, ampliada e atualizada até 1980, no ano de 1991. É importante registrar também que as mais recentes contribuições à historiografia teatral no Brasil, de abrangência territorial mais ampla, são os dois volumes *História do Teatro Brasileiro*, editados pelo SESC São Paulo e Perspectiva em 2012 e 2013, especialmente por contar com mais de 40 pesquisadores envolvidos, ligados a várias universidades brasileiras, afinados sob a organização de João Roberto Faria e J. Guinsburg. As obras dão um olhar menos totalizador e mais condizente a um teatro que se renovou, mas sem perder de vista ou flagrantemente refutar o seu passado.

CONTRA O MARASMO E A INDIFERENÇA

O início do Século XX foi um momento de profundas transformações para o Recife, não só do ponto de vista urbanístico, mas das disputas políticas e acontecimentos sociais e culturais. Buscava-se a modernização a todo custo. A cidade, então, ganhava novos meios de comunicação, transportes, os padrões de conforto iam melhorando a qualidade de vida dos cidadãos, mas ampliava-se também o número das moradias paupérrimas nos morros e alagados, chamadas de mocambos, já que muitas pessoas ainda estavam à margem dos avanços desta paisagem social. Pela imprensa, tribuna para debates políticos e culturais, as polêmicas se sucediam a discutir a importância da tradição ou das inovações. E o tempo era mesmo de mudanças.

A insatisfação com a "política do café-com-leite", que permitia a alternância do Poder Federal entre políticos mineiros e paulistas, fez com a Primeira República enfrentasse ideias revolucionárias, greves e descontentamentos que culminaram com o seu desmoronamento. A Revolta Tenentista, a Coluna Prestes, o Cangaço e insurreições com líderes religiosos à frente, contribuíram para a explosão da chamada "Revolução de 1930", exatamente no ano que abre a década foco deste trabalho. Peças do jogo político foram, então, alteradas e alguma esperança passou a tomar conta do Brasil, ainda que mais à frente virasse pura frustração.

No dia a dia de cada recifense, novos hábitos de entretenimento ganhavam espaço, numa flagrante transformação de costumes. O cinema, o gramofone, o rádio e o futebol davam ritmo diferente à vida cultural e diversional da cidade, não mais tendo o teatro como única opção de programa vesperal ou noturno, ainda que em doses tão homeopáticas. Até então, o público, na sua grande maioria, era receptivo apenas às companhias itinerantes, já que poucas produções locais resistiam ao descrédito e à indiferença. Uma parcela mínima de pernambucanos se aventurava enquanto artistas cênicos nas chamadas sociedades dramáticas e grêmios artísticos, alguns oriundos do século XIX. Os anos 1920, por exemplo, foram pródigos em receber equipes visitantes, desde aquelas trupes mambembes de produção artística e vida precárias até as grandes companhias nacionais empresariadas por nomes famosos. Isto sem contar as atrações internacionais, bem mais aguardadas e raras de se ver.

O campo teatral no Recife sobrevivia assim. A produção que chegava aos nossos palcos era majoritariamente oriunda do Rio de Janeiro ou de países europeus e vinha por companhias em trânsito por grandes navios para temporada com dezenas de espetáculos. O teatro local se resumia ao amadorismo sem maiores preocupações, nem comerciais, nem artísticas. No entanto, aos poucos, este cenário foi mudando com o surgimento do Grupo Gente Nossa no ano de 1931, quando novas posições dos agentes culturais mudaram quase por completo o ambiente cênico do Recife, a começar da valorização do intérprete e dos autores pernambucanos. Se o panorama não fugiu totalmente à chamada "paralisia estética", pelo menos teve ganhos no quesito dramaturgia e no aumento considerável das opções teatrais, conquistando

novos públicos, novos palcos e galgando um capital simbólico, ou seja, uma distinção impensável até então.

As peças produzidas no Recife costumavam sobreviver a uma ou duas aparições apenas, quase sempre de perfil cômico, seguidas de um ato com números variados – cantos, danças, recitativos e/ou piadas. Pode-se dizer que até final dos anos 1920, o panorama local era mais do que acanhado, sem possibilidade de almejar ao profissionalismo e equiparar-se com o que chegava de fora. Àqueles artistas que tentavam sobreviver profissionalmente, restava promover festivais artísticos com renda da bilheteria voltada a si próprios, integrar-se aos mais diversos conjuntos e circular por outros municípios e estados. Como o público estava sempre em busca de novidade, no intuito de agradá-lo de todo jeito, as peças das empresas profissionais que vinham a Pernambuco eram modificadas diariamente, prioritariamente com comédias de costume em cartaz. E seguindo o que o cinema já oferecia desde meados da primeira década do século XX, aos poucos foram aparecendo os teatros por sessão, com duas ou três récitas diárias de obras retalhadas, muitas vezes entremeadas a exibições cinematográficas.

No fundo, 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 internacional aportava no Recife. Por outro lado, a maioria dos empreendedores das empresas profissionais que circulavam pelo país – e que viviam na instabilidade do mercado de trabalho – mostrava-se reticente às mudanças de renovação da arte dramática, e o que prevalecia era, de fato, o interesse financeiro com o argumento de que precisavam sobreviver. Por isso, oferecia-se entretenimento fácil à audiência, pois as plateias queriam rir. Somente rir. Estávamos, então, distantes das produções teatrais europeias modernas e a guinada conceitual demoraria a acontecer.

Claro que a falta de continuidade dos espetáculos influía prejudicialmente na frequência do público, desacostumado cada vez mais a marcar presença nas casas de espetáculos. O teatro pernambucano era, então, todo dos amadores que atuavam pelos bairros de subúrbio, de caráter quase familiar. Profissionais, só aqueles que vinham de fora ou que tentavam vida mambembe. Mas eram diminutas as oportunidades de se ver teatro no Recife com a frequência desejada, esta arte que paulatinamente perdia sua importância junto à sociedade. O Cinema-Pathé, o primeiro cinema da cidade, surgiu no dia 27 de julho de 1909, na antiga rua Barão da Vitória, hoje rua Nova, bem no centro da capital pernambucana, com 320 lugares, e deu a arrancada para a diminuição de público nos teatros. Tanto que o pesquisador Souza Barros afirmou no livro *A Década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*:

> [...] em meados da década de [19]20, muitas sociedades teatrais e grupos ambulantes, comuns no Recife e em várias cidades do interior, não haviam resistido à indiferença da época. O cinema, com as suas exibições de aventuras rocambolescas, dera, finalmente, o golpe de morte naquelas sociedades e previa-se mesmo o desaparecimento da classe dos amadores. (BARROS, 1985, p. 209)

O que se descreve é que, ainda que considerada uma "década de transformação", especialmente no cinema, com o Ciclo do Recife[24], não se sentiu uma renovação no teatro dos anos 1920. E até mesmo a produção dramatúrgica local que resistia, nem sempre conseguia ser levada à cena. No segmento popular, tinham fama os pastoris de Herotides, no bairro de Santo Amaro, Antônio Gaiola na Torre, e da Velha Marocas no Zumbi. Já os Irmãos Valença apresentavam, no bairro da Madalena, um pastoril na linha de presépio. A montagem original surgiu em 1865, no sítio pertencente à família, por João Bernardo do Rego Valença e Ana Alexandrina do Rego Valença, avós da dupla de compositores pernambucanos, João e Raul Valença. Outras formas de teatro popular ocorriam no mamulengo e no bumba-meu-boi, expressões também ativas na arte do povo recifense.

Ainda no decênio 1910, surgiram novas casas de diversões na capital pernambucana. O Cinema (depois Teatro-Cinema) Helvética foi inaugurado em 26 de março de 1910, na rua Dr. Rosa e Silva, hoje rua da Imperatriz, de propriedade da firma A. Girott & Cia., mas já nos anos 1920 só apresentava funções cinematográficas e números de variedades, o mesmo que ocorria com o Cine-Teatro Polytheama, desde 1911 na rua Barão de São Borja, e o Teatro Moderno, lançado em 1913, em frente à Praça Joaquim Nabuco. O ano de 1915 viu ser erguido o Teatro do Parque na rua Visconde de Camaragibe, hoje rua do Hospício, arrendado em 1929 como cinema ao empresário Luiz Severiano Ribeiro; e o Ideal Cinema, funcionando na rua Vidal de Negreiros, no Pátio do Terço, Bairro de São José. Este último ainda recebia apresentações no esquema "tela e palco", entremeando sessões de teatro e variedades antes ou depois das exibições de filmes.

Nos bairros, não faltavam espaços particulares dedicados a receber peças e filmes. Um dos mais atuantes era o Teatro Livramento, pertencente à Sociedade Dramática do Feitosa, no bairro homônimo, inaugurado em 1910. Dirigido pelo ator e ensaiador Antônio Livramento, este corpo cênico (com registros espaçados de atividades entre 1907 e 1929), chegou a editar o jornal/programa *A Ribalta*, em circulação para os seus associados nas noites de "espetáculo social", como eram chamadas as sessões mensais programadas. Na noite de 4 de setembro de 1926, por exemplo, o cartaz era o drama em quatro atos *Vampiros Sociais*, de Antônio José de Araújo Pinheiro Júnior, apresentado logo após a execução de uma orquestra, como sempre acontecia, e seguido da comédia em um ato *Um Dente Por Amor*, sem identificação do autor desta obra no programa vendido à plateia.

24. "Dos ciclos regionais que marcaram a evolução do cinema brasileiro antigo, silencioso, o Ciclo do Recife foi talvez o mais importante e se estendeu durante toda a década de [19]20. Cerca de 13 filmes de ficção e dezenas de documentários exploraram temas e personagens que ainda hoje fazem a constante do cinema brasileiro: dramas urbanos e aventuras rurais, cenas de grande violência, cangaceirismo, torturas e tiroteios entre policiais, capangas e marginais. Filmes que já revelavam uma intuição das possibilidades da linguagem cinematográfica. Com a fundação, em 1923, por Edson Chagas e Gentil Roiz, da Aurora Filme e o lançamento, em março de 1925, da sua primeira produção, *Retribuição*, nascia o cinema de enredo [...]. E, de 1925 a 1926, vivia o cinema pernambucano uma fase de prestígio, repercutindo as suas atividades no centro cinematográfico carioca [...]. *Um Ato de Humanidade*, *Filho Sem Mãe*, *História de Uma Alma*, *A Filha do Advogado* e, num plano mais ambicioso, *Aitaré da Praia*, são alguns clássicos desse ciclo, que Joaquim Matos ajudou a consolidar, com as exibições festivas de seu Cine Royal, e o sonoro extinguiu, pelas implicações de ordem técnica e renovação dos elementos de narrativa" (BARROS, 1985, p. 214-215).



A Ribalta, publicação da Sociedade Dramática do Feitosa.

Outras peças levadas à cena pela Sociedade Dramática do Feitosa foram os dramas *Um Emigrado Político* e *Um Erro Judicial* (de autores portugueses não revelados); *O Segredo do Cofre*, de José Austregésilo Filho; *Abnegação*, de Romualdo Pimentel; a criação sacra *Jocelyn, o Pescador de Baleias*, de F. Napoleão de Victoria; e a comédia *Uma Bilontragem*, sem identificação do seu autor. Também há registro n'*A Ribalta*[25] de ter ocupado o Teatro Livramento na noite de 26 de julho de 1927, com pouquíssimo público, um espetáculo promovido por um grupo de senhoritas "de elite", dividido em duas partes. Na primeira, constou a peça *Uma Sogra Modelo*, comédia em três atos de autoria de Judith Castro, protagonista da montagem. No segundo momento, um ato variado com destaque para a menina cantora Lygia Silveira, além do Dr. Symnarquio Farias interpretando os monólogos *O Rapé* e *O Vergonhoso*, de autores não revelados.

Eram assim as poucas aparições de atrações teatrais no Recife, o que não quer dizer que o público não tinha a oportunidade de apreciar equipes vindas de outros lugares, mesmo com períodos de longo marasmo. No decênio 1920, podemos encontrar a francesa Ba-Ta-Clan, a

25. Espetáculo extraordinário. *A Ribalta* – órgão do corpo cênico da Sociedade Dramática do Feitosa. Ano III, nº 6. Recife, 3 set. 1927. p. 1.

Grande Companhia Espanhola de Revistas e Operetas Velasco (atrações que chocaram parte do público pela ousadia dos corpos femininos), a Companhia Lírica Italiana Juvenil, a Companhia Nacional de Revistas e Operetas (com o ator Brandão Sobrinho entre suas estrelas), a Companhia Dramática Nacional (com intérpretes consagrados como Itália Fausta e Antônio Ramos), além da companhia liderada pela atriz portuguesa Conceição Ferreira. Pela presença de atrações de fora, o campo teatral alterava-se um pouco por permitir alguma credibilidade a artistas da terra, já que os convites a intérpretes para uma breve participação aconteciam, assim como a montagem de alguma obra de autor local em celebração à vitoriosa permanência.

A carioca Companhia de Comédias e Vaudevilles, por exemplo, veio ao Recife para cumprir dois meses em cartaz no Teatro Moderno, de 11 de fevereiro até 12 de abril de 1921, trazendo as atrizes Iracema de Alencar e Ema de Souza em destaque, além do ator e ensaiador Armando Braga. Foi no último dia de sua temporada que a equipe estreou *Muralhas de Jericó*, comédia em três atos do até então romancista Lucilo Varejão, do Recife, integrando um festival em homenagem ao Santa Cruz Futebol Clube, tendo na sequência a peça em um ato *Rosas de Todo Ano*, do português Júlio Dantas. O escritor Lucilo Varejão Filho descreveu o acontecimento no livro *Lucilo Varejão – Teatro... Quase Completo*:

> Na realidade constituía-se em grande novidade uma companhia teatral sulista, das muitas que periodicamente visitavam, então, o Recife, incluir em seu repertório peça de autor local. E, dias antes da estreia da Companhia, já o *Jornal Pequeno*, o *Jornal do Recife*, *A Província*, *A Noite* e o *Diario de Pernambuco* anunciavam com destaque que o "jovem e inteligente escritor provinciano fizera a entrega do seu trabalho à *trupe* que se acha no Moderno". (VAREJÃO FILHO, 1979, p. 13-14)

A montagem seguiu, logo depois, para Maceió, sendo também bem recebida. Ainda em 1921, vinda do Rio de Janeiro, aportou no Recife a Cia. Alda Garrido, atriz paulistana de origem, que montou também no Teatro Moderno, com êxito, *A Honra da Tia*, do dramaturgo Samuel Campello. Neste mesmo período, a Companhia Regional de Alexandrino Rosas, da Bahia, e a Companhia Eduardo Nunes, do Pará, contaram com o ator recifense Luiz Maranhão em seus elencos. Saltando um pouco no tempo, em 1924 veio à capital pernambucana a Companhia Viriato Corrêa, do Rio de Janeiro, que apresentou peças como *Juriti*, do próprio Viriato Corrêa, tendo a afamada atriz Otília Amorim como protagonista e convidando dois artistas locais para contracenar com ela, Vicente Cunha e Leoni Siqueira. Em fins de 1926, quando a companhia de Antonia Denegri veio ao Teatro do Parque, foi a vez do ator Luiz Maranhão figurar em seu elenco.

Paralelo a estes convites, não faltavam iniciativas de maior fôlego à produção teatral local. Em 1924, como mais um grupo amador do Recife a possuir "teatrinho" próprio, no bairro da Madalena, surgiu o Grêmio Familiar Madalenense, liderado pelos Irmãos Valença, primando por repertório de peças autorais como o melodrama pastoril *Mancheia de Rosas*, com música de

Artur Nogueira Lima; a burleta *O Gato Escondido*, a comédia musicada *Cartazes do Amor* e as operetas *Espinhos de Rosa* e *Coração de Violeiro*, todas estas com partitura de João Valença e texto de Raul Valença. Na década de 1930 veremos este conjunto galgar uma série de conquistas, melhorando consideravelmente o conceito do fazer teatral recifense.

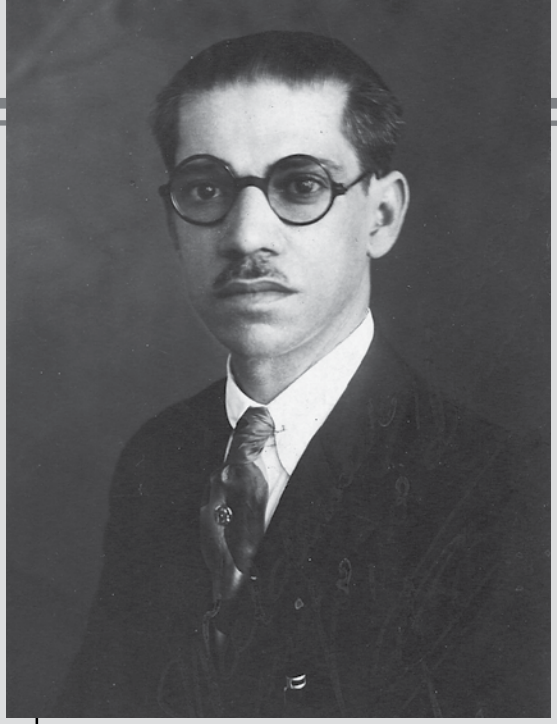
Já no ano de 1926, ocupando o palco do Teatro de Santa Isabel, com casa cheia, foi apresentada a polêmica opereta *Berenice*, escrita por Nelson Paixão, com música de Valdemar de Oliveira e direção de João Jacques. No elenco, contando com mais de cem (!) amadores, a maioria da alta sociedade, o pernambucano Vicente Cunha consagrou-se no principal papel masculino. Também naquele ano, no Teatro do Parque, foi estreada a opereta regional *Aves de Arribação*, primeira parceria da dupla Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, com o elenco da Companhia Vicente Celestino-Ary Nogueira, do Rio de Janeiro, que cumpriu dois meses de temporada com enorme repertório de peças, abrindo espaço ainda para a valorização da dramaturgia local. O trabalho foi saudado entusiasticamente n'*A Província*:

> Assistiu ontem o numeroso público frequentador do teatro da rua do Hospício ao melhor espetáculo da presente temporada do aplaudido conjunto Vicente Celestino-Ary Nogueira. [...] O sucesso do esplêndido espetáculo de ontem deve-se primeiramente aos autores da peça, que foram grandemente felicitados, aparecendo em cena no final do 2° ato sob estrepitosos aplausos da plateia.[26]

Após o Recife, a companhia circulou por todo o "Norte", indo do Amazonas ao Maranhão, sempre com sucesso. Em janeiro de 1927, voltou a fazer *Aves de Arribação* no mesmo Teatro do Parque, lançando outra inédita obra pernambucana, *A Rosa Vermelha*, texto de Samuel Campello e música de Valdemar de Oliveira, no Teatro de Santa Isabel, e apresentada em sequência no Teatro do Parque. No mês de junho, também com o empresário Ary Nogueira à frente, a Companhia Nacional de Revistas do Rio de Janeiro incluiu em seu enorme repertório de temporada no Teatro do Parque a estreia da revista *Sai, Cartola!*, com duas sessões na despedida de sua permanência no Recife. Samuel Campello lançou-se com este texto no gênero teatral das revistas e contou com Valdemar de Oliveira, sob o pseudônimo de José Capibaribe, na assinatura das músicas. Era através destas parcerias com companhias em itinerância que os dramaturgos pernambucanos tornavam-se nacionalmente conhecidos neste mercado de distinção.

Já a "revistinha local" *Ih! Ih!*, outro texto de Samuel Campello, com partitura musical de Nelson Ferreira, foi lançada em 1927, no Cine-Teatro Helvética, pela carioca Companhia Otília Amorim, que alguns dias antes já tinha apresentado o "revuette" (revistinha em francês) *Lantejoula*s, escrito especialmente para a atriz e cantora pelo pernambucano Raul Valença, com música de João Valença. Em 1928, o Grêmio Familiar Madalenense estreou a burleta *Noites de Novena*, também de Samuel Campello, que já tinha outros trabalhos seus

26. Parque – Companhia Nacional de Operetas Vicente Celestino-Ary Nogueira. *A Província*. Recife, 11 jul. 1926. Teatros e Cinemas. p. 11.



Samuel Campello em 1927. Eletro Foto/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*

como dramaturgo lançados, *Peripécias de um Defunto*, escrita em 1909 (que depois ganhou outro título, *Engano da Peste*) e lançada em 1910 pelo Grêmio Dramático Arraialense; *O Amor Faz Coisas....*, estreada no mesmo ano pelo Grêmio Dramático Espinheirense; além da comédia em três atos *A Honra da Tia*, montada em 1921 pelo Conjunto dos Garridos, no Teatro Moderno. Foi esta última peça que lhe deu passaporte para ingressar como dramaturgo na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), entidade da qual era o representante em Pernambuco, função que lhe dava ainda mais respeitabilidade cultural[27].

Ainda especialmente para o casal Maria e Ilídio Amorim, o dramaturgo escreveu o entreato cômico *Os Vizinhos do Jazz-Band*, com estreia em 1928, mesmo ano em que ele se voltou novamente à revista com *Vitraux*, escrita em colaboração com Umberto Santiago e estreada em Belém do Pará pela Companhia Nazaré, dirigida pelo ator pernambucano Leoni Siqueira e com elenco quase todo composto de "figuras nortistas". Ainda no ano de 1926, o Conjunto Regional cumpriu temporada no pequenino palco do Ideal Cinema, no Pátio do Terço, recebendo elogios da imprensa por conta da estreia da opereta pernambucana *Mlle. Pirulito*, tendo o próprio autor da obra, o dramaturgo pernambucano Umberto Santiago, à frente da equipe. A direção foi assinada por Norberto Teixeira.

E enquanto uns atuavam na capital pernambucana, mesmo com todas as dificuldades de crédito por parte do público, outros seguiam em turnê pelo Brasil e, assim, muitas companhias eram desfeitas facilmente. Ainda em 1927 foi fundada no Recife a Cia. Tra-Lá-Lá, dos atores Álvaro Diniz e Leoni Siqueira, composta por artistas profissionais como Maria Amorim,

27. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) surgiu em setembro de 1917, com sede no Rio de Janeiro, por conta da defesa dos direitos nacionais e internacionais dos autores (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, as manipulações sofridas pelos textos dramáticos e as montagens levadas sem o conhecimento dos autores). Todos os afamados dramaturgos brasileiros filiaram-se à entidade. Quando o Grupo Gente Nossa, liderado por Samuel Campello, festejou o seu primeiro aniversário a 2 de agosto de 1932, programou, no Teatro de Santa Isabel, um espetáculo em homenagem à SBAT, representando a comédia *Longe dos Olhos*, do então presidente da entidade, Abadie Faria Rosa. Entre momentos de glória ou de penúria e para além das desavenças que fez crescer entre autores e empresários teatrais, a exemplo da tabela de cobrança de direitos autorais, considerada absurda por alguns, e da imposição de que somente dramaturgos filiados poderiam realizar as traduções de obras estrangeiras, independente da qualidade das mesmas e criando, com isso, um questionável "cartel", por toda a sua história a SBAT, como lembrou C. D. A. (Carlos Drummond de Andrade) no *Correio da Manhã*, se mostrou ser "uma sociedade de trabalhadores intelectuais que, na aparência, funciona apenas para arrecadar dinheiro, e na realidade é peça indispensável à valorização do ofício literário e ao esforço criativo brasileiro". Cf. C. D. A. [Carlos Drummond de Andrade]. Aniversário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 set. 1967. 1º Caderno. p. 6.

Vicente Cunha e Raul Prysthon. A equipe chegou a dar quase dois meses de espetáculos diários no Cine-Teatro Helvética. Segundo a publicação *Nosso Boletim*, edição de junho de 1936, a Cia. Trá-Lá-Lá foi "uma das mais importantes tentativas para a implantação do teatro permanente no Recife, representando um repertório quase todo de autores locais"[28]. Ainda de acordo com Joel Pontes, no livro *O Teatro Moderno em Pernambuco*, Samuel Campello foi um grande incentivador deste conjunto e, segundo o próprio, a Cia. Trá-Lá-Lá chegou ao fim em pouco tempo "porque todo o elenco era de profissionais e, por isto, os astros e as estrelas chocaram-se um dia e houve um cataclisma" (PONTES, 1966, p. 14).

Em novembro de 1928, a Companhia Teatro Mirim, anunciando-se como profissional, estreou no Teatro de Santa Isabel organizada pelo ator carioca Moreno Garcia com artistas quase todos pernambucanos, entre eles Diógenes Fraga e Elpídio Câmara, mas também com profissionais de outros estados que permaneceram no Recife após excursões teatrais. Mesmo com o nome "Mirim", a equipe não tinha a pretensão de montar peças para crianças, pelo contrário. A comédia *O Outro André*, de Correia Varella, foi o primeiro trabalho apresentado. "O desempenho da peça por parte dos artistas foi bem regular, e nem se podia esperar melhor de um conjunto organizado aqui mesmo, dentro de pouco tempo e que representou ontem pela primeira vez"[29], testemunhou o resenhista oculto da coluna *Teatros & Cinemas* do jornal *A Província*, revelando certo descrédito à iniciativa.

Se a atividade teatral do Recife conseguia paulatinamente mais adeptos à sua linguagem, inclusive no tímido segmento profissional, o cinema abocanhava cada vez mais apreciadores, o que, de certo modo, afetou e muito o movimento cênico, agora não mais tendo o teatro como principal diversão do público. Em 1929, pelo menos 17 espaços já eram voltados à arte cinematográfica no Recife, como o Teatro Moderno, o Teatro do Parque, o Cine-Teatro Helvética e os cines Guanabara, Royal, Polytheama, Ideal, Glória, São José, Espinheirense, Real, High-Life, São Miguel, Rio, Arruda, Odeon, Tejipió, Central, Avenida, Olinda, Santo Amaro, Pina, Encruzilhada e Campo Grande. Assim é que a crise do teatro parecia só aumentar, isto no país inteiro.

No III Volume do livro *40 Anos de Teatro*, o cronista Mário Nunes descreveu que também no Rio de Janeiro, no ano de 1929, diminuía-se o fazer teatral por vários motivos, sendo o acréscimo do gosto pelo cinema um deles. Dos elencos nacionais atuantes nos teatros e cineteatros do centro urbano, contabilizavam-se apenas 16, sendo cinco de declamação e 11 musicados (nos gêneros opereta, burleta ou revista). Realmente "consideráveis" como produto artístico, na opinião dele, apenas seis:

> Foi um ano pobre. O clamor – a crise. Sim, perdura a crise econômica, mas, como já observei algures, o teatro, desde que existe, luta com a crise... O que há decerto é que se trata de indústria sobremaneira precária. Para intelectual

28. Nossa carteira. Os artistas – V. Raul Prysthon. *Nosso Boletim*. Ano I, nº 4. Recife: Grupo Gente Nossa, jun., 1936. p. 7.

29. Companhia Teatro Mirim. *A Província*. Recife, 23 nov. 1928. Teatros & Cinemas. p. 2.

> e artisticamente se elevar – público culto menor – não dispensa o apoio pecuniário dos governos; correndo atrás de maior afluência de espectadores, o que significa renda vultosa, degrada-se: a massa é ignara e seus apetites ou compreensão, rasteiros. A renda, de qualquer forma, é aleatória. Daí a crise permanente. Todavia 1929, diante do que já fôra realizado, produziu muito pouco, regrediu. Mal subsistiram empreendimentos já firmados. Muito esforço e sacrifício. [...] Nada, nada trouxeram os doze meses ao teatro que significasse avanço ou melhora: ao contrário, se não houve estagnação, houve desgaste. (NUNES, 1956b, p. 132-133)

Para se ter uma ideia de quão diminuta andava a programação cênica no Recife no ano de 1929, fruto também do refluxo das visitas de companhias internacionais e nacionais, certamente devido à crise econômica que afetou o mundo inteiro, na mais importante casa de espetáculos do Recife, o Teatro de Santa Isabel, apenas nove atrações teatrais subiram àquele palco. Duas sociedades dramáticas puderam apresentar espetáculos com interesses filantrópicos, como sempre, a The Entertainment Society e a Tuna Portuguesa, atuantes desde 1921 e 1924 a reunir, respectivamente, amadores das colônias inglesa e lusitana domiciliadas no Recife. A primeira, com a comédia em língua inglesa *One Summer's Day*, de autor e diretor não identificados; a segunda com três espetáculos distintos, as peças *O Último dos Homens*, do dramaturgo português Augusto Soares Gomes; *Tia Nathália*, do ator e jornalista José Penante; e *Bodas de Prata*, de Alberto Ferreira, também ator amador do conjunto. Quase todas as sessões eram seguidas de um ato variado ao final, com cantos e bailados.

Ainda no início de 1929, o Teatro de Santa Isabel havia recebido a segunda e última montagem da Companhia Teatro Mirim, organizada pelo ator carioca Moreno Garcia junto a artistas locais, com a peça *A Honra da Tia*, de Samuel Campello, que do Recife seguiu em turnê para outros estados e terminou com o grupo sendo dissolvido na viagem. A União Teatral do Recife também pôde ocupar o palco do Teatro de Santa Isabel naquele ano, graças ao patrocínio do prefeito Costa Maia, com a comédia *O Rapto de Fernanda*, de J. Napoleão e direção de Barreto Júnior. Por fim, três festivais artísticos foram ali programados, todos agendados por artistas amadores em homenagem ou benefício a figuras da sociedade, sendo um deles de uma atração de fora, a dançarina e atriz Maria Lina (de origem italiana, mas radicada no Rio de Janeiro desde adolescente), que visitava a capital pernambucana em turnê.

O "Festival Siqueira", organizado pelo ator Luiz Maranhão em homenagem aos bilheteiros Cristóvão Siqueira e Severino Nascimento, pôde apresentar as comédias *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago, e *Lua de Mel*, de autor não divulgado, além de um ato de variedades conclusivo. Já o festival que prestou homenagem ao coronel Joaquim Cavalcanti, diretor da Casa de Detenção, e Edilberto Mendes, oficial de gabinete do secretário da Justiça, programou *A Máscara Verde*, peça divulgada como sendo do teatro cômico francês, de autor e diretor não revelados[30],

30. No entanto, encontrei na imprensa carioca alguns registros de *A Máscara Verde* como sendo uma comédia em dois atos do autor Augusto César de Vasconcellos.

e um ato variado ao final com participação da Banda de Música da Escola Correcional. Como atração visitante, o Festival Maria Lina (dançarina e atriz que havia estado no Recife em 1928 com a Trupe Chat Noir, em números de cantos, bailados, esquetes e pequenas revistas) exibiu as peças em um ato *A Mentira*, do autor português Marcelino Mesquita, e *Que Pena Ser* só Ladrão, do dramaturgo carioca João do Rio, ambas em noite dedicada ao coronel Antônio Gonçalves Ferreira Júnior, administrador das Docas de Pernambuco.

Ou seja, excluindo-se as atrações em visita, fazer teatro no Recife continuava a ter um perfil amador e necessariamente atrelado a alguma intenção beneficente, de ajuda caridosa a pessoas em apuros econômicos ou de saúde e a instituições de caridade ou de ensino, como também numa reverência a personalidades ligadas ao mundo político e social. O mais impressionante é descobrir que apenas por nove vezes o Teatro de Santa Isabel abriu suas portas para receber espetáculos teatrais em 1929, sendo todo o restante do ano dedicado a recitais e concertos musicais, um show musical humorístico, conferências, bailados oriundos de escolas de dança (também em benefício de instituições de caridade), exibições de declamadoras, um congresso de medicina, cessões cívicas, encontros políticos ou colações de grau de colégios com algumas atrações artísticas.

É a partir deste ambiente que vamos situar as transformações ocorridas no campo teatral do Recife da década de 1930. Afinal, o fazer teatral daquele período estava ligado à sociedade que o estruturava e são esses laços que lhe conferiram identidade. Um teatro como símbolo das expectativas e das sensibilidades de uma época, herdeiro de uma prática (ainda que tenha sido deixada de lado até sua total estagnação), de uma práxis, e procurando lidar com a recepção que teve como produção artística. Isto não pode continuar a ser desconsiderado.

E gritam ao técnico na cabine:
– Um foco de luz, por favor!...

Theatro

O lançamento, hoje, de "O ultimo Guilherme" — "Branca de Neve", pela ultima vez, amanhã, na matinal — Mais uma representação do "Nhá Moça"

O Grupo Gente Nossa realiza mais um espectaculo de assignatura, hoje, ás 20,30 no Theatro Santa Isabel. Nesse sarau, será concenada, pela primeira vez no Recife, a comedia O ULTIMO GUILHERME, original em 3 actos e 6 quadros de Luiz Iglesias.

Traçada dentro da technica theatral moderna, apresenta a peça varias inovações.

OS ESPECTACULOS DE AMANHÃ

Dois espectaculos serão levados a effeito, amanhã, no Santa Isabel, pelo Grupo Gente Nossa. Em continuação á serie de matinaes infantis, será repetida, ás 10 horas, com interpretação do elenco infantil do Grupo Scenico Espinheirense, a fantasia Branca de Neve e os sete anões, adaptação theatral de Coelho de Almeida, do conto de Grimm.

Na vesperal costumeira, ás 15 horas, subirá á scena, a burleta NHA' MOCA, trabalho de adaptação de Olival Costa, da comedia argentina Los Mirasoles.

Em Nhá Moça ha varios numeros de canto a cargo de Vicente Cunha e Lucia Oliveira.



ELPIDIO CAMARA, que faz o papel de "Diabo", na peça de hoje

TEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Sob os auspicios do sr. interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)

QUARTA, QUINTA E SEXTA-FEIRA SANTAS

"O MARTIR DO CALVARIO"

Celebre drama sacro de Eduardo Garrido

Os principais episodios da vida de Christo: Jesus e a Samaritana — O arrependimento de Madalena — A entrada em Jerusalem — A sagrada ceia — O horto das Oliveiras — Em presença de Pilatos — O enforcamento de Judas — A rua da Amargura — O calvario — Resurreição

Cenarios de grande efeito — Guarda-roupa luxuoso

Grande comparsaria — Diversos numeros de canto

DOMINGO, EM VESPERAL, A'S 15 HORAS

A PRINCESA ROSALINDA

Opereta infantil, em 2 atos — Letra e musica de Valdemar de Oliveira

Aguardem: — O ULTIMO GUILHERME e LEVADA DA BRECA

THEATRO

Sociedade de Cultura Musical — A Sociedade de Cultura Musical acaba de fechar contracto com o pianista chileno Claudio Arrau para inaugurar a sua temporada artistica deste anno.

Quando de sua primeira visita a Recife, tambem contractado pela Cultura, conseguiu Claudio Arrau lograr grande exito.

No primeiro concerto deste anno, será inaugurado um piano, que o prefeito Novaes Filho acaba de adquirir para o Theatro Santa Isabel.

— **"Zézé", no Eldorado** — O Grupo Gente Nossa encenará, na proxima quinta-feira, no cine-theatro Eldorado, a comedia *Zézé*, original em 3 actos de Filgueira Filho e Elpidio Camara.



LOURDES MONTEIRO

— **"Nhá Moça" em vesperal, hoje, no Santa Isabel** — O Grupo Gente Nossa fará encenar, mais uma vez, hoje, ás 15 horas, no Theatro Santa Isabel, a burleta Nhá Moça, adaptação de Olival Costa da comedia argentina Los Mirasoles.

Esta peça nas representações anteriores logrou alcançar grande exito, sendo vivamente applaudida.

O papel de galã está confiado ao tenor Vicente Cunha.

— **Branca de Neve, hoje, no Santa Isabel** — Em proseguimento da serie de espectaculos para creanças, no Theatro Santa Isabel, promovida pelo Grupo Gente Nossa, o elenco infantil do Grupo Scenico Espinheirense apresentará, pela ultima vez, hoje, ás 10 horas, a phantasia Branca de Neve e os Sete Anões, adaptação theatral de Coelho de Almeida, do conhecido conto de Grimm.

Haverá distribuição gratuita de balas, offerta de Renda, Priori & Cia.

Theatro SANTA IZABEL

Grupo Gente Nossa

(Sob os auspicios do interventor Agamemnon Magalhães e do prefeito Novaes Filho)

Amanhã, SEXTA-FEIRA, Amanhã

VESPERAL ÁS 15 HORAS

COMPRA-SE UM MARIDO

A victoriosa comedia de JOSÉ WANDERLEY

SABBADO, 22 de Abril

EM SARAU, Ás 20,30

1ª representação da grande comedia de LUIS IGLESIAS

O ULTIMO GUILHERME

3 actos e 6 quadros

DOMINGO

MATINAL, ÁS 10 HORAS

Pela ultima vez

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

Adaptação de COELHO DE ALMEIDA, com interpretação irreprehensivel do Grupo Scenico Espinheirense

VESPERAL ÁS 15 HORAS

A encantadora burleta

N H A' M O Ç A

Adaptação de OLIVAL COSTA, da comedia argentina LOS MIRASOLES

Os espectaculos do Grupo Gente Nossa

A APPOSIÇÃO, NO GABINETE DA ADMINISTRAÇÃO DO S. ISABEL, DE UMA PLACA EM HOMENAGEM A SAMUEL CAMPELLO

A MATINAL E A VESPERAL MARCADAS PARA HOJE



Armando Gonzaga, autor de "O hospede do quarto n. 2", que o Grupo Gente Nossa" representa, á 2ª vez, hoje, ás 10 horas, realisar-se-á a segunda matinal infantil do

Levada, hontem, em primeira representação, será repetida hoje, na vesperal do Theatro Santa Isabel, pelo Grupo Gente Nossa, a comedia de Armando Gonzaga intitulada **O hospede do quarto n. 2**, escripta com a só preoccupação de fazer rir. A distribuição coube a Elpidio Camara, Barreto Junior, Luiz Carneiro, Oswaldo Barreto, Alfredo Oliveira, Luisa de Oliveira, Alzira de Oliveira, Lourdes Monteiro e Gina de Almeida.

Num dos intervallos da representação de hontem, foi inaugurado, no gabinete da administração, uma placa commemorativa da passagem de Samuel Campello, pela direcção do theatro. O citado trabalho, que foi confeccionado nas officinas do Barcamento, contém os seguintes dizeres: "Aqui, Samuel Campello trabalhou, incessantemente, durante esto annos de sua vida, pela cultura do theatro nacional". A apposição da referida placa, que constitue uma homenagem do Grupo Gente Nossa ao seu fundador, assumiu grandes proporções — amigos e admiradores do illustre homem de theatro.

Hoje, ás 10 horas, realisar-se-á a segunda matinal infantil do

O programma consta da representação da peça Branca de Neve e os 7 anões, adaptação de Coelho de Almeida, pela petizada do Gremio Scenico Espinheirense, com orchestra dirigida por Antonio Paurilio.

Seguir-se-á um acto variado carinhosamente organisado, no qual estrearão as irmãs Oliveira, além de Joca Silva, parodista comico, imitador de animaes, sapateador, em numeros especialmente destinados ás crianças. Finalisará o acto variado um sketch que terminará com a marcha carnavalesca **O gordo e o magro**.

A Fabrica Pilar vae distribuir a cada criança que hoje comparece á matinal infantil uma caixa de biscoitos, que representa a cantinha de Branca de Neve, estando armada, na sahida do theatro, uma ampliação do referido brinde.

Em vesperal subirá mais uma vez á scena, a comedia de Armando Gonzaga — **O hospede do quarto n. 2**.

Amanhã, será repetida a peça **O hospede do quarto n. 2**, em espectaculo gratuito para os operarios do Centro Educativo Operario.

THEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Sob os auspicios do sr. Interventor Agamemnon Magalhães e do sr. Prefeito Novaes Filho)

AMANHÃ — Sexta-feira, 21 de abril — AMANHÃ

VESPERAL, ÁS 15 HORAS

COMPRA-SE UM MARIDO...

A victoriosa comedia de José Wanderley

SABBADO — 22 de abril de 1939 — SABBADO

1ª representação da grande comedia de Luiz Iglesias

O ULTIMO GUILHERME!

3 actos e 6 quadros

DOMINGO

MATINAL, A'S 10 HORAS

Pela ultima vez!

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

Adaptação de Coelho de Almeida, com interpretação irreprehensivel do Grupo Scenico Espinheirense

VESPERAL, ás 15 horas

N H A' M O Ç A

Adaptação de Olival Costa, da applaudida comedia argentina "LOS MIRASOLES"

THEATRO

"A PATROA", NUM ESPECTACULO ORGANIZADO POR BARRETTO JUNIOR

Uma comedia interessantissima, com o concurso dos melhores actores pernambucanos



Actor Luis Carneiro

Barretto Junior, o popular actor pernambucano, está organisando um espectaculo magnifico que será levado a effeito no proximo dia 3, no Theatro Santa Isabel, e com o concurso dos melhores amadores pernambucanos.

Será encenada a interessante comedia de autoria do illustre Armando Gonzaga, intitulada "A PATROA".

Importante para vir, organisado com tanto criterio pelo popular actor, tendo sido uma das peças feita sob a egide de direcção de propria peça.

Lenita Lopes, a dama-lyrica do theatro ligeiro, será um pedaço de sympathia, porque a sua

Camara, Barretto Junior, Oswaldo Barretto, Luiz Carneiro, Alfredo de Oliveira, Alzira e Luiza de Oliveira, elementos de projecção da Gente Nossa.

Os ingressos para a festa deste espectaculo podem ser procurados na bilheteria do theatro, na pela manhã de hoje.

2

A DINÂMICA TEATRAL LOCAL E DOS QUE CHEGAM: PARA ALÉM DA INÉRCIA NO RECIFE



O GRUPO GENTE NOSSA

Entendendo o campo artístico como um lugar da arte, um terreno de lutas simbólicas da produção cultural, com índices de reconhecimento atribuídos por diferentes instâncias de consagração – desde os pares na arte, os espectadores e a crítica, entre tantas –, a partir de 1931 um novo grupo teatral recifense veio, de fato, transformar o teatro que se fazia até então na capital pernambucana. Nem tanto nos procedimentos de cena, já que oscilou entre a incorporação das tradições e convenções e a proposição de mudanças, mas na relação que essa arte local mantinha com o público, o poder político instituído e a imprensa, reverberando em Pernambuco e em outros estados, incluindo a capital da República na época, o Rio de Janeiro.

Tendo à frente o teatrólogo Samuel Campello, cujo busto até hoje está no Teatro de Santa Isabel, foi partindo de um princípio de diferenciação que o Grupo Gente Nossa (GGN) surgiu no mercado, utilizando outras estratégias culturais para firmar sua credibilidade enquanto produto artístico recifense feito por "gente da gente". Mas para podermos entender sua significação à história, já que o teatro é uma das artes mais plurais, pois envolve um grande número de pessoas na sua dinâmica, é preciso reconhecer aquilo que Howard S. Becker chama de um "mundo da arte", "padrões" de uma atividade artística essencialmente coletiva, instituídos como prática "rotineira" e específica:

> A existência de mundos da arte, bem como o fato de afetarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem

> sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte, [...] enfim de todas as redes e fenômenos análogos envolvidos em todas as artes. (BECKER, 2010, p. 27-28)

Portanto, pensando nos procedimentos de criação artística vigentes nos anos 1930, década anterior à instauração definitiva da modernidade na nossa cena brasileira, o teatro pernambucano, quando o Grupo Gente Nossa surgiu no mercado recifense, ainda estava atrelado a um modo de trabalho muito particular. Fruto direto da colonização portuguesa – tanto que o uso de prosódia aportuguesada ainda imperava na maioria das peças[31] –, herdeiro de uma prática hoje obsoleta, mas que demorou a ser questionada e transformada, este fazer teatral no Recife continuava a manter-se por um processo de construção bem rápido dos espetáculos. E toda a produção tinha curta sobrevida.

No intuito de facilitar o trabalho de composição das personagens (e aqui o preparo corporal não possuía nenhum lugar de destaque), os intérpretes se especializavam nos mesmos papéis, tipos convencionais – o cínico, o romântico, o galã, a mocinha, o atrapalhado, a velha cômica, etc. –, criando suas figuras a partir de características exteriores, com os elementos fornecidos pelo texto, pelo ensaiador ou a partir de sua própria intuição. Nem mesmo a peça completa era conhecida, a não ser nos ensaios gerais ou "de apuro", como se dizia na época, já que cada ator recebia apenas as suas falas e as "deixas" respectivas (a palavra final da frase anterior). Na cumplicidade direta com o espectador é que o desempenho ia sendo aperfeiçoado, moldando os papéis de acordo com o gosto e a recepção das plateias ou pelo retorno que tinham da imprensa:

> Deste ator que mal conhecia a peça inteira e cuja maioria não decorava suas falas, que improvisava e enxertava ações e palavras ao texto, se exigia, como atributo de uma boa interpretação, a "naturalidade e a franqueza em cena". [...] A interpretação dos atores, desde a implantação do teatro realista no Brasil no século XIX, se baseava no princípio da naturalidade em cena, banindo do palco os exageros da interpretação romântica. Ser natural em cena significava ter a voz, os gestos e o andar naturais, extraídos do cotidiano, da vida real.[32]

31. O GGN privilegiava a participação de artistas e técnicos brasileiros, mas não impedia a presença de estrangeiros, desde que residentes no Brasil há pelo menos cinco anos e com prosódia que não destoasse dos demais artistas. A maior parte das exceções se deu por conta da contratação de ensaiadores portugueses, como Adolfo Sampaio, Manuel Matos e Avelar Pereira, conhecidos por investirem em ensaios rigorosos. O resultado de seus trabalhos costumava ser elogiado na imprensa, a exemplo de Manuel Matos, que foi lembrado no *Diario de Pernambuco* como "um dos decisivos fatores de soerguimento do querido grêmio local". Cf. A vesperal de amanhã do Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 21 jan. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

32. COLLAÇO, Vera. Dos bastidores ao palco: a prática teatral da União Operária. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Ano III, vol. 3, nº 4. Out./Dez. 2006. p. 19. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/6.Dossie.Vera_Collaco.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2017.



Uma das mais antigas fotografias do Grupo Gente Nossa.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

Quanto ao processo de criação dos espetáculos, os poucos ensaios continuavam servindo apenas para a marcação do ator no espaço cênico, visando definir o local de onde ele devia pronunciar sua fala com certa desenvoltura. Os componentes materiais de cena, dentro do rápido processo de montagem para cada peça – cenários, figurinos, luz, sonoplastia e objetos –, eram apenas acessórios sem revelar concepções estéticas. Móveis costumavam ser emprestados pelo comércio local; telões pintados funcionavam como panos de fundo; figurinos tinham apenas o papel de vestir o ator numa verossimilhança de sua condição ou situação (com os próprios intérpretes os trazendo de casa); já a música criava a atmosfera correspondente ou como pano de fundo ou intrínseca ao caráter musical, muitas vezes utilizada nos intervalos e no ato variado seguinte; e a luz apenas iluminava um espaço escuro, tendo função simplesmente decorativa com uso de ribalta e gambiarras, como nos lembra a pesquisadora Vera Collaço:

> A possibilidade de aproveitamento do material cênico era resultante de uma concepção teatral então vigente no Brasil. Este teatro se caracterizava pela ausência de unidade do espetáculo, ou seja, as partes constitutivas da cena – luz, som, cenário, figurino e objetos de cena – não estavam subordinados a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador, assim, cada

> elemento da cena era utilizado de acordo com as conveniências, possibilidades econômicas, exigências do primeiro ator ou da primeira atriz.[33]

Desta forma, os elementos tinham múltiplos significados no espetáculo, não submetidos à visão única do diretor. Já o domínio da personagem e de suas marcações cênicas não era grande preocupação, pois a figura do "ponto" – quase como um "regente de cena", tendo a habilidade de fazer-se ouvir pelos atores sem incomodar a plateia (nem sempre conseguindo) – supria esquecimentos de fala ou de posicionamentos no palco. E principalmente no teatro cômico e musical, o trabalho criador do ator, quando reconhecido como valoroso, manifestava-se na sua capacidade de improvisar, enxertar "cacos", palavras e ações que serviam como "tiro certeiro" para a graça. Estas eram as "regras do jogo" do mundo da arte teatral brasileira ainda naqueles anos 1930, mas nem todas foram aceitas pelo Grupo Gente Nossa.

Para além do questionamento a alguns daqueles procedimentos padrões da cena nacional, é inegável que outros persistiram em sua trajetória, a exemplo da presença de um ensaiador que regia a movimentação dos atores no palco – o grupo se mostrava apto a contratar este profissional, também chamado de "diretor de cenas", quando julgasse conveniente –, do "ponto" a salvar esquecimentos de fala de alguns intérpretes, da escolha de atores adequados a personagens "tipos" e da pouca importância que a iluminação, por exemplo, sempre teve, ainda que os cenários tivessem galgado outro lugar pela presença de "pintores-cenaristas" importantes contratados, como Mário Nunes e Álvaro Amorim. Por isso, é preciso compreender os espetáculos que figuraram no repertório do GGN como produtos específicos de determinada condição histórica, realizados de acordo com códigos estéticos e culturais de uma época, hoje completamente modificados.

Por isso, a mais impactante alteração realizada por este grupo foi mesmo a conquista paulatina do público, já que naquele momento o teatro pernambucano praticamente agonizava com o cinema abocanhando cada vez mais apreciadores desde que lançou, em março de 1930, a maior novidade da área cinematográfica surgida nos Estados Unidos e ainda desconhecida no Brasil: os filmes sonoros[34]. Até então, os filmes mudos eram acompanhados por orquestras ou pianistas solistas tocando ao vivo. Assim que a tela ganhou som e voz, inicialmente 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, com um filme falado, *Broadway Melody*, da Metro-Goldwyn-Mayer (que havia estreado há pouco em Los Angeles, na segunda semana de fevereiro), este golpe quase mortal fez com que muita gente pensasse que o teatro acabaria de vez, mas ele resistiu. Sentiu uma queda assustadora de público, é verdade, mas continuou, ainda que sofregamente, forçando, inclusive, seus artistas a reverem a dinâmica das suas obras.

Tanto que, nos meses a seguir, houve uma ausência de espetáculos, inclusive de companhias visitantes, provavelmente reflexo também da situação política do país, prestes a receber um

33. COLLAÇO, Vera. Dos bastidores ao palco: a prática teatral da União Operária. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Ano III, vol. 3, nº 4. Out./Dez. 2006. p. 11. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/6.Dossie.Vera_Collaco.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2017.

34. Em 1929 aconteceu o advento das "fitas falantes" na indústria cinematográfica britânica, ou seja, o Brasil não demorou a receber tamanha modernidade. Foi a empresa Luiz Severiano Ribeiro quem trouxe os aparelhos Wester Electric Company ao Recife.

novo presidente em outubro. O campo político vivia um momento melindroso e isso afastava as pessoas de programas culturais noturnos. Júlio Prestes, o então governador do estado de São Paulo e candidato governista, havia ganho as eleições presidenciais em 1 de março de 1930, mas não pôde assumir o cargo devido à chamada "Revolução de 1930", um Golpe de Estado liderado pelo militar gaúcho e candidato oposicionista Getúlio Vargas. Reunindo os estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, o objetivo foi, na data 24 de outubro, depor o presidente da República Washington Luís, impedir a posse do presidente eleito Júlio Prestes e dar cabo, literalmente à mão armada, da chamada "República Velha".

Esta crise vinha se arrastando desde 1929, quando lideranças de São Paulo romperam a aliança com os mineiros na conhecida "política do café-com-leite" e indicaram o paulista Júlio Prestes como candidato à presidência. Em reação, o governador de Minas Gerais, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, apoiou a candidatura oposicionista do gaúcho Getúlio Vargas. O Golpe de Estado, então, foi desencadeado a 3 de outubro de 1930[35], com Júlio Prestes sendo exilado do Brasil. A 3 de novembro Getúlio Vargas assumiu a chefia do chamado "Governo Provisório". O teatro assistiu a tudo isso, envolvendo-se com alguns acontecimentos.

Naquele ano, por exemplo, o Teatro de Santa Isabel já havia servido para reunião da Aliança Liberal contrária ao grupo paulista de Júlio Prestes e que queria Getúlio Vargas no poder, tendo como vice o então presidente do estado da Paraíba, João Pessoa, mas este acabou sendo assassinado em julho, na Confeitaria Glória, no Recife, por conta de conflitos pessoais com o advogado e jornalista paraibano João Dantas. Importante registrar que, ainda em janeiro de 1930, o Teatro de Santa Isabel, talvez por ser um espaço do poder público, já havia sofrido depredações por parte de revoltosos.

Apesar disto, o crescente rebuliço político só trouxe ganhos ao teatro recifense, sendo inegavelmente um trampolim para o surgimento do Grupo Gente Nossa, tanto que por várias vezes na sua existência foram feitas homenagens a Getúlio Vargas e aos interventores federais, ainda que nenhum financiamento público direto tivesse sido conseguido em toda a gestão de Samuel Campello à frente da equipe. Partícipe do movimento empreendido por Getúlio Vargas, o teatrólogo foi convidado a assumir a administração do Teatro de Santa Isabel em abril de 1931[36], ou seja, alterações no campo político permitiram conduzir à coordenação daquela casa

35. Por desavenças políticas, o jornal *A Província* ficou proibido de circular no Recife a partir do dia 5 de outubro daquele ano, só retornando em 4 de março de 1932. O empastelamento também pegou a redação do *Jornal do Commercio*, fora de circulação entre outubro de 1930 até o ano de 1934. Por isso esta pesquisa se concentra mais no *Diario de Pernambuco*, até mesmo porque era o jornal que mantinha uma coluna teatral constante, com cronistas/críticos voltados ao segmento.

36. Em seu livro de memórias, *Mundo Submerso*, Valdemar de Oliveira escreveu: "Carlos de Lima [Cavalcanti] soubera escolher bem: ninguém mais indicado para dirigir o Santa Isabel, mas, principalmente, para lhe dar uma significação na vida artística da cidade. Conseguiu arrancá-lo da Secretaria da Fazenda, onde ninguém tomava conhecimento de sua importância, e ligá-lo à Prefeitura. E, para movimentá-lo, fundara o Grupo Gente Nossa, onde encontrei vasto campo de aplicação para os meus pendores teatrais. Aquela foi uma escola dramática que eu não trocaria por nenhuma outra. E por várias razões. [...] escola onde aprendi não apenas a teoria, mas a prática, isto é, onde aquela encontrava, na realização de modestos ou de grandiosos espetáculos, sua mais fecunda aplicação" (OLIVEIRA, 1985, p. 128-129).

de espetáculos finalmente um homem de teatro para o cargo, diferente dos outros diretores, a maioria militares ou maestros.

Até que, de uma conversa em banco de jardim com o ator Elpídio Câmara, já conhecido por cumprir excursões a outros estados com companhias profissionais visitantes, além de fazer parte de elencos amadores locais, surgiu a proposta de se promover um festival artístico daquele intérprete. Tornava-se assim concreto um velho sonho de Samuel Campello, que pela imprensa vinha se debatendo há longos anos para lançar, com perspectivas mais promissoras, um grupo teatral próprio e permanente no mercado local[37], poucos meses depois da tentativa frustrada do Grupo Cine-Teatro, também com ele à frente e que pouco sobreviveu no Teatro Moderno.

Foi o próprio cronista/crítico teatral S. C. (Samuel Campello), no *Diario de Pernambuco*, quem anunciou o surgimento do Grupo Gente Nossa (e o título é sugestivo da proposta que lançavam, a marcar a história de Pernambuco pelos seus propósitos, lutas e conquistas) para a noite de 2 de agosto de 1931, no palco do Teatro de Santa Isabel, lembrando ele que aquela era a "organização de um grupo de teatro a sério" a promover "o teatro de farsas, de comédias, de burletas, para duas ou duas horas e meia de espetáculo. Com gente que se preocupe somente de teatro e com um programa simpático para o bolso do público [...]. E ninguém torça o nariz"[38].

Distante dos palcos como ator, mas atuando como dramaturgo, jornalista e agitador cultural, Samuel Campello ofereceu o seu nome, a sua notoriedade e a sua influência para lançar mais um grupo teatral profissional com perspectiva de continuidade no Recife, apostando num teatro de "arte e cultura" e aproveitando o fato dele possuir uma espécie de sede do GGN – este dado é fundamental para pensarmos na existência de um núcleo teatral com espaço próprio para ensaios, guarda de acervo e apresentações – desde que o Teatro de Santa Isabel não estivesse sendo ocupado por companhias artísticas de fora. Outras conquistas, certamente por estar ele atrelado ao Governo, foram a dispensa de pauta do teatro para ensaios e récitas (mas não dos gastos com funcionários), além da isenção de algumas outras taxas, como a de censura, encargos que inegavelmente afastavam muitos outros grupos do sonho de ocupar aquele palco. Isto sem contar os custos com o direito autoral, tendo que ser religiosamente pagos.

Traçando seu perfil no documento de título "Regulamento Interno do 'Grupo Gente Nossa'", a equipe deixou claro no artigo 2º do Capítulo I que se considerava uma "família teatral, não se julgando artista algum superior a outro e sendo proibido, entre todos, as chamadas 'trancinhas' e 'intrigas de bastidores'"[39]. Primando pela organização em forma associativa e com dependência exclusiva do retorno de bilheteria, a ideia era ir de encontro a certos pressupostos

37. No início do ano de 1931, pela imprensa, já se falava na organização de um novo grupo teatral no Recife, nos moldes do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, do Rio de Janeiro, ideia de Silvino Lopes junto a Amélia Brandão Nery, Augusto Wanderley e o cronista/crítico teatral do *Diario de Pernambuco*, Samuel Campello, mas ficou só no desejo. Cf. S. C. [Samuel Campello]. Teatro daqui mesmo. *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 jul. 1931. Cenas e Telas. p. 10.

38. S. C. [Samuel Campello]. "De gente nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 jul. 1931. Cenas e Telas. p. 6.

39. Regulamento Interno do "Grupo Gente Nossa". Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: Grupo Gente Nossa, [193-]. p. 1.

e postulados do teatro nacional empresarial, a começar do uso do próprio nome "Grupo", quando este termo ainda era tão pouco usado como ideia coletiva, inclusive de como se ia à cena sem ressaltar a ideia de astros e estrelas no elenco – sem a figura cultuada do "primeiro ator" –; e do complemento "Gente Nossa", numa referência clara aos seus, da terra, do próprio Recife.

Para efeito de dividendos sobre os ganhos da bilheteria, havia uma hierarquia entre os artistas (os que atuariam no palco, aqui distribuídos por três classes designadas alfabeticamente A, B e C, provavelmente pela participação maior ou menor na cena, já que numa determinada peça um intérprete podia ser o protagonista e noutra atuar numa breve pontinha) e auxiliares (o "ponto" e o contrarregra na classe B; coristas e figurantes na classe C; e copistas com valor específico para cada peça copiada para os ensaios, desde que em três atos e valorizando todas as personagens, caso contrário receberiam menos), os dois núcleos divididos em efetivos (marcando presença em todas as peças), extras (convidados a trabalhar numa realização específica) ou aspirantes (espécie de estágio inicial para entrar no grupo, tudo indica para aqueles que não tinham experiência na área, com os três primeiros espetáculos sem pagamento algum). O artigo 8º destrincha melhor a situação:

> Os dividendos serão feitos semanalmente, por meio de cotas, da seguinte forma: tiradas as despesas da semana com as folhas de teatro [pagamento de funcionários como maquinistas e bilheteiros, já que o grupo tinha dispensa de luz e pauta], orquestras, propaganda etc., do saldo serão repassados 50% para amortização de dívidas e a Caixa de Reserva e os outros 50% divididos pelos artistas e auxiliares proporcionalmente às classes às quais pertencem.[40]

Mesmo não havendo um contrato formal para cada participante, na justificativa de que não era uma empresa teatral, a diretoria do GGN se comprometia a entregar a todos uma nota assinada com firma reconhecida. Caso os contratos se fizessem necessários, estes obedeceriam às prescrições da Lei Getúlio Vargas voltada ao teatro brasileiro. A iniciativa se mostrava promissora, mas cheia de riscos. Sobre as obrigações dos artistas e auxiliares, expressas no Capítulo V do "Regulamento Interno do 'Grupo Gente Nossa'", além da pontualidade às horas de trabalho, tanto para ensaios quanto para apresentações, é interessante perceber o cuidado com o decoro e o respeito máximo às obras apresentadas, pois o objetivo era que todos viessem a "portar-se convenientemente em cena com o devido respeito ao público"[41]. Ou seja, não eram permitidos enxertos "sem autorização do autor da peça ou de pessoa outorgada nos seus direitos, nem deturpações do caráter ou linhagem dos personagens, quer no modo de vestir, falar ou compor"[42].

40. Regulamento Interno do "Grupo Gente Nossa". Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: Grupo Gente Nossa, [193-]. p. 4-5.

41. *Idem*, p. 9.

42. *Idem*, p. 10.

Documentações produzidas pelo Grupo Gente Nossa.



Refletindo sobre a chegada do GGN no então acanhado campo teatral recifense daquele início do decênio 1930, o pesquisador e crítico teatral Joel Pontes afirmou no livro *O Teatro Moderno em Pernambuco*:

> Lançando um olhar retrospectivo sobre o teatro pernambucano, não encontramos qualquer afinidade entre os acontecimentos de hoje e os anteriores a 1931. As temporadas realizadas por companhias estrangeiras e nacionais deixavam um halo de admiração, exprimido de imediato pelas homenagens: placas de bronze afixadas nas paredes, ceias, presentes custosos oferecidos aos atores e principalmente às atrizes. No fundo, restava aos pernambucanos, a par de recordações carinhosas, um esmagador sentimento de inferioridade por não possuírem um elenco estável, à semelhança daqueles que vinham do Rio "fazer o Norte". (PONTES, 1966, p. 10)

Foi contra esse descrédito terrível, esse sentimento de inferioridade que perdurava há décadas no fazer teatral do Recife (e, infelizmente, ainda persiste em alguns pernambucanos hoje), que Samuel Campello e Elpídio Câmara finalmente concretizaram o sonho de possuir uma equipe continuada de teatro profissional, mesmo diante da incredulidade da imprensa e do público. Os dois artistas 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. Para escapar das mesmas armadilhas de antes, estratégias diferentes foram usadas e o campo teatral, sem dúvida, passou por profundas transformações.

Até ali, a dramaturgia ainda dividia-se nos dramas sacros, nas revistas com tímido caráter crítico, nas comédias traduzidas da França, Portugal e Argentina e nas comédias e burletas de autores locais não divulgados, a grande maioria. O Grupo Gente Nossa, de caráter profissional, e um pouco antes dele, o Grêmio Familiar Madalenense, de perfil amador, foram os grandes responsáveis por alterar este painel, ampliando o número de textos locais com divulgação expressiva do nome de seus escritores, músicos, intérpretes e ensaiadores, além da montagem de comédias já consagradas nacionalmente, de dramaturgos como Abadie Faria Rosa, Gastão Tojeiro, Miguel Santos, Armando Gonzaga e Paulo de Magalhães, todos da chamada "Geração Trianon", do Rio de Janeiro, e ligados à SBAT.

Além da arrancada de produção do teatro recifense a partir de então, foi ainda naquele ano de 1931 que surgiram notícias boas para duas casas de espetáculos na cidade, pois Samuel Campello, ao assumir a direção do Teatro de Santa Isabel, conseguiu autorização do secretário da Educação e Interior para contratar o pintor Álvaro Amorim no intuito de restaurar "três cenários gabinetes do mesmo teatro, por conta dos saldos que têm deixado as festas e espetáculos ali ultimamente realizados"[43], relata o *Diario de Pernambuco*. O mesmo jornal

43. Melhoramentos no Teatro de Santa Isabel. *Diario de Pernambuco*. Recife, 17 jun. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

lembrou ainda que ele havia substituído o velho linóleo do palco, consertado grande parte da instalação elétrica e mudado muitas lâmpadas queimadas. Ainda foram caiados e pintados quase todos os camarins e a parte posterior, interna, do teatro, bem como empalhadas muitas cadeiras da plateia, na Casa de Detenção.

Por outro lado, o Teatro Moderno, através da empresa Avelino & C., arrendatária do espaço, recebeu uma "providência, sobretudo, higiênica [...] em proveito dos seus habituês"[44], segundo outra edição do *Diario de Pernambuco*, com a instalação de aparelhos para renovação do ar contido no salão de projeção, de 9 1/2 a 9 1/2 minutos. Aos domingos, continuavam naquele centro de diversões as Matinês Infantis com sorteio de brindes e exibição de filme seguido do espetacular Argos, afamado ventríloquo que trabalhara também como transformista e por diversas vezes, pelo menos desde 1917 com uma trupe hispano-mexicana inicialmente, vinha ao Recife para ser aplaudido por famílias inteiras nos diversos teatros e cineteatros da cidade com seus autômatos falantes. Ou seja, as casas de espetáculos que recebiam melhorias só traziam benesses ao conceito do teatro daquele período. Eram necessárias inovações de conforto que estavam sendo introduzidas no campo cultural.

A comédia *A Honra da Tia*, de autoria do próprio Samuel Campello, foi a peça escolhida por ele para a estreia do GGN, reunindo no elenco, entre atores já conhecidos e outros com pouca experiência, Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Diógenes Fraga, Lélia Verbena, Luiz de França, Jovelina Soares, Irene Mariz e Ferreira da Graça, este último um velho ator português já radicado no Recife desde jovem. Para a contrarregragem foi chamado Luiz Carneiro, antigo amador que já contracenara com artistas profissionais; e para o lugar de "ponto", Abelardo Cavalcanti, conhecido por "Coleguinha" nas rodas teatrais, com bastante traquejo na função. Com cenários pertencentes ao teatro, restaurados por Álvaro Amorim, móveis e objetos de cena emprestados, o grupo foi anunciado pela propaganda publicitária de modo simples, como se não fosse uma estreia de companhia no campo artístico profissional. Era a lição da experiência.

Mas o tiro certeiro veio por conta da sessão ter sido programada numa homenagem a Associação dos Cronistas Desportivos de Pernambuco, patrocinador do evento, e a jogadores que viajariam para uma competição em São Paulo. Essa mistura de futebol e teatro foi pensada para atrair maior público, o que de fato aconteceu. No entanto, a expectativa da plateia recifense era a pior possível, fruto da inferioridade que a fazia acreditar que apenas companhias teatrais estrangeiras ou da capital da República tinham qualidade. *O Nosso Boletim*, edição de agosto de 1936, um informativo mensal do GGN, lembrou da incredulidade do público, problema que parecia crônico até então:

> O espetáculo agradou. O teatro apanhou uma concorrência bem regular, porque os ingressos foram passados pelos patrocinadores da festa e pelo próprio Elpídio Câmara. Houve aplausos e a imprensa manifestou-se carinhosa-

44. Teatro Moderno – Uma iniciativa feliz. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 jun. 1931. Cenas & Telas. p. 3.

> mente, começando a animar a iniciativa [...]. O público, porém, não confiava no êxito da tentativa. Havia quem afirmasse ficar no espetáculo de estreia; outros davam ao Grupo apenas um mês de existente e os mais otimistas acrescentavam que, "quando muito, atingiria ele o fim do ano".[45]

A resposta positiva na imprensa funcionou como principal fator de estímulo. *A Honra da Tia* foi assim avaliada pelo *Diario de Pernambuco*:

> A estreia do *Grupo Gente Nossa*, domingo último, no Teatro de Santa Isabel, em espetáculo promovido pelo ator Elpídio Câmara, veio demonstrar que bem se pode organizar um pequeno elenco de artistas do palco nesta cidade. Dentro das modestas possibilidades do novo grupo, o espetáculo de domingo agradou inteiramente ao grande público que ocorreu ao velho teatro da praça da República, tantos foram os aplausos nos finais dos atos. E o caso é ter o desempenho excedido à expectativa de muitos que foram ao teatro pensando ir assistir a uma chinfrineira. Tal não aconteceu, porém. Não foram artistas de nome que pisaram o palco do tradicional teatro, no domingo último, mas houveram-se com muita habilidade, desculpadas as faltas naturais de quem se não pode arrogar de "astros" e "estrelas". É preciso, entretanto, confessar que "canastrões" têm vindo ao Recife cheios de reclamo, e não estão no plano de alguns filiados do *Grupo Gente Nossa*. [...] Foi, enfim, uma bela festa e uma radiante promessa do *Grupo Gente Nossa*, que poderá chegar a dar-nos interessantes espetáculos teatrais. Basta-lhe agora o apoio do público e da imprensa.[46]

Mas a batalha seria grande. Compreendendo o lugar de destaque que o palco do Teatro de Santa Isabel ocupava no cenário teatral brasileiro, até mesmo pela frequência de um público mais elitizado, Samuel Campello mudou de tática e procurou "exercitar" seus atores nos teatros de bairro, os chamados "teatros dos arrabaldes", para, mais tarde, voltar a enfrentar com mais segurança a exigente plateia da mais importante casa de espetáculos do Recife. No intuito de "afinar o elenco", resolveu aprimorar sua equipe para responder melhor às "regras do jogo". Passou também a agregar novos artistas, como Josefina Rocha, velha atriz pernambucana; e Carmen Dolores, paraense de passagem no Recife. Já o ator Luiz Carneiro foi trabalhar em cena e deu o seu lugar de "ponto" a Amaro Paiva.

Reorganizado, o Grupo Gente Nossa iniciou sua circulação chegando ao Ideal Cinema, no Pátio do Terço. Como a receptividade do público foi boa, a empresa do mesmo resolveu contratar o grupo para uma série de espetáculos no local, completando o programa diário que começava com uma exibição cinematográfica. Por isso, o *Diario de Pernambuco* lembrou que o conjunto vinha "adquirindo cada dia mais simpatias do público pela homogeneidade de seu

45. O "Gente Nossa" e sua história. *Nosso Boletim*. Ano I, nº 6. Recife: Grupo Gente Nossa, ago., 1936. p. 2.

46. A estreia do "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 5 ago. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

elenco e escolha das peças encenadas, sem licenciosidades"[47]. Aqui, vale lembrar que durante toda a trajetória do GGN, primou-se por um humor sadio, com respeito aos textos e sem acréscimo dos famigerados "cacos" de duplo sentido[48].

A resposta positiva do público só crescia, mas nem tudo foram flores, e o próprio Samuel Campello, sob o pseudônimo S. C., no *Diario de Pernambuco*, relatou que travava uma ferrenha batalha para estabelecer, de vez, o teatro profissional no Recife, ainda que existissem campanhas veladas contra sua iniciativa:

> O Brasil tem teatro porque tem artistas e autores. [...] Em vários Estados o teatro movimenta-se. [...] Em Pernambuco não se poderá fazer coisa idêntica? Pode, sim. O *Grupo Gente Nossa* começa modesto fazendo teatro cômico nos bairros afastados e nos arrabaldes, mas tem ânimo para maiores tentativas. E então escritores daqui mesmo aparecerão por sua vez. Pode-se fazer teatro em Pernambuco. E o mais... é deixar que os pessimistas falem. Eles falam sempre das campanhas da boa vontade.[49]

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*, de Samuel Campello) e o sainete[50] *Mamãe Quer Casar*, tradução de Celestino Silva para obra argentina. O retorno àquela casa de espetáculos não foi por acaso. Estar naquele palco já era uma nova estratégia para marcar espaço de qualificação do produto a ser consumido, contribuindo para o tornar acreditado. E ademais, novos e consagrados atores passaram a integrar a turma, como Luiz Maranhão, que andara de Norte a Sul em companhias teatrais profissionais e integrara diversos conjuntos no Recife; além do festejado comediante Barreto Júnior e sua esposa, a atriz Lenita Lopes, todos já reconhecidos por suas excursões ao interior e dedicação constante ao fazer teatral[51].

47. O "Grupo Gente Nossa" fecha contrato com o "Ideal Cinema". *Diario de Pernambuco*. Recife, 9 set. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

48. De acordo com o "Regulamento Interno do 'Grupo Gente Nossa'" ([193-], p. 11), os enxertos só seriam desculpados se surgissem para salvar alguma situação não prevista nos ensaios ou para não comprometer a representação "quando o artista não ouvir bem o ponto, falhar a entrada de um companheiro e casos semelhantes sem, entretanto, deturpar o sentido das frases, descer à pornografia ou ir de encontro à ação e ambiente da peça". O objetivo maior era manter "artistas e auxiliares escalados portando-se com decência e ordem, obedecendo às determinações do diretor de cenas ou quem suas vezes fizer" (*Idem*, p. 13). Havia ainda penalidades e elas variavam de multas aumentadas progressivamente até à exclusão definitiva do conjunto, sem direito a qualquer saldo de dividendos.

49. S. C. [Samuel Campello]. Teatro nacional. *Diario de Pernambuco*. Recife, 6 set. 1931. Cenas & Telas. p. 8.

50. Peças musicadas e curtas, engraçadas e com tintas sentimentais, que retratavam tipos populares em ações condensadas e diretas, sem grandes preocupações com a estrutura dramática (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Orgs.), 2006, p. 277-278).

51. Por toda a sua trajetória, o GGN pôde contar com artistas já afamados e outros em início de carreira. Todos se faziam na prática, pela inexistência de uma escola de formação para a área artística, mas a opção por viver profissionalmente do teatro sempre foi difícil, principalmente aos que não optavam pela carreira mambembe. Luiz Maranhão e Barreto Júnior, por exemplo, tiveram que fugir de casa muito jovens para abraçar a carreira de ator, a contragosto dos pais. E a maioria dividia-se em outras profissões. Joel Pontes, ao apontar algumas fragilidades do GGN, inclusive o porquê não foi possível a criação de um profissionalismo autêntico, revelou: "A maioria dos atores ganhava dividendos sobre a renda líquida, retirada uma parte para a Sociedade, ou *cachês* (pagamento por espetáculo), formando-se um semiprofissionalismo com todos os seus inconvenientes: ausência da entrega apaixonada que é própria de amadores e das rígidas obrigações normalmente exigidas a quem vive da arte teatral" (PONTES, 1966, p. 33).

Outra estratégia para conquistar ainda mais espectadores foi afirmar que o seu programa era o de realizar espetáculos "ao alcance de todas as bolsas" ou "a preços de cinema", numa disputa clara com a atividade cinematográfica da época. Crianças, estudantes e operários sempre pagavam menos no ingresso. Assim, o GGN queria ampliar o seu público, atingindo diversas classes sociais. Sessões em benefício de escolas também passaram a ser realizadas, reforçando prática comum para o teatro daquele tempo em mais uma alternativa para ganhar a simpatia do recifense. O *Diario de Pernambuco* lembrou ainda que o grupo tinha a pretensão de encenar trabalhos de vários autores pernambucanos, "nomes de nossas letras, contribuindo assim para despertar o interesse de escritores da terra pelo teatro"[52]. Era a conquista de mais adeptos ao teatro local. A resposta foi impressionante.

Como arremate final, o Grupo Gente Nossa propôs também a criação de um corpo de sócios para poder continuar a levar espetáculos a preços populares para os subúrbios. Estes deveriam pagar mensalidade a cada mês, o que lhes dava o direito de assistir, a partir de outubro de 1931, com o cartão-recibo correspondente servindo como ingresso mensal, a quatro peças no Teatro de Santa Isabel, cada uma com direito a duas senhoras, senhoritas ou crianças como acompanhante. Isso não impediu também a venda de ingressos avulsos para qualquer localidade do teatro. Os sócios tinham seus nomes publicados na imprensa (da perspectiva de 100 pessoas, pelo menos 75 foram divulgadas no *Diario de Pernambuco*), o que criava certo status e ajudava monetariamente ao grupo. Para além do ganho financeiro, era capital simbólico para ambas as partes.

A possibilidade de popularizar ainda mais o Teatro de Santa Isabel, centro de gravitação de toda a atividade cultural, política e social no estado, foi saudada por S. C. (Samuel Campello) no *Diario de Pernambuco*, em artigo intitulado "Teatro para todos". Vale a transcrição completa:

> O *Teatro de Santa Isabel* é ainda uma casa aristocrática. Construído em uma época em que só a gente rica se dava ao luxo de frequentar esse gênero de arte, quando os espetáculos só podiam começar à chegada de sua excia., o sr. presidente da província, ali rebrilhavam os brilhantes no peitilho das casacas e os decotes atrevidos deixavam ver colos majestosos de damas vestidas magnificamente de seda. Por isto o povo tinha medo de ir ao *Santa Isabel* ou quando muito se encarapitava lá em cima no galinheiro. O império caiu, o país fingiu democratizar-se, mas o nosso público ainda por muito tempo andou cismado com aquele casarão cheio de camarotes e de dourados. Hoje mesmo, há quem continue a pensar que no *Santa Isabel* só se pode entrar de grande gala. Ainda bem que o sr. interventor federal tem dado o exemplo da democratização. Ele até agora não se aproveitou uma única vez do camarote

52. O "Grupo Gente Nossa" no Feitosa, no "Cinema Ideal" e em outros arrabaldes/Cartazes do Amor. *Diario de Pernambuco*. Recife, 11 ago. 1931. Cenas & Telas. p. 6.


Luiza de Oliveira

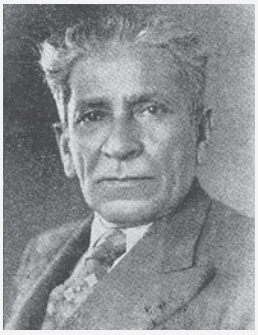

Lenita Lopes


Alzira de Oliveira

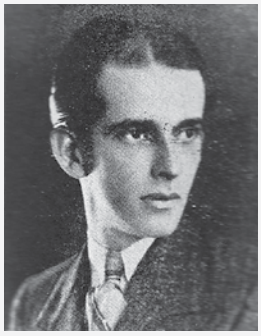

Lourdes Monteiro


Gina de Almeida


Irma Campelo


Luiz Carneiro


Elpídio Câmara


Oswaldo Barreto


Alfredo de Oliveira


Barreto Júnior


Vicente Cunha


Caldas Araújo


Mayerber de Carvalho


Batista Teixeira


Aluísio Campelo

Elenco do Grupo Gente Nossa em 1939.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

> oficial e em muitos espetáculos tem ali entrado comprando o seu ingresso como qualquer particular. Mas nem todos compreenderam ainda que esse oficialismo, esses protocolos, esses vestidos de baile, essas roupas pesadas, esse luxo exibicionista, devem desaparecer dos teatros, mesmo que seja um teatro oficial. Fiquem certas etiquetas para alguns concertos ou alguns espetáculos líricos, mas é ser desumano consigo mesmo, é ser ridículo, assistir um espetáculo ligeiro metido num *sutambaque*, ou num vestido farfalhante, num tempo de calor em uma terra quente como é o Recife. O *Grupo Gente Nossa*, que já se pode chamar uma realidade, propôs-se a democratizar o *Teatro de Santa Isabel*, a fazê-lo uma casa de diversões em que o povo também possa entrar. [...] E é o caso do público ajudar esse *Grupo* composto de artistas modestos, sem nomes retumbantes nos cartazes, mas de gente toda nossa, daqui mesmo, e onde há vocações dignas de estímulo e de amparo. [...] E nem se pense que [...] o *Grupo* vá impingir patacoadas. Seu elenco é modesto, mas homogêneo; suas representações são limpas e o repertório é o mesmo que tem obtido aplausos no *João Caetano*, no *Trianon*, no *São José* e outros teatros do Rio de Janeiro. Os autores da terra também serão representados. São artistas nossos, autores nossos, teatro nosso, gente nossa... E nós iremos ao Santa Isabel.[53]

Deu certo, tanto que o *Diario de Pernambuco*, mais à frente, registrou: "Ainda não se viu no Brasil um grupo assim, fundado e mantido num Estado, com elementos exclusivos do próprio Estado, despertar tanta atenção na metrópole"[54]. Segundo Joel Pontes (1966, p. 14-15), o Grupo Gente Nossa surgiu "para coibir o excesso de estrelismo, cumprir seus deveres com os artistas contratados e sócios mantenedores [...], e ocupar o Teatro de Santa Isabel, sempre que Companhias itinerantes não o demandassem". Começou, assim, a trajetória que mudou os rumos do teatro no Nordeste. O sociólogo Pierre Bourdieu (1996, p. 186), quando usa o termo "fazer época" como sendo "fazer existir uma nova posição para lá das posições estabelecidas", e, com isso, introduzir a "diferença", "produzir o tempo", poderia muito bem ter como um de seus exemplos o GGN, pois esta equipe marcou o nosso tempo teatral.

Howard S. Becker (2010, p. 37), por sua vez, afirma que "o seu trabalho só adquire significado completo face a uma tradição com a qual se possa confrontar", e foi o que o Grupo Gente Nossa empreendeu, enfrentando e derrubando o descrédito generalizado a tudo o que se fazia de teatro no Recife, e abusou de estratégias diferentes para isso. A constância de programação de um grupo de teatro local, impensável até então e funcionando como estímulo a outras equipes (algo que vai acontecer mais à frente), está relacionada não só por ser Samuel Campello o diretor do Teatro de Santa Isabel, coordenando as pautas disponíveis, mas pela coincidência da não

53. S. C. [Samuel Campello]. Teatro para todos. *Diario de Pernambuco*. Recife, 27 set. 1931. Vida Teatral. p. 9.

54. Os autores do Rio e o "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 20 dez. 1931. Vida Teatral. p. 5.

presença de companhias visitantes no Recife, já que elas sempre tiveram prioridade na ocupação daquela casa de espetáculos[55].

A chance de se mostrar no mais influente palco da cidade, iniciando ainda a prática do respeito ao horário divulgado, começando sempre pontualmente às 20h30 – outra qualidade que conquistava espectadores –, com resultado cênico que também não decepcionava – pelo contrário, surpreendia o público, pois todos os artistas mostravam-se entregues com afinco à nova empreitada (com mais ensaios para cada peça, por exemplo) –, claramente fez nascer diferenças entre o que o Grupo Gente Nossa produzia e as outras iniciativas teatrais da capital, encorajadas também a se impor. Ou seja, o capital simbólico do teatro só aumentava.

Em dezembro daquele ano de 1931, o GGN já possuía uma renda mensal assegurada pelos sócios que pagavam mensalmente para ter direito a quatro espetáculos por mês, era elogiado nacionalmente (como jornalista, Samuel Campello mandava notícias do seu coletivo constantemente a colegas da imprensa e personalidades do mundo cultural em várias partes do Brasil e as cartas-respostas, repletas de incentivo, eram devidamente publicadas na imprensa pernambucana, como um referendo da importância da atuação dos recifenses no teatro local), e preparou uma prévia dos espetáculos musicais que viriam a seguir, com presença do tenor Vicente Cunha e da atriz soprano Maria Amorim no elenco (egressa da Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas de José Clímaco). Outras presenças ilustres eram as dos compositores João e Raul Valença (os Irmãos Valença), além do maestro Nelson Ferreira, que passou a reger muitas das orquestras nos espetáculos.

Foi apostando em todas estas estratégias culturais – a exemplo da abertura de récitas com horários específicos para moças e crianças, entre outros projetos pensados para atrair cada vez mais público –, que Samuel Campello e sua equipe transformaram o que parecia imutável, o desprezo – velado ou não – que o público recifense tinha pela produção teatral local, quase sempre encarada como objeto de suspeita. Para tanto, soube manejar signos distintivos e atos de consagração, produzir a existência num universo onde era preciso diferir, conseguir um nome próprio e firmá-lo como sinônimo de qualidade. Ao assumir-se como sendo um produto eminentemente local com outras preocupações, fez nascer um "signo de reconhecimento", de distinção. Bourdieu explica bem a importância desta perspectiva:

> 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)

55. Exemplo do profissionalismo tateante da época, os telegramas das companhias em turnê que solicitavam pauta no Teatro de Santa Isabel chegavam, às vezes, com poucos dias de antecedência, o que gerava desconforto na agenda do GGN, pois, aparentemente, tais pedidos tinham que ser atendidos por tratarem-se de equipes profissionais de fora que sobreviviam graças aos ganhos de bilheteria. Se a presença destas companhias visitantes era um momento de confraternização e até de aprendizado, com o tempo, revelou ser um atrapalho para a existência do grupo, também nas mesmas condições de sobrevivência a depender da venda de ingressos ao público. Mais detalhes no terceiro tópico deste capítulo.

Para atrair a atenção do público, as estreias tinham que ser constantes. Se nos anos 1920 eram raras as chances de alguma produção recifense conseguir pauta no Teatro de Santa Isabel, somente entre os anos de 1932 e 1933 o GGN chegou a exibir-se 231 vezes por lá, tendo como uma de suas marcas distintivas a constância na cena como opção cultural (nos anexos listo grande parte das obras apresentadas ano a ano). Em maio de 1932, por exemplo, a equipe representou 22 espetáculos em um mês, encenando nada menos que 12 autores diferentes, sendo algumas peças musicais, isto sem contar apresentações por outros palcos como o Cine-Teatro São Miguel, Cine-Teatro da Paz, Teatro Arruda, Cine-Teatro São João e Teatro Moderno, além de visitas a diversos municípios pernambucanos e de estados próximos nordestinos.

Pela alta rotatividade de peças a que se obrigava o grupo e pelo excesso de representações diárias e semanais, com o passar dos anos tornou-se quase incontornável certo descuido com os espetáculos, ainda que Samuel Campello estivesse sempre a alertar sua equipe sobre este perigo. Uma de suas "tabelas" endereçadas ao elenco foi reproduzida na *Revista Contraponto* e dá a exata noção de sua atenção constante à qualidade do trabalho – especialmente no respeito ao autor e ao público – que se fazia necessária para continuar agradando as plateias, seja em que teatro fosse:

> Peço a todos que se lembrem do seguinte: o *Grupo Gente Nossa* aqui, neste teatro [refere-se ao Cine-Teatro da Paz], como em Afogados, Tejipió, Limoeiro, Palmares ou... Cabrobó, deve ser sempre o *Grupo Gente Nossa*. Os seus maiores postulados são esses: honestidade nas representações, combate aos erros e vícios que têm desmoralizado a arte teatral, respeito ao público e à obra alheia. Enxertar coisas disparatadas, apalhaçar cenas, avacalhar as peças e as representações é, além de deturpar o trabalho de um escritor, levar o público em ridículo. Um artista deve também prezar o seu nome e não fazer coisas semelhantes. Um público, por mais modesto que seja e por menos que pague, merece o mesmo respeito que aquele que paga muito. Pensar de modo contrário é o mesmo que só saber tratar bem os ricos e poderosos, dando aos humildes e pobres... o tacão das botas. [...] ser-me-ia mais um desgosto ver os artistas fazerem em cena o que tanto condeno pelo bem que quero ao teatro.[56]

Todas as plateias interessavam ao GGN, da elite que frequentava o Teatro de Santa Isabel – é importante lembrar que várias campanhas de ingressos mais baratos foram realizadas para atrair a maior diversidade possível de espectadores àquela casa de espetáculos – até às camadas mais populares nos cineteatros dos "arrabaldes". Somente no mês de maio de 1934 foram 12 representações, algumas de grande responsabilidade, como as comédias *Deus Lhe Pague...*, de Joracy Camargo; *O Dote*, de Arthur Azevedo; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; o drama *Mãe*, de José de Alencar; e a opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira. Entre outros

56. CAMPELLO, Samuel. Aos artistas. In: Uma "tabela" de Samuel Campello. *Contraponto* – Edição Especial Centenário do Teatro de Santa Isabel. Ano V, nº 12. Recife, dez., 1950. p. 75.

autores nordestinos montados – e esta também foi uma estratégia vitoriosa do GGN, saber valorizar a produção dramatúrgica local como forma de distinção de mão dupla, dos escritores e do próprio coletivo de teatro, com atenção voltada aos artistas da terra –, destacam-se Silvino Lopes, Lucilo Varejão, Hermógenes Viana, Filgueira Filho, Irmãos Valença, Umberto Santiago e Miguel Jasseli.

Com isso, os elogios na imprensa não paravam, principalmente pela atenção que o grupo vinha recebendo dos dramaturgos locais e do Rio de Janeiro, com perspectivas ainda melhores para o seu repertório. A resposta positiva que vinha dos jornalistas e escritores era a estratégia maior para afirmar-se no campo teatral, não só do Recife, mas de lugares influentes como o Rio de Janeiro, afinal, como nos lembra Bourdieu (1996, p. 199): "[...] o artista que faz a obra é ele próprio feito, no interior do campo de produção, por todo o conjunto dos que contribuem para o 'descobrir' e para o consagrar enquanto artista 'conhecido' e reconhecido". Esta consagração é importante para trazê-lo à existência em sociedade, assegurando-lhe a difusão e oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumulou, pois segundo o sociólogo, "para desse modo o fazer entrar no ciclo da consagração que o introduz junto de companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e cobiçados" (BOURDIEU, 1996, p. 199).

Em 1934, ao realizar o remonte da "opereta-fantasia" *A Madrinha dos Cadetes*, de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, bem mais luxuosa e com maiores despesas de guarda-roupa, além de "novos números de música e nova montagem – precisamente como foi encenada, há pouco tempo, no Rio de Janeiro, pela Companhia do Teatro Musicado do João Caetano"[57], conforme salientou o *Jornal do Commercio*, o Grupo Gente Nossa viveu um de seus grandes momentos, agora tendo como diretor de cena Miguel Jasseli. Talvez por isso, e sem falsa modéstia, o jornalista e teatrólogo Valdemar de Oliveira, mais uma vez sob a inicial W., tenha feito o seguinte lembrete no *Jornal do Commercio*, no mesmo dia da estreia:

> O Grupo Gente Nossa vale, principalmente, pelo seu significado moral. É um reduto de resistência ao descalabro do teatro nacional. E quando Renato Vianna o elogia, como o fez há pouco, entusiasticamente, não é porque do ponto de vista artístico seja ele um exemplo a seguir. É porque a sua existência, neste recanto do Brasil, significa um voto de confiança na renovação dos costumes teatrais em nosso país. Este, o alto sentido do Grupo Gente Nossa para aqueles que elevam o teatro acima da ideia de simples divertimento.[58]

A referência ao conceituado teatrólogo carioca Renato Vianna deve-se ao fato de ele ter escrito uma carta elogiosa a Samuel Campello, com trecho que chegou a ser publicado no *Jornal do Commercio*: "O Gente Nossa é um exemplo singular de realização. Pernambuco pode

57. O "Grupo Gente Nossa" volta à atividade. *Jornal do Commercio*. Recife, 9 dez. 1934. p. 3.

58. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 20 dez. 1934. Notas de Arte. p. 18.

orgulhar-se de manter o único núcleo de cultura teatral do Brasil, neste momento"[59]. Até mesmo a dramaturgia feminina foi ressaltada pelo conjunto, tão tímida nas primeiras décadas do século XX[60]. É certo que naquele momento o público gostava de revistas e burletas – sátira com números musicais –, além das comédias de costume, estilos apropriados para quem procura uma evasão fácil. Era o chamado "teatro ligeiro", o "teatro para rir", tão desacreditado pelos intelectuais que escreveram a "História do Teatro Brasileiro". A pesquisadora Filomena Chiaradia deu uma definição do termo:

> A expressão "teatro ligeiro", ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados, que se opunham ao que consideravam "teatro sério".[61]

Isto não significa dizer que as peças do GGN não eram realizadas com esmero. Há quem critique o repertório por estas escolhas de diversão, claramente centradas na ampliação e garantia de um mercado consumidor, mas foi a estratégia certeira para se legitimar, inclusive atingindo públicos de variadas faixas etárias e de classes sociais nos mais distintos teatros. Discordando dos que não veem com bons olhos a produção teatral daquele período, a historiadora e pesquisadora teatral Ana Carolina Miranda Paulino da Silva, autora da dissertação O *Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*, ressaltou em entrevista por *e-mail*:

> Ao contrário de alguns conjuntos que despontavam pelo Brasil e propunham um teatro de arte elevada, de elite para a elite, Samuel Campello defendia um teatro como diversão e cultura. Tanto que o Gente Nossa era formado, em sua maioria, por artistas populares e a plateia, a mais diversificada. O importante era disseminar o amor pela arte teatral e ele acreditava que o riso também era um poderoso instrumento para se educar o público. [...] O Gen-

59. VIANNA, Renato. In: Opiniões valiosas sobre o Grupo Gente Nossa. *Jornal do Commercio*. Recife, 4 ago. 1935. Vida Artística. p. 8.

60. Ainda que achasse que mulheres não gostavam de escrever para teatro, preferindo a poesia, a crônica e o romance, Samuel Campello mostrou-se aberto a levar à cena pelo GGN obras de quatro dramaturgas, por ser o seu grupo um estimulador de vocações, acolhendo com simpatia os que começam. Foram peças da senhora Sonia Gourvitz, pertencente à colônia israelita no Recife; da atriz Lygia Sarmento e da escritora Maria Rosa Moreira Ribeiro, as duas últimas cariocas de origem. "Queria, porém, apresentar uma autora pernambucana, aqui nascida e aqui formada intelectualmente", confessou ele naquela mesma matéria jornalística e escolheu a comédia dramática *Verita*, de Maria Augusta Monteiro Pessôa, "Trabalho de principiante, e de uma moça que acaba de deixar os bancos escolares, *Verita* há de ter, forçosamente, defeitos [...], mas é nesse tom de ingenuidade que se acha o seu maior encanto. Não faltarão demolidores do trabalho de Maria Augusta que acharão ruim, ruim, ruim... Mas se os demolidores só sabem é falar mal... E o Grupo continuará". Cf. S. C. [Samuel Campello]. Letras femininas. *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 jun. 1937. Teatro. p. 7.

61. CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na Companhia do Teatro São José. In: *Sala Preta*: Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP. Vol. 3, 2003. p. 153. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57127/60115>. Acesso em: 15 nov. 2017.

> te Nossa surgiu na década de 1930, época pouco explorada e por vezes desvalorizada pela historiografia teatral. Muitos pesquisadores negligenciaram a nossa realidade porque queriam que o teatro brasileiro tivesse uma "cara europeia", mas o país estava em outro caminho. Buscava-se uma identidade nacional, de estímulo à dramaturgia, e é neste ponto em que se encontra sua grande riqueza.[62]

Alterando posicionamentos no campo teatral, o GGN foi seguido de perto por outros coletivos que passaram a adotar algumas de suas estratégias culturais, a exemplo do Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Tuna Portuguesa, Trupe da Boa Vontade, Grêmio Cênico Espinheirense, Grêmio de Comédias Cruzeiro, Grêmio Familiar Afogadense, Grêmio Artístico da Paz e Conjunto Nosso, inclusive com intercâmbio de alguns dos seus artistas e uso de textos já apresentados. Isto sem contar os grupos no interior de Pernambuco e de outros estados, como Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte. Tamanha reverberação de tomadas de posição no campo teatral coaduna com outro pensamento de Becker:

> Aquilo que as pessoas tiram efetivamente de uma inovação depende das perspectivas que se poderão abrir, da sua interpretação pessoal das tradições vigentes, dos seus centros de interesses, das pessoas e dos recursos que esperam conseguir envolver. Dado o potencial de possibilidades que suscitam, é frequente as inovações difundirem-se com muita rapidez. (BECKER, 2010, p. 259)

Por isso, é possível afirmar que, a partir do Grupo Gente Nossa e sua disseminação a outras equipes teatrais, foi a partir da década de 1930 que puderam ser abertas brechas nos muros que cercavam o teatro pernambucano junto à incredulidade. No entanto, manter a "estabilidade" do GGN era difícil. Além da falta de subvenção não só do poder governamental, já que muitas vezes o grupo foi abandonado tanto pelos sócios financiadores, quanto pelo público (este ser flutuante, sempre em busca de "novidades") – Valdemar de Oliveira chegou a confessar que o conjunto era "mantido por Samuel Campello, mantido, por vezes, com dinheiro do seu próprio bolso" (OLIVEIRA, 1985, p. 129) –, o maior problema era o revezamento constante de elenco, praticamente uma peculiaridade da prática teatral daqueles tempos[63].

62. SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. Entrevista por *e-mail*. Recife: 2011.

63. Segundo Joel Pontes, "É de toda justiça reconhecer-se que o Gente Nossa teve uma boa administração, até fins de 1939. Numerosas determinações e reprimendas assinadas por Samuel Campello (tabelas) e dirigidas ao pessoal do palco, patenteiam a linha de honestidade que imprimiu aos espetáculos, como única maneira de manter o prestígio conseguido pela organização. Algumas dessas tabelas estão publicadas e nelas, com energia, humor ou congratulação, o diretor dá curso ao exaltado amor que dedicava ao teatro, mostrando também a vigilância de todas as horas em prol da manutenção da disciplina. Compreende-se, principalmente, que era seu mais íntimo desejo contagiar todos os atores do mesmo orgulho pela obra realizada, como se fossem criadores do Grupo e não assalariados com a obrigação de representar. Sendo todos pobres, ele e os outros, não é difícil conseguir essa identificação de pontos de vista. Ademais, a situação econômica era conhecida de todos; o que não se sabia conjecturava-se – e era verdade – que Samuel Campello supria, com seu pecúlio particular, as insuficiências tantas vezes sobrevindas. Depois de morto, soube-se muito mais: casos de empréstimos nunca saldados a artistas pobres e até itinerantes, não pertencentes ao Grupo; ajuda a viúvas e mães desvalidas, etc." (PONTES, 1966, p. 32).



Valdemar de Oliveira
Diretor



Filgueira Filho
Diretor Artístico



Augusto Wanderley
Secretário

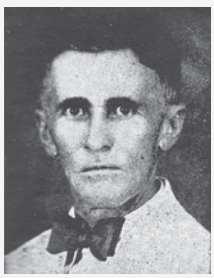


Hermógenes Viana
Secretário



Carlos Fragoso
Tesoureiro

Diretoria do Grupo Gente Nossa em 1939.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.



Nasiazeno Figueiredo
Caixa



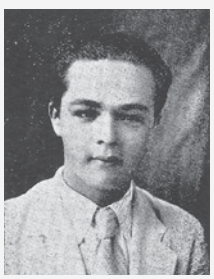
Abelardo Cavalcanti
Ponto



Amaro Paiva
Arquivista



Osório de Alencar
Bilheteiro



Gerson Vieira
Copista



José de Barros
Maquinista



Aníbal Mota
Eletricista



José Ferreira da Costa
Maquinista

Auxiliares do Grupo Gente Nossa em 1939.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

Desligando-se do Grupo Gente Nossa ainda em 1932, o ator e comediante Barreto Júnior, por exemplo, arrastou companheiros para fundar sua própria companhia, inicialmente intitulada Conjunto Regional de Comédias, Burletas e Revistas Barreto Júnior, de modo a ficar aquele primeiro elenco quase desorganizado. A proposta sua era seguir em turnê pelo interior de Pernambuco, Alagoas e Paraíba inicialmente, "seduzidos pela miragem sórdida do mambembe"[64], na opinião negativa de W. (Valdemar de Oliveira), no *Jornal do Commercio*. Ainda que tenha retornado ao GGN após a morte de Samuel Campello, por um brevíssimo período, é possível que Barreto Júnior, para além da dificuldade de se manter exclusivamente das receitas advindas do grupo, nunca tenha se enquadrado na disciplina que era exigida no mesmo.

Assim que foi contratado, o comediante foi chamado de "um moço muito aproveitável e que, felizmente, no *Grupo Gente Nossa* está forçado a abandonar o caipirismo que o estava estragando"[65], segundo o *Diario de Pernambuco*. Mestre em improvisos, Barreto Júnior nunca gostou de seguir a orientação de respeito máximo aos textos, sendo sinônimo de gargalhada pelos trejeitos e frases lançadas ao público com tiradas inspiradas em episódios da atualidade. Tudo virava motivo para muito riso. A despeito dos seus talentos, tal atitude era condenada tanto por Samuel Campello quanto por Valdemar de Oliveira. Em outra resenha publicada no *Diario de Pernambuco*, abordando o resultado da peça *Sangue Gaúcho*, do escritor Abadie Faria Rosa, fica claro que Barreto Júnior mostrava-se avesso a qualquer disciplina:

> Sempre nos referimos com agrado ao Barreto, achamo-lo com real habilidade e, por isto, queremo-lo corrigi-lo de certos defeitos. Ele, bem os pode corrigir se quiser. Sabia pouco o papel e salvou-o com os recursos de que dispõe, mas ainda assim com um enxerto fora do ambiente e da ação da peça.[66]

Em 1936, com sua equipe agora intitulada Companhia de Comédias e Vaudevilles Barreto Júnior, de elenco sempre renovado, o ator-empresário passou, com sucesso, pelos teatros oficiais de João Pessoa, Natal, Fortaleza, São Luís, Belém e Manaus, contando sempre com o auxílio dos respectivos governos e apresentando um repertório todo de autores cômicos brasileiros. Em 1937, agora chamada de Companhia Brasileira de Comédias, participavam com ele nomes como Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Letícia Flora, Lenita Lopes, Oswaldo Barreto, Luiz Carneiro e Renato Marques, muitos da formação inicial do GGN. Em 1940, a equipe foi rebatizada de Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior e seguiu com atividades até 1973, com ele sendo reconhecido como o "Rei da Chanchada"[67].

64. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 8 dez. 1934. Notas de Arte. p. 3.

65. "O Interventor", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 out. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

66. "Sangue Gaúcho", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 28 out. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

67. Chanchada: "Palavra advinda do *lunfardo*, gíria argentina, significa literalmente *porcaria* e é utilizada para designar peças, filmes e programas televisivos de baixo nível. A chanchada, de um modo geral, apela para a comicidade escrachada, vulgar, escatológica, grosseira, e utiliza recursos do circo e do teatro de revista [os últimos, mais no perfil do trabalho de Barreto Júnior]. Seus traços parodísticos, sua atmosfera agitada e de *nonsense* a aproxima da farsa. Distingue-se da farsa, contudo, na medida em que não tem a mesma conotação popular, refletindo antes o gosto e os costumes da classe média" (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Org.), 2006, p. 81).

Para além dessa dificuldade de se manter uma equipe coesa em cena, o GGN enfrentava outro problema que atingia sua própria credibilidade: artistas que se faziam passar como sendo integrantes dele na circulação por outras cidades, com repertório de qualidade bem inferior. Muitas denúncias chegavam de que Barreto Júnior, por exemplo, utilizava deste *marketing* nos municípios que visitava para atrair público. Contra esta má fé de "organizações bastadas", de "filhos ilegítimos", Valdemar de Oliveira, usando a inicial W., soltou o verbo no *Jornal do Commercio*, conclamando, inclusive, a repartição policial de diversões para conter tais abusos:

> Organizações profissionais de emergência, sem ideal, sem honestidade artística, sem respeito ao público, enfim, isto a que chamamos mambembes, por aí andam, de palco em palco, deturpando originais, sacrificando os nomes dos autores, representando *chanchadas* ignóbeis e *esquetes* policiáveis. Não é crível que sobre elas, que rudemente golpeiam o nome do teatro nacional, não incidam os dispositivos legais que tão severamente recaem sobre as grandes companhias de operetas, comédias, etc., que visitam, de vez em quando, o Santa Isabel, fazendo o teatro honesto e criterioso. Que se policiem tais organizações a bem do conceito e dos ideais de cultura do teatro nacional e que se procure denominá-las de modo a não parecer que têm qualquer ligação com o Grupo Gente Nossa. Pois, mesmo que o tivessem, certos filhos há que melhor fazem não usando o nome dos pais.[68]

As pelejas por tão diferentes escolhas estéticas no teatro entre Valdemar de Oliveira e Barreto Júnior, "chanchadeiro", primando apenas por fazer rir com as chamadas "fábricas de gargalhadas", continuaram por décadas na imprensa. Muitos daqueles intérpretes que ficaram no GGN – não imune ao revezamento de elencos – eram empregados no comércio e não conseguiam dedicar-se exclusivamente ao teatro, impossibilitando, inclusive, um aprimoramento na atuação[69]. Também não foram poucas as perseguições que Samuel Campello sofreu, sintoma do lugar de destaque que ocupava e por suas ideias políticas que o ligavam a Getúlio Vargas.

Como exemplo de que o teatro daquela época andava de mãos dadas, literalmente, com o Poder, o *Diario de Pernambuco* divulgou que o Grupo Gente Nossa, numa reverência ao Governo Getulista e aproveitando a passagem rápida do estadista pelo Recife naquele dia, agen-

68. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 15 nov. 1934. Notas de Arte. p. 3.

69. Sem benevolências, Joel Pontes vaticinou: "O meio termo dificultava as excursões, quando o ator era empregado no comércio – e muitos o eram – impossibilitando também um aprimoramento que, embora se pudesse exigir dos profissionais, vincaria de modo mais profundo as desigualdades, desequilibrando o elenco. Nesse particular, pouco se fez. Faltava a todos cultura geral, ou ao menos teatral, digna de registro. Autodidatas, acumulando conhecimentos à custa da experiência, sem qualquer estímulo intelectual, não conheciam, nem de leitura, os principais dramaturgos estrangeiros. Por isso, criaram uma ordem de valores estupefaciente, em relação às aferições dos nossos dias, porém compreensível se colocada com isenção dentro dos limites ainda estreitos do teatro brasileiro de então" (PONTES, 1966, p. 33-34).

dara uma sessão de gala em solenização ao "terceiro aniversário do advento revolucionário em Pernambuco"[70], com sessão da opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira, no Teatro de Santa Isabel, mesmo sem contar com a presença do presidente na plateia. A mesma obra voltou na noite seguinte, agora em homenagem ao interventor federal em Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, político que, segundo aquele mesmo jornal, como chefe civil no Estado, tinha agraciado o GGN cedendo aquela casa de espetáculos gratuitamente, "inclusive as folhas de luz do mesmo teatro [refere-se às despesas com a taxa de energia elétrica], e outros grandes favores que têm contribuído fortemente para a vida e prestígio do conjunto pernambucano nestes seus vinte e seis meses de existência"[70].

Ainda assim, para além das reverências, é curioso saber que o Governo Federal nunca destinou ajuda financeira ao GGN, pelo menos na administração de Samuel Campello até 1938[71]. Já o Governo de Pernambuco reconheceu o grupo de utilidade pública, por decreto a 14 de novembro de 1936. Mas a situação econômica continuava crítica, a depender apenas do retorno de público nas bilheterias. Em meio a momentos de quase desistência, a equipe ainda publicou duas revistas e o informativo *Nosso Boletim*, que chegou até o 11° número; fez parcerias com companhias que chegavam de fora; contratou ensaiadores e atrizes-cantoras de outras praças; conseguiu da Prefeitura do Recife um terreno no Cemitério de Santo Amaro para acolher os restos mortais dos artistas falecidos; ajudou a realizar um congresso de amadores teatrais em 1936; projetou obras para fora do estado; além do estímulo que deu à criação de várias seções especializadas em teatro nos jornais do Recife, fundamentais para o ressalte de sua credibilidade na cena, exemplo de capital simbólico acumulado[72].

Para tantas realizações, a parceria de Samuel Campello com o teatrólogo, jornalista e músico Valdemar de Oliveira – homem influente, de origem social distinta da maioria dos outros integrantes do GGN –, iniciada ainda no final de 1931, foi fundamental. Há indícios de que nem um nem outro participavam da divisão financeira no grupo, e mesmo após a morte do grande mentor desta aventura, em janeiro de 1939, Valdemar de Oliveira seguiu com o projeto, iniciando intensa maratona de espetáculos quase diários nos palcos do Teatro de

70. "Ninho Azul", hoje em espetáculo de gala, no "Teatro de Santa Isabel". *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.

71. De acordo com Walter Lima Torres, em 1937, animadores culturais e lideranças artísticas e políticas estimularam a criação da "primeira instituição teatral moderna brasileira": o Serviço Nacional de Teatro (SNT). "Um ano antes, em 1936, foi instituída a Comissão Nacional de Teatro, que iniciou um papel dinamizador no âmbito das atribuições do Estado, como predecessora do SNT. Tais esforços nacionalistas são relativos ao período do Estado Novo" (TORRES, 2016, p. 44-45). Ele complementa que "Até então, foram muitas as discussões e tentativas de se elaborar critérios para distribuição de subvenções, auxílios e colaborações de toda a ordem para o comércio de uma ação que a todo instante reivindicava seu caráter de importância cultural" (*Ibidem*, p. 58). Por fim, conclui que "A criação do SNT foi um divisor de águas na forma de o Estado considerar a atividade teatral. Pela primeira vez estabelecia-se uma agência estatal para orientar e implementar mecanismos de sobrevivência para o negócio teatral" (*Ibidem*, p. 60). Somente em agosto de 1939, alguns dias depois da celebração do 8º aniversário do GGN e sete meses após o falecimento de Samuel Campello, chegou a notícia aguardada há anos, enviada pelo diretor do Serviço Nacional de Teatro, Abadie Faria Rosa: "Comunico [que o] snr. presidente Getúlio Vargas concedeu ao Grupo Gente Nossa uma subvenção de quinze contos de réis. Saudações", segundo publicação em letras garrafais na imprensa. Cf. O aniversário do Grupo Gente Nossa. *Jornal do Commercio*. Recife, 6 ago. 1939. Vida Artística. p. 8.

72. A crítica, como uma das instâncias mais importantes para a justificação de um trabalho cultural, é tema do terceiro capítulo deste trabalho.

Santa Isabel ou dos cineteatros dos subúrbios do Recife e Olinda, do interior de Pernambuco e de estados próximos, graças ao financiamento que conseguiu junto ao Governo Federal, do Estado e Prefeitura do Recife, sonho acalentado por Samuel Campello durante anos, além de ter assumido a direção do Teatro de Santa Isabel a convite do prefeito Antônio de Novais Filho, com a aprovação do interventor federal Agamenon Magalhães.

Pôde, assim, concretizar produções importantes, como o melodrama sacro *Jesus*, obra do maestro espanhol Felipe Caparrós, ou a peça de cunho social *Mocambo*, dele próprio e Filgueira Filho, levada a operários através de convênio com o Governo. Fundou ainda, como departamento autônomo, o Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, que apresentou, entre 1939 e 1942, entre outras montagens, três grandes operetas infantis, *A Princesa Rosalinda*, *Terra Adorada* e Em *Marcha, Brasil!*, abrindo no Recife o mercado teatral voltado à infância, com direito à dramaturgia própria e meninos e meninas como artistas em cena. Famílias inteiras se deliciavam com tal programação no Teatro de Santa Isabel[73].

As últimas aparições do Grupo Gente Nossa – cuja morte nunca foi anunciada[74] – aconteceram em 1942, agora liderado pelo ator Elpídio Câmara, outro idealizador da sua existência. "O público rareava" (OLIVEIRA, 1985, p. 139), recordou Valdemar de Oliveira no livro *Mundo Submerso*, complementando ainda: "O Grupo Gente Nossa já não era o mesmo. Faltava-lhe alguma coisa, embora não faltasse dinheiro. Mas, essa alguma coisa era tudo" (*Ibidem*, p. 137). Referia-se a Samuel Campello[75]. Deste lento desaparecimento, ainda no ano de 1941 surgiu o grupo Teatro de Amadores, tendo Valdemar de Oliveira como coordenador de um novo núcleo de artistas, desta vez assumidamente amadores, que nas suas primeiras peças assinava como "departamento autônomo do Gente Nossa".

Somente a partir de 1944 o futuro TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) tornou-se independente e trilhou outro caminho de absoluto sucesso, especialmente na década de 1940, quando fez parte do processo de modernização do teatro brasileiro, apostando numa renovação

73. Mais detalhes: FERRAZ, Leidson. *Teatro Para Crianças no Recife – 60 anos de história no século XX (Volume 01)*. Recife: edição do autor/FUNCULTURA, 2016.

74. Valdemar de Oliveira confessou em seu livro *Mundo Submerso* que o "esforço era enorme para medíocre rendimento": "O 'Grupo' tinha de finar-se com o seu fundador. Ao depor as armas, eu percebia a verdadeira dimensão do valor pessoal de Samuel Campello. Mesmo com suporte do Governo, mandando e desmandando dentro do Santa Isabel, eu não conseguia, em alguns meses, o que Samuel conseguira em muitos anos: manter a coesão do conjunto, resistir aos mexericos, realizar substituições impossíveis. Ademais, ele trabalhava comigo. [Após o falecimento de Samuel Campello] Eu trabalhava sozinho, na administração e na direção artística. Pelo quê, tudo pago, suspendi o Grupo e fui dizer a Agamenon que havia perdido a batalha. Fui constrangido, porque ele escrevera: 'A reorganização do Grupo Gente Nossa, a assistência financeira dada a esse núcleo admirável de artistas [...], cujos espetáculos têm constituído um esforço que é preciso reconhecer e proclamar, obedecem a um plano de educação'. Eu, porém, perdera a batalha, não a guerra. Continuaria, sem auxílio governamental, a fazer teatro em Pernambuco. E continuei" (OLIVEIRA, 1985, p. 138).

75. "Estávamos em 1940. A morte do Grupo Gente Nossa não fora noticiada. Foi uma das poucas coisas que morreram não por minhas mãos, mas, em minhas mãos. [...] O Grupo Gente Nossa que movimentara a década de 30, no setor teatral, desaparecia sem que ninguém desse por isso. É que morrera no mesmo dia em que, assistido por dois ou três amigos, Samuel Campello expirara, num quarto do Hospital Português" (*Ibidem*, p. 139).



Jesus (1939), com o Grupo Gente Nossa. Fotógrafo não identificado/*Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*



TEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Do Serviço Nacional de Teatro) (Fundador: SAMUEL CAMPELO)

Nos dias 19, 21, 22 e 24 de Março de 1940

(Sob os auspicios do sr. Interventor Agamenon Magalhães e do sr. Prefeito Novais Filho)

Imponente enscenação do melodrama sacro em 5 atos e 11 quadros

JESUS!

Letra e musica do maestro FELIPE CAPARRÓS — Tradução de VALDEMAR DE OLIVEIRA

(Censurado pelo Conego Xavier Pedrosa, censor arquidiocesano e autorizado pelo sr. Arcebispo d. Miguel Valverde)

A VIDA DE CRISTO, ATRAVÉS DOS SEUS MAIS SUGESTIVOS EPISODIOS

"A Entrada em Jerusalem" - "A Sagrada Ceia" - "O Horto das Oliveiras" - "No Sinedrio" "Enforcamento de Judas" - No Palacio de Pilatos" - "A Rua da Amargura" - "Calvario" - "Sepulcro" - "Ressurreição"



TEATRO INFANTIL

DO

Grupo "Gente Nossa"

VALDEMAR DE OLIVEIRA

APRESENTA

A Princesa Rosalinda

OPERETA INFANTIL

EM 2 ATOS E 7 QUADROS

26 de Março de 1939

A Princesa Rosalinda (1939), com o Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa. Foto: E. Baptista/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*



teatral muito mais acentuada[76]. Mas tanto o TAP quanto o GGN sempre perseguiram um mesmo objetivo: enraizar o teatro na sociedade pernambucana, desenvolver o gosto e o hábito de frequentar as casas de espetáculos, enfim, formar gerações de espectadores. Toda a trajetória do Grupo Gente Nossa, repleta de intensas mudanças, mas de constante busca pela distinção social como uma das lutas enquanto prática cultural, ainda que atrelada à reprodutibilidade de gêneros hoje em desuso como o da comédia de costumes e do teatro musical das burletas, operetas e revistas, faz lembrar outra afirmação de Becker:

> Portanto, os mundos da arte nascem, crescem, transformam-se e morrem. Os artistas que neles participam deparam-se com problemas diferentes, dependendo da situação em que o seu mundo se encontra. Os tipos de obras que podem realizar também mudam, bem como as expectativas reservadas a essas obras. (BECKER, 2010, p. 286)

Ou seja, pela iniciativa de um grupo teatral formado por "gente da gente", que não teve medo de ousar estratégias diferentes para referendar o fazer teatral local, sobrevivendo somente do esforço isolado dos seus, o campo cultural recifense reorganizou-se totalmente e passou a usufruir de outras perspectivas em sua relação com a sociedade, claro que com lutas ferrenhas a todo instante. Legitimado pelos próprios artistas, incluindo de outros coletivos; pelas plateias, pela imprensa e pelo poder público, o teatro pernambucano ganhou contornos inimagináveis nesta trama, atingindo espectadores de todas as classes e faixas etárias e ocupando outro lugar social a partir dos anos 1930. E o pequenino do passado se moveu agigantando-se para outras direções. Esta é a eterna batalha do mundo teatral.

Se o repertório dele se enquadra no perfil comercial que os críticos-historiadores do teatro brasileiro chamam de "acomodado" e "artisticamente vazio", considerando-o a partir das disposições estéticas e artísticas vigentes na contemporaneidade, isto não significa que toda esta reviravolta que aconteceu no Recife deva continuar a ser tão pouco estudada e valorizada, como algo que precisava ser deixado na poeira pesada do tempo, esquecido. Empregando artistas de forma sistemática e dando o pontapé para uma possível profissionalização do setor teatral em Pernambuco, ainda que até hoje o mercado seja tão vulnerável, o GGN exerceu uma arte de acordo com as condições de criação, produção, manutenção, circulação e fruição possíveis naquele momento. Não historicizar esse trabalho teatral em seu ambiente é cometer veredictos às vezes injustos ou, no mímino, com apenas um viés da história, deixando de lado a então impensável dinamização daquela vida teatral.

76. "Eu acariciava outro sonho, que ganhava proporções gigantescas em meu espírito: um teatro de amadores, que abordasse o grande teatro, libertando-nos das comédias de *boulevard*. Já o 'Grupo' [Gente Nossa] fizera tentativas no sentido de melhorar o repertório, lutando contra elementos viciados no 'teatro para rir', segundo eles, o mais difícil. O outro podia ser melhor, sim, mas não dava para excursões compensadoras. O eco de 'Os Comediantes', no Rio, me espicaçava. E o Teatro do Estudante do Brasil apontava o roteiro a seguir" (OLIVEIRA, 1985, p. 140). Ainda que enfrentando "incompreensões e despeitos", Valdemar de Oliveira disse que o TAP foi sempre em frente na sua perspectiva de lançar peças "não-comerciais", mas de alto padrão literário ou artístico, "dos maiores nomes da biblioteca teatral" (*Ibidem*, p. 142).

TEATRO DOS ARRABALDES

Em paralelo às casas de espetáculos mais conhecidas e à atuação do GGN, havia uma efervescência crescente de conjuntos que exerciam a atividade teatral no Recife dos anos 1930. Com palcos próprios ou ocupando momentaneamente instituições de ensino, cineteatros ou mesmo anexos de igrejas e raramente chegando ao Teatro de Santa Isabel, o chamado "teatro dos arrabaldes" dinamizava ainda mais o campo teatral recifense daquela época, como exemplo de que variadas pessoas estavam interessadas na arte dramática, da elite às classes menos abastadas. Nesta geografia do teatro amador na capital pernambucana, é inegável o alargamento do fazer teatral por diferentes ambientes e grupos sociais, ainda que registros superficiais sobre ele a imprensa da época fizesse.

Apresentando propostas cênicas pautadas ainda no formato que nos vem do final do século XIX, quando sociedades dramáticas ou grêmios artísticos programavam, em saraus mensais, dramas ou comédias seguidas de um ato variado final para agradar às famílias, aparentemente todos se mostravam apenas como sinônimo de entretenimento, atraindo crianças (ainda que não com peças específicas à sua faixa etária) e adultos. No entanto, concordo com a historiadora Luciana Penna-Franca (2016, p. 91) quando trata da cena teatral no Rio de Janeiro: "O teatro amador parecia se constituir, através de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, em campos de disputas sociais e espaços de negociação de ideias, onde se pensavam avaliações sobre a realidade cotidiana". Ou seja, para além do sentido de diversão, as atraentes "festas teatrais" eram um exercício efetivo de cidadania.

Por toda a década de 1930, o "teatro dos arrabaldes" revelou ser uma prática social ativa e significativa para a atuação e expressão de diferentes grupos não profissionais do teatro no Recife, formados por imigrantes, trabalhadores, estudantes, gente ligada à Igreja e, acima de tudo, rapazes, senhorinhas, senhores e senhoras respeitáveis que abriam possibilidades de transformação do seu cotidiano pelo viés artístico. Diversos palcos – dos chamados "teatrinhos" construídos com muito garbo ou improvisados dentro de instituições ou ainda alugados nos cineteatros – serviram para sessões de burletas, revistas, operetas, farsas e comédias, algumas musicadas, numa diversidade de gêneros e temáticas que também se fazia presente nos "festivais artísticos", quando algum artista ou técnico da cena agendava apresentação com renda voltada à sua subsistência, tradição que nos foi herdada do teatro português séculos antes.

Além da cobrança de ingressos (quase sempre a preços populares), muitos dos grupos minimizavam os custos de produção graças às mensalidades pagas pelos sócios, aqueles que, podendo levar até duas acompanhantes, tinham direito a frequentar as sessões teatrais e também os encontros festivos. Como muitas das equipes possuíam regulamento, diretoria e regras bem definidas, os espaços em que se apresentavam eram sacramente direcionados à família, portanto, a etiqueta e os bons costumes precisavam ser mantidos. Não encontrei nenhuma referência de balbúrdia ou polêmica nestes lugares, centros de difusão da experiência de se fazer e assistir teatro no Recife com o máximo de recato.

O interessante é perceber que nem todos os artistas amadores destes núcleos almejavam se tornar profissionais, ainda que alguns fossem convidados a atuar profissionalmente mais à frente, com destaque para o GGN, curiosamente não abandonando, em paralelo, sua prática amadora. Estudando o panorama carioca do teatro amador do final do século XIX e início do XX, Luciana Penna-Franca constatou um perfil de agente cultural que também se aplica ao Recife dos anos 1930:

> [...] a permanência no teatro amador de um enorme número de artistas era uma opção e não uma impossibilidade profissional. Essa opção tinha diferentes motivos: o mais comum citado entre os literatos, como Arthur Azevedo, era o medo de serem acusados de falta de moral, assim como as artistas profissionais; mas também podia ser porque atuar era o meio de divulgar inúmeras ideias para seus pares, uma maneira de arrecadar dinheiro para fins daquela comunidade ou simples diversão. O fato é que o teatro amador era praticado por grupos que escolhiam essa forma de expressão para os seus mais diferentes propósitos. (PENNA-FRANCA, 2016, p. 81)

Ainda que relevante na vida cultural de diversas cidades Brasil afora, o teatro amador que se espalhava por bairros periféricos continua uma prática esquecida e negligenciada por parte da nossa historiografia teatral. O crítico e comediógrafo Arthur Azevedo, por exemplo, ao escrever a peça *O Mambembe*[77], reclamou do silêncio sobre os amadores e outros artistas fora do circuito comercial, não lembrados até pelos críticos, apesar de sua frequente presença por toda a cidade do Rio de Janeiro. Não podemos nos esquecer que, além de formadores de público, os amadores eram "educadores" de plateias. Relatando sobre o que viu na peça *Cartazes do Amor*, do Grêmio Familiar Madalenense, um dos mais atuantes grupos teatrais "dos arrabaldes" no Recife, S. C. (Samuel Campello) destacou no *Diario de Pernambuco*: "Autores, intérpretes, a diretoria do *Grêmio* e a plateia – que se portou como se portam as plateias educadas – tudo merece parabéns"[78].

Luciana Penna-Franca reforça ainda mais a intenção do amadorismo teatral em propagar boas maneiras à sociedade e, com o repertório escolhido, corrigir também vícios, incutindo-lhe determinados costumes e regras explícitas: "O importante é que tinham intenções de divertir sim, mas também educar o público para o 'bom' teatro, inspirado nos valores que desde

77. Passando em revista o próprio teatro através das desventuras de uma modesta companhia itinerante, esta burleta em três atos e 12 quadros, escrita por Arthur Azevedo em parceria com José Piza, com música de Assis Pacheco, foi representada pela primeira vez no Teatro Apolo, do Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1904, com destaque ao ator Brandão, "O Popularíssimo", mas sem muita sorte. Só transformou-se num grande sucesso de bilheteria e crítica, com direito a vários prêmios, na versão dirigida por Gianni Ratto para a companhia Teatro dos Sete, formada por atores como Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Yolanda Cardoso e Zilka Salaberry, com estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 12 de novembro de 1959, ou seja, mais de 50 anos depois, e em sequência de temporada no Teatro Copacabana por seis meses consecutivos. O texto foi publicado pela *Revista de Teatro SBAT* nos anos 1956 e 1960. Cf. AZEVEDO, Arthur. O Mambembe: burleta em 3 atos, 12 quadros. *Revista de Teatro SBAT*. Nº 290. Rio de Janeiro: SBAT, mar./abr., 1956 / *Revista de Teatro SBAT*. Nº 317. Rio de Janeiro: SBAT, set./out., 1960.

78. S. C. [Samuel Campello]. Cartazes do Amor, no Grêmio Madalenense. *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 set. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

os tempos coloniais guiaram nossas elites, os ideais europeus, especialmente os franceses" (2016, p. 132). Na tentativa de atuar com bom gosto e fins instrutivos, as peças deviam "fotografar" a realidade, mas adicionando ao retrato a pincelada moralizadora. Como nenhum dos textos de autores recifenses apresentados pelos "teatros dos arrabaldes" foi publicado nem sobreviveu para termos acesso a eles – até as sinopses da maioria das obras não foi registrada pela imprensa –, e já que temos tão mínimos detalhes de como a cena se desenrolava, optei por vasculhar informações sobre a obra do dramaturgo carioca mais montado naquela década, Armando Gonzaga, que conseguiu publicar grande parte de suas peças.

Partindo das avaliações sobre aspectos de suas criações dramatúrgicas, vale observarmos que características foram ressaltadas pelos analistas para que, ainda que minimamente, possamos vislumbrar o interesse de temas das plateias de bairro daquela época também no Recife. O *SBAT-Boletim*, edição maio/junho de 1952, por exemplo, ao celebrar os seus 40 anos de dedicação ao teatro, trouxe a seguinte definição do autor:

> Armando Gonzaga é um dos nomes mais gloriosos do nosso teatro. É talvez o mais carioca dos nossos autores. Suas peças têm qualidades que pertencem à melhor literatura cênica – uma fina graça no diálogo, um dom de sátira que imprime significação política às situações e aos tipos apresentados, sobretudo uma piedade risonha, mas atenta, pelos pobres-diabos da existência hodierna. Pelo que mostram do seu meio e da sua época, valem como documentos preciosos para o sociólogo. Em certas figuras cômicas de suas peças, já disse certa vez Genolino Amado, há talvez mais angústia verdadeira, mas conflito pungente da vida, embora sob o disfarce da ironia interpretativa, do que na enganosa aparência trágica de protagonistas sem conteúdo humano.[79]

Na mesma publicação, o ator, dramaturgo e tradutor Bandeira Duarte revelou:

> A simplicidade dos processos usados por Armando Gonzaga na construção de suas peças, aproxima-se bastante, guardadas as devidas proporções, da linhagem ilustre dos grandes mestres descendentes em linha direta de Molière. Não é difícil, entretanto, encontrar nas obras do autor patrício, o traço predominante dessa linhagem que é um quase diabólico poder de sátira, uma invencível inclinação para analisar a vida pelos aspectos mais risíveis do que propriamente ridículos. Isso, porém, com um bom humor quase instintivo que, sem prejudicar a autoridade do ataque, consegue dar um tom amável à crítica ou à censura.[80]

79. ARMANDO Gonzaga e os seus 40 anos de teatro. *SBAT-Boletim*. Ano XXXI, nº 267. Rio de Janeiro: mai./jun., 1952. p. 3.

80. DUARTE, Bandeira. In: Armando Gonzaga e os seus 40 anos de teatro. *SBAT-Boletim*. Ano XXXI, nº 267. Rio de Janeiro: mai./jun. 1952. p. 4.





Dois dos conjuntos teatrais (infelizmente sem identificação) que circulavam pelos teatros dos arrabaldes no Recife. Fotógrafos não identificados/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

Quando o dramaturgo e jornalista carioca Armando Gonzaga morreu em 1953, o *SBAT-Boletim*, edição janeiro/fevereiro, prestou-lhe homenagem ao publicar o texto de Genolino Amado que foi lido ao microfone da Rádio Nacional no dia do seu falecimento:

> Choro hoje a morte de um homem que veio a este mundo com o destino, o gosto, a vocação de fazer rir a gente carioca... [e também a do Recife, não esqueçamos] [...] Toda peça que lançava expunha um ângulo novo da existência na capital brasileira, era a animada crônica da vida que íamos vivendo e que ele, observador alegre, focalizava prazeirosamente para aumentar a nossa alegria... Os ridículos cotidianos, os minúsculos problemas familiares, as miúdas ambições, vaidades mesquinhas, ranzinzices de velhos burocratas, despotismos de sogras intolerantes, malandragens de maridos peraltas, falatórios de cozinheiras pernósticas e assanhamentos de mocinhas casadoiras, tudo passava pelas situações e pelos diálogos daquele que escreveu "O Ministro do Supremo", "O Amigo da Paz", "Cala a Boca, Etelvina!", tantas e tantas outras produções bem leves, mas bem verdadeiras, bem humanas, sobretudo bem cariocas... Fazendo teatro, ele também fazia História... Pois na sua obra podemos encontrar senão o retrato, pelo menos a caricatura de toda uma época... Mas o caricaturista não tinha amargor nem indignações... Em vez de condenar, achava melhor sorrir...[81]

No livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004, p. 193-194), o crítico Sábato Magaldi considerou Armando Gonzaga um autor "de comicidade eficaz e modéstia nas ambições artísticas", com uma obra que marcava "a tendência para os efeitos fáceis", pois seus textos tornavam-se "mero apoio para a improvisação cômica dos atores". Já no livro *Em Busca da Brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*, a pesquisadora Claudia Braga afirma:

> [...] o humor de Gonzaga é leve e despretensioso, suas comédias são estruturalmente bem armadas, com diálogos rápidos e fluentes, demonstrando intimidade com a construção teatral e, principalmente, com o filão cômico. Os quadros sociais pintados por Gonzaga são envolvidos por fina ironia, com sua crítica incidindo, em particular, sobre os comportamentos marcados pela hipocrisia ou pela excessiva ambição. (BRAGA, 2003, p. 72)

No propósito efetivo de descrição crítica de tipos, situações e questões do seu tempo, os autores que escreviam e tinham peças apresentadas pelos "teatros dos arrabaldes" no Recife, certamente coadunavam com os objetivos da comédia de costumes brasileira, que eclodiou nos anos 1920 no Rio de Janeiro e perdurou gloriosa por toda a década de 1930 na capital pernambucana, tão bem incorporada na obra de um Armando Gonzaga, por exemplo, apresentando

81. AMADO, Genolino. Armando Gonzaga. *SBAT-Boletim*. Ano XXXII, nº 271. Rio de Janeiro: jan./fev., 1953. p. 1.

as falhas morais e éticas de suas personagens, mas também buscando corrigir todos os "desvios" apresentados em nossa sociedade, a exemplo do seu culto da aparência e sua autodepreciação associada à incondicional admiração pelo estrangeiro:

> Lado a lado com a consciência do aspecto burlesco de nossas misérias, contudo, transparecia geralmente em nossas comédias essa compreensão quase paternal, por parte dos autores, do ridículo a que se expunham aqueles que os cercavam. Talvez tenha sido exatamente essa humanidade, presente na comédia, o principal fator a determinar que o gênero sempre levasse aos teatros as sociedades por ele retratadas, mesmo com a consciência de que o que lhes seria oferecido seria a possibilidade de rir de si próprias. (BRAGA, 2003, p. 74)

Além do atrativo pelos temas debatidos, quase sempre primando pela graça, e a proximidade espacial – os moradores das redondezas eram o maior público dos "teatros dos arrabaldes" –, a presença em tais eventos se dava pela participação identitária com os seus, com negociação de ideias e ideologias comuns. Quanto à recepção dos espetáculos, a inexistência quase absoluta de documentação a respeito não nos permite saber mais, mas certamente a tentativa de se fazer algo com qualidade era perseguida, caso contrário as plateias deixariam de ser fieis, característica das mais marcantes nesses espaços culturais.

> Os significados desses divertimentos eram diferentes para os diversos indivíduos frequentadores de espetáculos teatrais. Os sentidos dos textos apresentados variavam conforme as apropriações que cada um desses sujeitos fazia e isso também mudava dentro dos diversos grupos. (PENNA-FRANCA, 2016, p. 40)

Alguns destes núcleos primavam tanto por uma organização minuciosa, que havia até orador e diretoria de honra; também era comum manter músicos de uma "Jazz-Band" para abrilhantar cada apresentação e outros até possuíam orquestra com 15 componentes para espetáculos musicados. O resultado é que, para além dos grandes teatros, cineteatros e instituições de ensino que recebiam apresentações pontuais no centro da cidade, o Recife teatral dos anos 1930 se espalhava por bairros como Santo Amaro, Espinheiro, Encruzilhada, Arruda, Torre, Iputinga, Barro, Tejipió, Madalena, Feitosa e Afogados, sendo os três últimos de maior efervescência.

O antigo Teatro Livramento, inaugurado em 1910 e rebatizado em 1931 como Cine Olinda, no bairro do Feitosa, era um dos locais com programação teatral mais frequente até fins da década de 1920. O momento de inflexão aconteceu quando seus administradores o transformaram apenas em cinema. Ainda assim, em setembro de 1931 o espaço recebeu o Grupo Gente Nossa na sua circulação pelos "teatros dos arrabaldes", com peças como a comédia *A Honra da Tia*, o sainete *Mamãe Quer Casar* e a farsa *Engano da Peste*, todas bem recebidas pelo público. Depois disso, somente a partir de 1937 o cineteatro voltou a ganhar mais exibições cênicas para além dos filmes programados.

Também naquele ano de 1937, surgiu no bairro do Feitosa a Trupe da Boa Vontade, produzindo comédias como *Cala a Boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga. O grupo estreou em teatro armado na residência do major Pedro Alves, mas depois passou a se exibir, todos os sábados, no Cine Olinda, com trabalhos cômicos como *A Sogra*, de Horácio Nunes, e *P. R. V. 8*, este sem indicação do autor, e *Ladra*, comédia dramática de Silvino Lopes. À frente do conjunto estava o diretor, dramaturgo, ator e radiator Waldemar Mendonça, junto ao ator Gerson Vieira. Com revezamento constante de intérpretes, em 1938 a Trupe da Boa Vontade foi ressaltada no *Jornal do Commercio* porque desde o ano anterior continuava "a exibir-se com crescente êxito"[82] no Cine Olinda. Em 1939, já não encontrei referência de novas atividades do grupo.

Outros coletivos atuavam naquele momento, como o Grêmio de Comédias Cruzeiro, organizado no bairro de Campo Grande, e o Conjunto Artístico do Feitosa, do bairro homônimo, com quase todas as suas produções em única récita no Cine Olinda e seguidas de um ato de variedades. Em períodos de maior ou menor ebulição no decênio 1930, o teatro marcou presença na sede do Grêmio Cênico Espinheirense, com um "teatrinho" de quintal armado na casa do seu diretor Augusto Almeida, no bairro do Espinheiro; no Cine-Teatro do Pina, ocupado pelo Grêmio Artístico N. S. do Rosário, fundado na praia do Pina como sociedade teatral católica e tendo à frente o padre José Fernandes, com direção de Adalberto Santos; ou nos palcos do Grêmio Teatral Silvino Lopes, no bairro da Iputinga; do Cine Central, em Afogados, com os festivais artísticos mensais programados pelo Grêmio Artístico da Paz; do Teatro União, casa de espetáculos atrelada à Matriz de São José; do Teatro Arruda, no bairro homônimo; do Cine-Teatro São João, em Tejipió, bastante utilizado pelo Conjunto Nosso; no Cine-Torre, com o Grêmio Teatral Apolônia Pinto, dirigido por Abdenago de Araújo, no bairro da Torre; na sede do Grupo São Sebastião, em Santo Amaro, com estreia do Grêmio Teatral "Nós Vamos"; e no Liceu de Artes e Ofícios, tradicional escola a funcionar no centro do Recife, bem próxima ao Teatro de Santa Isabel.

A inserção de tantos novos coletivos e de outros espaços disponíveis mudou o campo teatral local com perspectivas renovadas à arte cênica. Também ampliando este ambiente cênico e programando peças durante parte do ano, funcionaram ainda o Cine-Elite, no bairro das Graças; o Ideal Cinema, no Pátio do Terço, e o Instituto Profissional São José, os dois últimos no bairro de São José. Claro que a programação que ali chegava era esporádica e restrita ao público de suas proximidades ou ao segmento que já os frequentava, como no caso dos estudantes, professores e seus familiares. Em todos eles, a cobrança de ingressos tinha renda revertida para a manutenção do próprio local ou para despesas da montagem teatral, sem pagamento aos artistas e técnicos envolvidos. Já que tinham orgulho em atuar como amadores, propagavam o amor à arte sem retorno financeiro e faziam teatro por puro diletantismo. Alguns destes núcleos sobreviveram por anos, com revezamento de parte de seus elencos, mas a grande maioria teve vida curta, uma parte até limitada à produção do seu lançamento.

82. Panorama do Recife Artístico. *Jornal do Commercio*. Recife, 6 fev. 1938. Vida Artística. p. 24.



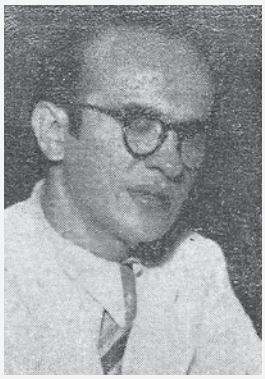
Samuel Campello



Valdemar de Oliveira



Hermógenes Viana



Filgueira Filho



Silvino Lopes



Miguel Jasseli



Berguedof Elliot



José Wanderley



Umberto Santiago



Lucilo Varejão



João Valença



Raul Valença



Coelho de Almeida



Zuzinha
(José Lourenço da Silva)



Nelson Ferreira



Felipe Caparrós

Alguns dos dramaturgos e compositores musicais (também para teatro) em evidência na década de 1930 no Recife.

Em se tratando do repertório, para além da prioridade quase absoluta de comédias programadas, com destaque a autores como Filgueira Filho, Lucilo Varejão e Silvino Lopes, é curioso perceber a valorização da dramaturgia local como requisito básico em todos estes coletivos, incentivada ainda mais pelo GGN. Além do sentido de identidade das tramas escritas por gente da terra, é inegável a facilidade de acesso às obras – numa época em que a publicação e circulação dos textos era bem difícil – e até mesmo pela liberação rápida do uso das mesmas, muitas vezes isenta dos custos com o direito autoral. Para qualquer dramaturgo, a divulgação de suas criações e do seu nome como representante do teatro local era o que mais interessava. Ganhos simbólicos específicos, então, para os dois lados.

Nestes "teatros dos arrabaldes" também aconteciam os festivais promovidos por artistas ou técnicos com renda voltada a contribuir para o seu sustento, sempre em reverência a alguma personalidade ou instituição. Foi o caso do ator Waldemar Mendonça, um dos fundadores da Trupe da Boa Vontade, que realizou o seu festival no Cine Olinda, numa homenagem ao Centro Esportivo Tabajaras. As celebrações programadas serviam para atrair adeptos da instituição reverenciada e contribuíam para que alguns de seus integrantes, além de divulgar o acontecimento, ficassem também responsáveis pela venda de parte dos ingressos, o que ampliava a perspectiva de boa bilheteria.

Além de muita ajuda beneficente a igrejas, escolas e órfãos menores de idade, era comum que festivais artísticos contassem com sorteios de brindes à plateia e um ato de variedades com artistas do teatro e do rádio no encerramento. Importante registrar que todas as apresentações, assim como as do GGN, tinham que ser submetidas à apreciação da Comissão de Censura Teatral, Cinematográfica e Fiscalização das Casas de Diversões Públicas, órgão ligado à Secretaria da Segurança Pública, cujo intuito era garantir que nenhuma récita tivesse a ousadia de ofender a moral pública, determinando, inclusive, faixas etárias específicas para algumas sessões, geralmente proibidas para menores de 14 anos.

Além do "Cine Olinda do Feitosa", como ficou conhecido aquele espaço, outro "teatro dos arrabaldes" com programação frequente no Recife era o "teatrinho" do Grêmio Familiar Madalenense, situado na rua Manuel Bezerra, no bairro da Madalena e transformado no Teatro Leopoldo Fróes em 1932, devido ao falecimento deste grande ator brasileiro. Liderado pelos irmãos João e Raul Valença desde o seu surgimento em 1924, o Grêmio Familiar Madalenense apresentava na sua sede, sempre ao final e início de cada ano, a temporada do tradicional *Presépio* desempenhado por crianças, com direito às jornadas dos cordões azul e encarnado. Mantinha também um repertório de peças autorais adultas, como o melodrama pastoril *Mancheia de Rosas*, a burleta O *Gato Escondido*, e as operetas *Espinhos de Rosa* e *Coração de Violeiro*.

Exatamente em 1931, no ano de surgimento do Grupo Gente Nossa, em cumprimento ao seu "programa pelo teatro pernambucano"[83], a dupla de artistas irmãos conseguiu

83. Uma Senhora Viúva, na Madalena. *Diario de Pernambuco*. Recife, 24 mai. 1931. Cenas & Telas. p. 5.

ampliar o número de produções realizadas, chegando a cinco montagens: a peça sacra *Herodes*, de autor não revelado; as burletas *A Cabocla Bonita*, de Marques Porto e Ary Pavão, com partitura musical de Sá Pereira; *Luar do Norte*, com letra de Umberto Santiago e música de João Valença; a comédia *Uma Senhora Viúva*, de Samuel Campello – já exibida 16 vezes seguidas no Teatro São José, no Rio de Janeiro, e pela primeira vez ganhando versão por um grupo pernambucano; e, por fim, a inédita comédia musicada em três atos *Cartazes do Amor*, letra e música, respectivamente, dos irmãos Raul e João Valença.

Para a comédia *Uma Senhora Viúva* finalmente ser apresentada no Recife, o maestro João Valença, regente da orquestra, acrescentou vários números de música na intenção de dar ainda mais alegria à peça de Samuel Campello. Com destaque ao tenor Vicente Cunha, a montagem foi tão bem recebida no "teatrinho" próprio do grupo que, além de uma nova sessão agendada por insistentes pedidos do público, ganhou resenha crítica no *Diario de Pernambuco*, algo raro para a época:

> Números movimentados e bonitos, alguns dignos mesmo de figurarem em opereta, como os duetos de "Mário" e "Rosa", bem como um pequeno concertante no 1° ato. O desempenho dado à peça pelo corpo cênico da simpatizada sociedade suburbana foi bom. Seria, talvez, muito bem, se não houvesse algumas falhas, aliás, desculpáveis em amadores e peças de primeira representação como: entradas e saídas demoradas, "deixas" não apanhadas há tempo, e algumas marcações descuidadas. Há, entretanto, artistas que nos aparecem cheios de nomeada e fazem pior que os amadores do Grêmio Madalenense. Esta é que é a verdade. [...] *Uma senhora viúva* foi, enfim, um espetáculo que satisfez o público e provou que com os nossos amadores muito se pode fazer em prol do teatro, já que os nossos poucos profissionais vivem em desarmonia constante e não saem, por isto, da mambembada [o comentário surgiu antes do aparecimento do GGN].[84]

Com o Grêmio Familiar Madalenense, era normal suas peças voltarem em mais algumas poucas sessões a pedido dos espectadores. Foi o que aconteceu com a inédita comédia musicada *Cartazes do Amor*, naquele ano de 1931, que completou três apresentações, com encerramento no Teatro de Santa Isabel, num festival em benefício do Hospital Infantil Manuel Almeida. Também atuantes no período, o Grêmio Dramático do Barro, que surgiu naquele ano; o Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, formado por alunos do Liceu de Artes e Ofícios desde 1929; o conjunto Arts-Nouveax e o Grêmio Dramático Familiar de Tejipió, ambos de vida bem efêmera. Certamente esta efervescência deve ter influenciado o *Diario de Pernambuco* a publicar a seção dominical *Vida Teatral*, a partir da data 13 de setembro de 1931, escrita por Samuel Campello

84. "Uma Senhora Viúva" no Grêmio F. Madalenense. *Diario de Pernambuco*. Recife, 26 mai. 1931. Cenas & Telas. p. 3.

e voltada à movimentação teatral no Recife, claro que tendo o GGN e o Teatro de Santa Isabel como epicentro de suas atenções.

O cinema, que já possuía, no mínimo, 15 salas divulgadas nos jornais[85], há tempos tinha ganho seção específica naquele jornal, intitulada *Vida Cinematográfica*. Em março de 1932 foi a Rádio Clube de Pernambuco que, ciente da importância do mercado de bens culturais e da cena crescente em Pernambuco, inaugurou o seu "Teleteatro", com irradiação das peças *A Rosa Vermelha* e *Gente Rústica*, tendo Oscar Pinto à frente da coordenação e Umberto Santiago como diretor. A iniciativa foi louvada pela imprensa. Com ganhos como estes, o teatro ia galgando mais espaços de visibilidade e consagração.

Depois de levar à cena obras de afamados dramaturgos ligados à Geração Trianon, do Rio de Janeiro, como Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro, logo no início do ano de 1934, pretendendo estimular novos escritores teatrais do Recife a fim de "incorporá-los à campanha em prol do soerguimento do Teatro Nacional"[86], o Grêmio Familiar Madalenense lançou a peça *Bilhete Revelador*, comédia em três atos de Arthur Fischer Vieira, um dos componentes do seu elenco; além de *O Petróleo Falhou*, do também estreante Eumenes de Oliveira; *Casa de Maribondos*, comédia em um ato de Umberto Santiago; e mais a comédia *Porque o Lopes se Casou* e a farsa *Precisa-se de Uma Mãe*, duas obras de Silvino Lopes. Todos estes trabalhos eram sempre apresentados em seu "teatrinho" próprio, que deve ter funcionado pelo menos até 1936, quando passou a receber mais ativamente sessões de outros núcleos artísticos como o GGN.

Bairro que já foi reduto de vários cineteatros, Afogados também se tornou um centro de diversões bastante ativo no Recife da década de 1930, com vários palcos a receber programação teatral em meio às noites de exibições cinematográficas, a exemplo do Cine-Teatro São Miguel, Cine Central e Cine-Eldorado. Exatamente naquele primeiro ano, a área ganhou outro palco, o Cine-Teatro Nossa Senhora da Paz (mais à frente conhecido como Cine-Teatro da Paz), de propriedade do Centro Social Católico de Afogados. Era um vasto salão de festas com 700 cadeiras disponíveis. Além de filmes apresentados na tela, o evento de lançamento, na noite de 6 de julho de 1930, contou com a comédia em um ato *O Marido da Viúva*, de autor desconhecido. Dois dias depois, a atração passou a ser o "sr. Argos, ventríloquo, com os 26 bonecos que cantam, dançam, falam e riem"[87].

Dois meses após a sua inauguração, o local serviu de palco para um festival de arte em homenagem ao governador do Estado, dr. Estácio Coimbra, e em benefício das escolas paroquiais. A festa, promovida pelo Centro Social Católico de Afogados, contou com apresentação de duas revistas, *Evolução*, escrita em dois atos por Augusto Wanderley Filho, e *Revista Futurista*, de um ato, criação e direção de João Jacques, ambas reunindo professores da Orquestra

85. Mantinham publicidade frequente na imprensa os cinemas Parque, Moderno, Polytheama, Royal, Encruzilhada, Ideal, Glória, São José, Olinda, Real, Avenida, High-Life, Espinheirense, Cine-Teatro do Pina e Cine-Teatro da Paz.

86. Grêmio Familiar Madalenense. *Diario de Pernambuco*. Recife, 6 jan. 1934. Vida Teatral. p. 4.

87. Inaugura-se hoje o Cine-Teatro Nossa Senhora da Paz, de Afogados. *A Província*. Recife, 6 jul. 1930. Teatros & Cinemas. p. 2.

da Sociedade de Concertos Populares, sob regência do aplaudido maestro Nelson Ferreira. No elenco, apenas figuras da alta sociedade. Números de variedades encerraram a noite. O crítico P. G. escreveu n'*A Província*:

> Apenas o que veio tornar a representação um pouco defeituosa foi o palco, demasiadamente pequeno, isto notando-se particularmente nos números de bailados da senhorita H. Schoeder. [...] Os organizadores do interessante festival devem repeti-lo num teatro mais espaçoso e, por conseguinte, com um palco onde os cenários de Mário Nunes e Arnaldo Pimentel tenham maior relevo.[88]

Incentivado pelo que viu e sob a assinatura de cronista teatral S. C., Samuel Campello, no *Jornal do Commercio*, fez referência à atuação dos amadores teatrais no Recife, gente que "faz arte por brincadeira"[89] e de onde surgem verdadeiras vocações artísticas, dando destaque à representação da *Revista Futurista* como mais uma das festas de arte em que "senhorinhas e rapazes de nossa melhor sociedade bancam de artistas de teatro e fazem coisas superiores a muitos dos que vivem ganhando a vida nessa profissão cada dia mais desprotegida de todo o mundo"[89]. Ainda naquele mês de setembro, o Cine-Teatro da Paz promoveu mais um espetáculo com a volta da encenação da revista em dois atos *Evolução*, de Augusto Wanderley Filho e música de Gaspar Moura, terminando com um ato variado composto de números cantados e dançados.

Surgindo no cenário teatral do Recife também em 1931, o Grêmio Dramático do Barro ocupou seu "teatrinho" próprio promovendo o inédito drama em três atos *Mariana*, do coordenador Luiz Lapa, seguido de um ato de variedades, com renda voltada às obras da Igreja Matriz do Barro, prática comum entre suas ações. Em 1938, por exemplo, o grupo programou as comédias *Exemplo a Casados*, de Diogo J. Saromenho; e *Secretário de Sua Excelência*, de Armando Gonzaga, em benefício da Escola Paroquial do Barro. Tudo indica que no seu último de existência, em 1939, a equipe só produziu *Compra-se um Marido*, de José Wanderley. Usando palco particular, foi lançado, ainda em 1931, o Grêmio Dramático Familiar de Tejipió, com a peça *Faustino, o Moleque Descarado*, seguida da revista *O Diabo em Casa* e da apoteose *A Sombra*, todas de autores e diretor não divulgados, terminando com um ato variado como era comum.

A iniciativa fez o *Diario de Pernambuco* atestar: "O amadorismo teatral em Pernambuco parece estar voltando ao seu período áureo"[90]. Em março de 1933, uma nova associação dramática amadora foi fundada no Recife, o Grêmio Familiar Afogadense, sob presidência de Manoel Ataíde, tendo como diretor teatral Francisco Uchôa. Com direito a membros associados (de onde saíram o ator cômico José Bustorff e a cantora e atriz mirim Maria Celeste, que seguiram carrei-

88. P. G. Teatro da Paz. *A Província*. Recife, 16 set. 1930. Teatros & Cinemas. p. 2.

89. S. C. [Samuel Campello]. Gente nova. *Jornal do Commercio*. Recife, 21 set. 1930. Telas e Palcos. p. 6.

90. A estreia do Grêmio Dramático Familiar de Tejipió. *Diario de Pernambuco*. Recife, 11 out. 1931. Vida Teatral. p. 9

ra profissional), a equipe costumava apresentar espetáculos no Cine-Teatro da Paz, no próprio bairro de Afogados, reunindo maioria esmagadora de criações pernambucanas, de autores como Romualdo Pimentel, Filgueira Filho, Mário Guimarães, Samuel Campello e Thomás de Aquino Maciel. Depois que aquele palco foi demolido em 1938, o conjunto se dispôs à construção de um teatro particular de 360 lugares, na Estrada dos Remédios, com renda das apresentações vertidas para tal, mas tudo indica que desapareceu da cena ainda no ano seguinte, após breves passagens pelo Teatro de Santa Isabel, Centro Cultural Israelita de Pernambuco e Cine-Eldorado, sem concretizar o seu intento.

Já nas cercanias do bairro de Tejipió, no Cine-Teatro São João, o Núcleo Artístico de Tejipió promoveu, em 1938, um festival em benefício do Guanabara Futebol Clube com a comédia *Minha Sogra Jararaca*, de F. Napoleão. Pouco depois, fez novo festival por lá, desta vez em homenagem ao cantor Arlindo Silva com a comédia *Moços e Velhos* ou *Boneca Alemã*, de Rangel de Lima. Há registros de poucos espetáculos do grupo até 1941. Ainda que todos estes grupos atuassem como amadores, de vez em quando algum deles se atrevia a solicitar pauta no Teatro de Santa Isabel, quase sempre pedindo dispensa das taxas. Em dezembro de 1930, por exemplo, aquele palco serviu para um espetáculo organizado "por um grupo de bons elementos do nosso meio artístico"[91] na comédia em três atos *O Homem do Rebocador*, de Sylvio da Selva, "tendo como assunto um interessante quiproquó em torno de um caso da mais flagrante atualidade"[91]. Na sequência, outra comédia em um ato foi apresentada, *Marquês Por Meia Hora*, sem divulgação do nome de nenhum outro dos artistas envolvidos.

No entanto, era crescente o interesse tanto dos pretensos profissionais quanto dos amadores de juntarem-se para levar algo à cena, ainda que com vida reduzida a uma ou duas apresentações, já que poucos conseguiam circular e muito menos bancar as enormes despesas ao ocupar o Teatro de Santa Isabel (além das taxas de censura e de direitos autorais, a pauta, que incluía os custos de luz e funcionários, não devia ser barata). Eram motivos ainda mais fortes para a existência efêmera do teatro daquele tempo. Para se ter ideia dos atrapalhos que rondavam o fazer teatral da época, somente em 1948 o prefeito do Recife, Manoel César de Moraes Rêgo, segundo o *SBAT-Boletim*, edição janeiro/fevereiro de 1949, sancionou a lei que dispensou a cobrança do "imposto de caridade" que incidia sobre os ingressos para espetáculos realizados no Teatro de Santa Isabel ou em outras casas de diversões com fins artísticos e filantrópicos. As companhias teatrais beneficiadas com os favores desta lei foram aquelas "reconhecidas pelo Ministério de Educação e Saúde como incentivadoras da cultura artística nacional, bem como por quaisquer conjuntos artísticos cujos espetáculos tenham a finalidade de beneficiar obras pias, educacionais, hospitais de caridade e a Cruz Vermelha Brasileira"[92]. Excetuando-se a equipe liderada por Barreto Júnior, nenhum dos outros grupos da década de 1930 resistiu até aquela data.

91. No Teatro de Santa Isabel. *Diario de Pernambuco*. Recife, 21 dez. 1930. Cenas & Telas. p. 5.

92. Os espetáculos teatrais de fins artísticos e filantrópicos, realizados no Teatro de Santa Isabel, do Recife, dispensados de impostos. Ano XXVIII, nº 249. *SBAT-Boletim*. Rio de Janeiro: jan./fev., 1949. p. 12.



Arthur Azevedo



Armando Gonzaga



Gastão Tojeiro



Oduvaldo Vianna



Viriato Corrêa



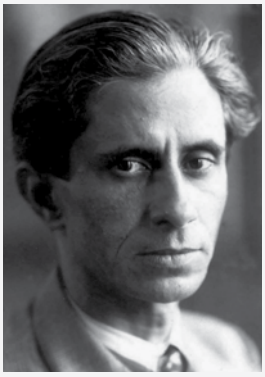
Matheus da Fontoura



Cláudio de Souza



Ernani Fornari



Renato Vianna



Eurico Silva



Raymundo Magalhães Júnior



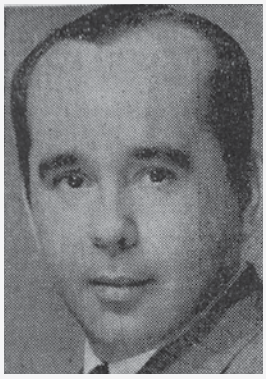
Leopoldo Fróes



Joracy Camargo



Paulo de Magalhães



Luiz Iglesias



Abadie Faria Rosa

Outros dramaturgos em evidência na década de 1930 no Recife (e também no restante do país).

A Tuna Portuguesa, sociedade formada por artistas da colônia lusitana no Recife desde 1926, era o grupo amador que com mais frequência – talvez por reunir abastados comerciantes portugueses na sua diretoria – podia ser visto no Teatro de Santa Isabel, com festivais artísticos que, além das peças programadas, sempre contavam com música orfeônica. A derradeira atração cênica de 1930 naquele palco, por exemplo, na noite de 29 de dezembro, foi a representação de *O Mistério do Lenço*, de autoria do amador Alberto Ferreira. "A peça interessante e bem urdida revela os dotes teatrais do seu autor que é um moço inteligente e esforçado"[93], recomendou o *Diario de Pernambuco* com crítica elogiosa, inclusive ao desempenho do dramaturgo como intérprete na cena, além dos outros amadores, todos defendendo bem os seus papéis. A direção ficou sob a responsabilidade de Arthur Braga, com música escrita pelo maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva).

Remodelando sua sede que funcionava na rua do Imperador, no bairro de Santo Antônio, em julho de 1931, e ganhando um novo palco a partir de então, a Tuna Portuguesa passou a dividir suas apresentações nos dois locais. Em seu território, lançou pela primeira vez no Recife, após exibição do grupo orfeônico, a comédia em um ato *A Má Língua*, do escritor português Eduardo Coelho, sob direção de Alberto Ferreira, seguida de *Rosas e Violetas*, farsa em três quadros de M. Brandão Valle, com música do maestro Zuzinha. A receptividade foi tanta, que a direção da sociedade lusitana prometeu a cada mês nova atração em sua sede para agradar sócios e familiares. Muitas vezes terminando com uma apoteose Portugal-Brasil, há registros de atividades da Tuna Portuguesa até 1943. O conjunto chegou, inclusive, a contratar ensaiadores como Avelar Pereira, Elpídio Câmara e Raul Prysthon, profissionais todos egressos do Grupo Gente Nossa.

Observando os nomes dos que faziam parte destes núcleos teatrais que se espalhavam pelos bairros do Recife, é notório que havia uma sociabilidade bastante amigável entre todos eles, com revezamento de integrantes – especialmente o Grêmio Familiar Madalenense e o GGN, montando até os mesmos textos em períodos bem próximos, um no seu "teatrinho de arrabalde" e o outro tendo a possibilidade de usar o Teatro de Santa Isabel –, sendo os atores e atrizes de maior destaque convidados a participar como atração de atos variados ou em homenagens especiais a alguma personalidade. Ocupando um espaço dinâmico de expressão de sentidos, certamente todos estavam irmanados no maior ganho simbólico destas parcerias: a difusão dos autores, intérpretes e ensaiadores pernambucanos com obras que ganhavam a simpatia do público inegavelmente.

Apesar de tentativas frustradas como a criação do Teatro-Escola, idealizado por Luiz Lapa; de uma escola de teatro para crianças e grupo específico desta linguagem no Recife, ideia de Juanita Machado; e da Sociedade dos Amigos do Teatro, que seria dirigida por Silvino Lopes, a efervescência teatral em Pernambuco era tanta que, em março de 1936, realizou-se no salão nobre do mais disputado teatro da capital pernambucana, o I Congresso de Amadores Teatrais, sob presidência de Samuel Campello. Uma das principais conquistas foi a criação da Federação Teatral Pernambucana, fundada alguns dias depois em concorrida reunião com representantes de vários grêmios e associações teatrais da capital e do interior do estado. A

93. Tuna Portuguesa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 30 jan. 1930. Cenas & Telas. p. 4.

presidência da entidade ficou com o professor Miguel Jasseli, também presidente da Sociedade de Cultura de Palmares, mas ainda estavam na diretoria o vice-presidente dr. Otávio Pinto (do Grêmio Artístico Peixoto Júnior, de Goiana, que naquele momento estava em esforço para construir teatro próprio); João Schettini como 1º secretário (da Sociedade de Cultura de Garanhuns); José Lucas (da Juventude Canhotense) como 2º secretário; e Alberto Ferreira (da Tuna Portuguesa) como tesoureiro.

Das organizações teatrais filiadas à Federação Teatral Pernambucana constavam a Sociedade de Cultura de Garanhuns, com alvo em todas as manifestações artísticas e mantendo um corpo cênico próprio; a Sociedade de Cultura de Palmares, com sede própria e biblioteca; o Grêmio Leopoldo Fróes, de Vitória; o Grêmio Artístico Peixoto Júnior, da cidade de Goiana; o Grêmio Dramático, de Gravatá; o Grêmio Polimático, do município de Ribeirão; o Grêmio Diversional, de Catende; o Grêmio Carlos Gomes, de Caruaru; o Grupo da Gente, de Quipapá; o Grêmio Samuel Campello, do município do Jaboatão; e o Grupo Gente Nossa, Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Dramático do Barro e Tuna Portuguesa, os quatro últimos do Recife. Sobre este assunto, o *Jornal do Commercio* publicou:

> Fundada apenas há alguns meses, a Federação Teatral Pernambucana vem realizando um interessante programa de difusão artística no interior do Estado [...]. E escreve [o professor Miguel Jasseli] então: "Como fruto do *Congresso de Amadores*, em 29 de junho, realizou-se a instalação, nos salões da *Tuna Portuguesa*, no Recife, da *Federação Teatral Pernambucana*, como órgão controlador de todo o movimento cultural do interior e de todas as sociedades de amadores teatrais do Estado. [...] A *Federação* tem incrementado o movimento artístico-teatral do Estado, promovendo festas, distribuindo peças, emprestando cenários, fazendo permutas de amadores, incentivando o gosto pelas coisas da inteligência entre as populações de quase todas as cidades do Estado. Além disto, tem resolvido contendas, tem conseguido favores dos poderes municipais e tem organizado excursões de propaganda. Como presidente da *Federação*, tenho mantido correspondência com todos os líderes do nosso movimento e visitado [...] aos membros das diretorias e do corpo cênico locais, fiz conferências sobre o movimento cultural pernambucano, despertando maior entusiasmo entre os interessados e simpatizantes. [...] Infelizmente o movimento artístico-teatral do interior e quiçá de todo o Estado vem encontrando uma dificuldade quase intransponível: a falta de salas de espetáculos. À exigência impatriótica das agências estrangeiras de filmes junta-se a má vontade incompreensível dos empresários gananciosos de nossos cinemas, que tramam todas as ciladas contra o teatro, negando os seus salões de espetáculos ainda mesmo quando bem pagos. Problema sério que merece ser resolvido com urgência, sob pena de vermos improfícuos todos os nossos esforços.[94]

94. Federação Teatral Pernambucana: a sua atividade artística, em 1936. *Jornal do Commercio*. Recife, 6 dez. 1936. Vida Artística. p. 25.

Ainda em seu relatório, antes de anunciar que em 1937 várias caravanas artísticas deveriam percorrer o interior do estado em busca de auxílio dos governos municipais, Miguel Jasseli abordou, naquele mesmo *Jornal do Commercio*, a luta contra o meio e o preconceito, sofrimentos de toda a gente de teatro, algo não muito distante do que acontecia no Recife. Ele, então, justificou:

> No interior, ainda não se compreende que haja um movimento como o nosso, sem outra finalidade além da educação do meio ambiente. Não raros são os que veem nos nossos esforços apenas um desejo de exibição, ganância de lucros pecuniários. As dificuldades surgem a cada passo. Falta de salas para concertos e espetáculos, carência de piano, ausência absoluta de interesse, até da própria classe estudantina. Com relação ao palco, são os preconceitos caducos dos nossos antepassados. Que o teatro, mesmo de amadores, é incompatível com o decoro de uma senhorinha, que não é moral o ambiente de teatro, etc. As sociedades de amadores enfrentam problemas tremendos e só a custa de muito esforço e abnegação conseguem se manter.[95]

Este discurso da ausência de casa de espetáculos passou a ser uma constante na imprensa, a exemplo da retrospectiva teatral que o *Jornal do Commercio* fez sobre 1936, salientando o quanto a falta de casas de espetáculos ou salas de concerto entravou a livre atividade artística naquele ano:

> O Santa Isabel, fechado até a primeira quinzena de julho, fez uma falta inestimável. Depois, ocupado pela Companhia Jayme Costa, o mesmo estado de coisas perdurou, com graves prejuízos para o público e artistas. Despedindo-se aquele conjunto, foi o Santa Isabel disputado a todo propósito, criando-se, assim, situações que só dificilmente – e em parte – foram solucionadas pela administração do Teatro. De fato, vários projetos tiveram de ser adiados e vários planos alterados em vista dos compromissos já assumidos para cessão daquela casa de espetáculos. [...] No que diz respeito à atividade teatral, tiveram companhias e grupos de se socorrer do Teatro Leopoldo Fróes, do Grêmio Familiar Madalenense, e do Cine-Encruzilhada. Lucrou, com isso, a população desses bairros. E por esse lado, apesar do prejuízo decorrente da falta de um teatro como o Santa Isabel, há que se ressaltar uma irradiação maior dos benefícios prestados pelo Grupo Gente Nossa à nossa plateia, levando-lhe a domicílio, por assim dizer, os seus espetáculos. De tudo se conclui que, como tantas vezes temos dito, a maior necessidade do nosso ambiente artístico atualmente é a construção de um novo teatro ou de uma sala de concertos – o que seria, em qualquer caso, de grande alcance para o nosso desenvolvimento artístico.[96]

95. JASSELI, Miguel. In: Federação Teatral Pernambucana: a sua atividade artística, em 1936. *Jornal do Commercio*. Recife, 6 dez. 1936. Vida Artística. p. 25.

96. Panorama do Recife artístico, em 1936. *Jornal do Commercio*. Recife, 10 jan. 1937. Vida Artística. p. 23.



Hoje ás 19 horas grande inauguração da

II FESTA DA MOCIDADE

O Pavilhão de Festa será inaugurado pelo applaudido e melhor conjuncto do Norte do Brasil -- O BANDO ACADEMICO -- lançando as melhores marchas do Carnaval de 1938. Uma feerica illuminação dará um encantador aspecto ao recinto da grandiosa festa academica

O Theatro apresentará a TROUPE GUANABARA já conhecida nos meios artisticos. Renato, Leoni, Ary, formam a trinca do Riso. A decoração feita por Helio Feijó é inspirada em motivos de nossas festas populares

O Parque de Diversões, o maior e o mais moderno, apresenta apparelhos modernissimos procedentes da America do Norte, taes como FOGUETE A' LUA, AUTO-PISTA, CHICOTE, RODAS GIGANTES, etc.

Na Festa da Mocidade só se bebe

Antarctica

Como espaço diferenciado para a atividade cultural e artística no Recife é importante citar o Parque 13 de Maio, espécie de "pulmão verde" bem ao centro da capital pernambucana, que, ao final de cada ano e início do outro, servia de pouso para a Festa da Mocidade organizada pelos universitários em prol da Casa do Estudante de Pernambuco, construída no bairro do Derby. O evento, lançado no dia 12 de dezembro de 1936, atraía multidões por sua programação popular e diversificada a preço bastante acessível. No ano de sua estreia, além de um parque de diversões e cinema ao ar livre, outras grandes atrações foram o pastoril Canela de Aço, Maracatu Leão Coroado, blocos e clubes da Federação Carnavalesca de Pernambuco, o campeonato de lutas greco-romana, livre e de boxe, além do pavilhão dos peixes elétricos do Amazonas. As festas de Natal e Ano Novo, então, mostravam-se ainda mais concorridas.

Na programação continuada em 1937 para agradar a famílias inteiras, os maiores destaques foram as matinês infantis e as apresentações adultas no Teatro de Variedades – espaço construído no local para receber até 700 espectadores –, sob o comando dos atores pernambucanos Renato Marques e Leoni Siqueira com a Guanabara Trupe; além dos shows da cantora Maria Alice e da Jazz-Band Acadêmica e de um Grande Concurso de Passo que iria sortear um automóvel Ford V-8. Toda aquela edição do festejo popular foi dedicada à imprensa recifense, com destaque à Rádio Clube de Pernambuco, mas também à Federação Carnavalesca de Pernambuco e à empresa Pernambuco Tramways. Do final de 1937 até início de 1938, no palco do Teatro de Variedades, a carioca Companhia Jararaca, de espetáculos regionais cômicos, chegou a realizar 13 apresentações na Festa da Mocidade.

Durante 1939 fizeram sucesso as matinês infantis com sorteio de brindes à criançada, o Par¬que de Diversões Imperial, as soirées dançantes ao som da Jazz-Band Acadêmica e Sereia Negra & a Sua Jazz, além das sessões adultas no Teatro de Variedades, agora tendo como mestre de cerimônias o ator e comediante Ary Guimarães, integrante do GGN. Quase sempre acontecendo numa média de três meses seguidos, o grandioso evento anual promovido pela Casa do

Estudante de Pernambuco se prolongou por mais de três décadas, de 1936 a 1967 no Parque 13 de Maio e na passagem deste último ano para 1968, em frente ao Sport Clube do Recife, no bairro da Madalena, reunindo uma série de atrações nacio¬nais e internacionais do teatro, do rádio, do circo, da dança, da música e dos esportes em revezamento constante. Tudo isto para agradar a crianças e adultos com variadas opções de diversão popular.

Com a chegada dos anos 1940, a atuação daqueles cineteatros enquanto espaços múltiplos para o cinema e o teatro ficou restrita às exibições cinematográficas, um dos motivos que certamente fez desaparecer quase todos os núcleos teatrais de bairros aqui citados, sem espaço onde se exibir, e praticamente perdendo mais esta batalha. Outros grupos cênicos surgiram, é verdade, mas a maioria tinha como foco ocupar os teatros do centro do Recife diante da pouca receptividade dos administradores daquelas casas de espetáculos de "palco e tela". E a vida teatral nos arrabaldes, de pulsante, nunca mais foi a mesma.

AS COMPANHIAS VISITANTES

Quase 60 atrações de fora puderam ser contabilizadas por toda a década de 1930 no Recife, sendo 20 companhias ou artistas internacionais (oriundos da Itália, Portugal, Estados Unidos, Israel, Argentina, Alemanha e México) e 39 produções nacionais, majoritariamente cariocas. Comparada à década anterior, percebe-se, claramente, que há um acréscimo da circulação de equipes brasileiras em turnê pelo país, muitas delas empresariadas por artistas de renome, como Procópio Ferreira, Jayme Costa e Dulcina de Moraes, nomes símbolos do teatro daquela época e que iniciaram ali suas visitas à capital pernambucana. Acrescente-se a isso que a 21 de dezembro de 1937 o presidente Getúlio Vargas e seu ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, assinaram o Decreto-Lei nº 92, que autorizou a criação e implantação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em grande parte como resultado de reivindicações da categoria, para coordenar as ações no setor teatral e organizar a distribuição de verbas destinadas às companhias dramáticas.

O pesquisador Walter Lima Torres revela que até aquele momento a presença do Estado no estímulo ao empreendedorismo teatral era mínima e intermitente, o que gerava debates acalorados em todo o país:

> Até então, foram muitas a discussões e tentativas de se elaborar critérios para distribuição de subvenções, auxílios e colaborações de toda ordem para o comércio de uma ação que a todo instante reivindicava seu caráter de importância cultural. [...] A criação do SNT foi um divisor de águas na forma de o Estado considerar a atividade teatral. Pela primeira vez estabelecia-se uma agência estatal para orientar e implementar mecanismos de sobrevivência para o negócio teatral. (TORRES, 2016, p. 58 e 60)

Entre as ações deste primeiro organismo estatal concebido para atender as demandas do fazer teatral brasileiro, diminuir a dificuldade dos artistas viajarem pelo país, o que resultou nos primeiros editais de apoio a companhias profissionais para percorrerem o Brasil levando seus espetáculos, quase todas do Rio de Janeiro, vale salientar, escolha que gerou insatisfação e reclamações nos outros estados. A maioria das equipes que chegou à capital pernambucana no decênio 1930 era formada por dezenas de artistas e técnicos em circulação pelo "Norte" do país (como ainda eram chamadas as regiões Norte e Nordeste). Traziam um repertório longo de peças, com certa prioridade às criações nacionais, exceção feita às companhias lideradas por Procópio Ferreira, Palmeirim Silva-Cecy Medina e Dulcina de Moraes-Odilon Azevedo, e também costumavam apresentar criações de dramaturgos da terra – prova de que com poucos ensaios uma nova peça era preparada –, contando ainda com a participação de um ou outro artista local, numa forma de ampliar a boa convivência durante sua permanência na cidade.

O repertório privilegiava a comédia e a revista ou os sainetes e as burletas, não faltando ainda conjuntos dedicados às óperas, operetas, mágicas e a alguns números excêntricos. Portanto, não foi pela influência do que chegou de fora neste momento que o Recife avançou numa possível modernidade para a cena, pelo contrário, permaneceu atrelado a um repertório que refletia o gosto do público daquele tempo, favorecendo o riso acima de tudo[97]. As temporadas duravam até 45 dias, com sessões de terça-feira a domingo, às vezes com récitas em vesperais e sempre com mudança diária da programação (todas ainda traziam o "ponto" como suporte para memória dos atores). Algumas estratégias utilizadas eram a venda de ingressos bastante antecipada e a diversificação das sessões, a exemplo das vesperais elegantes para famílias ou exclusivas para normalistas, no intuito de ampliar cada vez mais o público.

Os anúncios na imprensa – pagos e caros – eram fundamentais para o sucesso de bilheteria, e os cronistas teatrais geralmente davam largas notícias sobre o repertório e a equipe, quase sempre com comentários críticos diários sobre as obras apresentadas. Ao que tudo indica, provavelmente pela insípida atividade profissional na maior parte do país, os acordos com os responsáveis pela pauta dos teatros se dava de maneira muito insegura. Numa época em que os telegramas ainda eram a maior forma de comunicação entre as pessoas, bastava mandar uma missiva para o diretor da casa de espetáculos e, caso a pauta estivesse livre, o teatro já estava entregue ao solicitante. Observando a documentação de correspondências, os pedidos eram

97. Vale aqui destacar que as referências sempre citadas em nossa historiografia como tentativas de uma possível modernização para a cena teatral brasileira – Álvaro Moreyra e o Teatro de Brinquedo (1927 a 1931), no Rio de Janeiro, grupo que nunca veio ao Recife; Flávio de Carvalho e o Teatro da Experiência (1933), tentativa fugaz em São Paulo, interrompida pela polícia; a obra dramatúrgica do paulistano Oswald de Andrade, que só ganharia os palcos três décadas depois de escrita; e Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil, fundado em 1938, mas que só chegou à capital pernambucana em 1952 – não puderam ser apreciadas no meio teatral recifense dos anos 1930, exceção feita a Renato Vianna e Seu Teatro, que ainda que tenha se tornado referência à atuação de Samuel Campello e do GGN, principalmente pela atenção à dignificação do trabalho do ator, pouca repercussão causou na imprensa, no público e nas outras companhias da cidade, no entanto, sendo inegavelmente um estímulo para Valdemar de Oliveira assumir o seu papel de líder inconteste mais à frente. E foram esses lampejos de uma possível modernidade, por instaurarem nova consciência do fazer teatral, que o Recife deixou de ver naquela década ou apreciou minimamente, ainda quase indiferente a possíveis indícios renovadores.

frequentes e, quase sempre, atendidos.

Parece que as companhias visitantes, por necessitarem das bilheterias para sua sobrevivência, tinham prioridade na agenda das casas de espetáculos. Às vezes, as solicitações chegavam com meses de antecedência, noutras, praticamente em cima da hora. E cabia aos artistas do Recife compreender e ceder seu lugar aos profissionais que aportavam na cidade. Isto não foi raro acontecer, e até mesmo o Grupo Gente Nossa, também de perfil profissional, teve que se submeter a este atrapalho várias vezes. Como as companhias, na sua maioria, circulavam pelo país navegando por grandes navios, os atrasos também se davam, inclusive de material a chegar depois do prazo para início da temporada, gerando palco ocioso e sérias reclamações.

Excetuando tais inconvenientes, esta convivência da produção local com as companhias profissionais em turnê operou como fator determinante para que o Recife consolidasse uma cultura teatral mais dinâmica, oportunizando, por exemplo, a ampliação do conhecimento da dramaturgia nacional e internacional, ainda que sujeita a altos e baixos na qualidade das obras. O público aproveitava estes momentos de apreciar o que chegava de fora, quase sempre bastante receptivo, e noutras vezes ressabiado pela possível má qualidade dos artistas ou do repertório programado (especialmente àqueles intérpretes menos conhecidos e que não mantinham divulgação frequente nos jornais), o que redundava em fracassos de bilheteria e desespero por parte dos empresários[98].

Aos artistas locais, ainda que intercâmbios importantes pudessem ser concretizados, a permanência por longo tempo de qualquer atração de fora representava também um transtorno para planos futuros, especificamente por ser a década de 1930 um momento de conquista das plateias locais. O GGN sofreu com isso especialmente nos anos de 1934, 1936, 1938 e 1939, quando o Teatro de Santa Isabel ficou sucessivamente entregue a companhias visitantes. Por sinal, até hoje há um queixume dos artistas teatrais do Recife de que as plateias são mais receptivas quando uma produção visitante chega.

Além de maior público, quase sempre estes espetáculos têm mídia maciça, trazem no elenco astros que também aparecem na TV e dão longas entrevistas à imprensa, contam com patrocínios garantidos, além de cobertura jornalística crítica e das colunas sociais e, claro, se permitem cobrar ingressos bem mais caros ao público. Atraem uma plateia elitizada, acostumada a ver peças quando viaja para o exterior ou vai ao eixo Rio-São Paulo. É como se o desejo de ver teatro para tais espectadores só nascesse quando estão em terra que não a sua, ou quando artistas de outras paragens – preferencialmente já conhecidos da TV e do cinema – chegam à sua cidade com a clara proposta de entretenimento e visibilidade também para

98. Sebastião Milaré (2009, p. 217) nos alerta: "Era hábito de todas as companhias viajar pelo país nas ocasiões de aperto financeiro. Normalmente, todavia, maltratavam-se os espetáculos nessas viagens – personagens desapareciam para que a peça se adaptasse ao elenco disponível; improvisavam-se os cenários; toda a parte técnica era reduzida a quase nada... Tratava-se, na verdade, de 'salvar o negócio'". Nada muito diferente dos tempos atuais, principalmente se lembrarmos dos musicais que tanto fazem sucesso e circulam pelo país sem parte da cenografia, do elenco e, muitas vezes, até com substituição dos músicos por trilha sonora instrumental pré-gravada.

quem os prestigia (ainda mais em tempos de redes sociais). Basta perceber a quantidade de flashes tirados ao sentarem na poltrona do teatro.

Essa é a arte convidativa para o grande público, pouco importando quanto pagam pelas entradas. Afinal, estar ali conferindo "o melhor do teatro", na opinião da maioria, encontrar amigos que pensam e agem do mesmo jeito, é também uma forma de se mostrar "culto" e próximo da arte cênica, aquela que interessa à elite. No Recife, ou em qualquer outra parte do Brasil, seja agora ou mesmo nos anos 1930, a atenção dos espectadores sempre foi maior ao que chega de fora como novidade. Ao entrarmos naquela década, o movimento cênico no Recife andava cabisbaixo, cada vez mais sem atrações. Até que surgiu o anúncio da vinda ao Teatro de Santa Isabel da Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss, oriunda da Bahia após êxito de temporada por lá. "Tão escasso anda o teatro em Pernambuco, que a vinda duma companhia e duma companhia que traz o repertório da Clara Weiss é motivo para grande contentamento"[99], festejou o *Diario de Pernambuco*.



A Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss visitou o Recife no ano de 1930.
Imagem extraída da revista O *Malho* (RJ)/Acervo *Hemeroteca Digital Brasileira*.

99. Companhia Clara Weiss. *Diario de Pernambuco*. Recife, 3 jan. 1930. Cenas & Telas. p. 2.

A equipe já tinha sido muito bem recebida no Recife em 1923. No elenco de 50 artistas, destacavam-se as sopranos Clara Weiss e Venusta Carlotti, o tenor Emilio Amoroso e o cômico Giuseppe Campili, com um repertório de peças líricas como *Paganini*, obra-prima do maestro Franz Lehár, e *Scugnizza*, de Carlo Lombardo. A temporada de sete récitas foi tão vitoriosa, que a Companhia de Operetas Clara Weiss seguiu para novas récitas no Teatro Moderno, devido à ocupação do Teatro de Santa Isabel com concertos musicais anteriormente programados. No Recife, para além das temporadas das companhias visitantes, aqui e ali algum artista pernambucano ou por passagem pela capital promovia um festival artístico com renda destinada à sua sobrevivência.

O primeiro a realizar naquele ano de 1930 foi o artista português Julio Villar, ator, comediante, músico, transformista, faquir, jejuador, ilusionista e imitador, entre outras habilidades, que pela primeira vez alugava o Teatro de Santa Isabel. No entanto, esta era a quarta temporada dele na capital pernambucana, conhecido em todo o Brasil por já ter sido "enterrado vivo" várias vezes. Era comum o Teatro de Santa Isabel receber espetáculos assim, de variedades com números de prestidigitação ou cenas curtas em tom de comicidade, além dos constantes concertos musicais e recitais de declamação. Paralelo ao crescente rebuliço político que tomava de assalto o Brasil naquele ano, ainda a 5 de fevereiro de 1930, vindo pela primeira vez como autêntico fruto do teatro nacional, causou sensação no Recife a Companhia de Comédias Palmeirim Silva, do Rio de Janeiro.

Ocupando o Teatro Moderno, trouxe o crédito de boas montagens num repertório de peças para rir, inéditas em sua maioria – *Do Que Elas Gostam*, de Celestino Silva; *O Filho Sobrenatural*, de Cândido Costa; *As Botas do Homem*, de Joracy Camargo; e *O Homem do Lampião*, de Gastão Tojeiro, entre várias –, todas a preços populares na oferta "tela e palco". Entre maio e junho de 1930, foi a vez da Companhia Brandão Sobrinho-Vicente Celestino chegar ao Recife no intuito de cumprir temporada no Teatro de Santa Isabel. No repertório, sem grandes novidades, operetas e comédias como *Eva*, *A Casta Suzana*, *O Conde de Luxemburgo*, *A Rosa Vermelha*, *Aves de Arribação* e *Coração de Violeiro* (as três últimas criações pernambucanas), entre outras obras. *A Rosa Vermelha*, um dos momentos mais aplaudidos, fez várias sessões, inclusive uma "matinê chique" dedicada à miss Pernambuco.

Após um período de inércia para as artes cênicas, o Teatro de Santa Isabel recebeu, na segunda quinzena de agosto, a atriz paulistana Lucília Peres para ocupá-lo brevemente com o espetáculo *A Ceia dos Cardeais*, do português Júlio Dantas. Ela, que chegou a ser principal intérprete da Companhia Dramática fundada por Arthur Azevedo na década de 1910, no Rio de Janeiro, e era considerada um dos maiores nomes do teatro dramático no país, contou com patrocínio de altas figuras do meio social recifense para esta visita. Somente ao final de novembro de 1930, para desbancar qualquer possibilidade de público a uma iniciativa local, chegou ao Recife a Grande Companhia Procópio Ferreira, de São Paulo, atraindo verdadeira multidão ao Teatro Moderno, "a despeito de suas condições de acústica"[100], lembrou o crítico M. (Mário Melo), no *Diario de Pernambuco*, provavelmente pela agenda cheia do Teatro de Santa Isabel com atividades que não só teatro.

100. M. [Mário Melo]. Teatro Moderno/ Companhia Procópio Ferreira. *Diario de Pernambuco*. Recife, 26 nov. 1930. Cenas & Telas. p. 3.



Procópio Ferreira

Além do apreço a uma companhia de comédias, os espectadores estavam ansiosos para conhecer o festejado artista que vinha pela primeira vez à capital pernambucana, assim como aconteceu na Bahia, onde foi aclamado como o ator teatral brasileiro de maior popularidade no século e com os mais altos ingressos cobrados por uma companhia em todo o decênio, como bem lembrou Aninha Franco no livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX* (1994, p. 68-69). A estreia no Recife se deu com a comédia *Um Beijo na Face*, tradução do texto francês *Embrassez Moi*, de Bernardi Mirande e Quinsson, no dia 25 de novembro, com Procópio Ferreira elogiado pelo mesmo crítico M. (Mário Melo), no *Diario de Pernambuco*, como um ator "sóbrio, sem afetação, cômico excelente que faz rir com a maior naturalidade"[101].

Outras obras que constaram no repertório foram *O Rei do Petróleo*, peça húngara em três atos de Ladislão Follor; *O Amor Daqui a 50 Anos*, do português Júlio Dantas; e *Pronto Socorro*, de Gavault, peça francesa que concluiu a temporada a 17 de dezembro de 1930. Um pouco antes desta finalização e após sucesso em João Pessoa, aportou novamente na capital pernambucana a atriz paulistana Lucília Peres com *24 de Outubro*, peça patriótica em três atos de autoria do escritor maranhense Antônio Pires. A única apresentação se deu a 29 de novembro de 1930, no Teatro de Santa Isabel. Pontuou o *Diario de Pernambuco*: "A peça de muita intensidade dramática, representa uma homenagem aos vultos da revolução brasileira que acaba de triunfar"[102]. Atuando ao lado do ator Antônio Sampaio, Lucília Peres foi elogiada por estar em um de seus notáveis trabalhos no papel de uma mãe brasileira. O segundo ato da montagem contou, inclusive, com a participação de 30 pessoas de elenco local.

Assim que a Grande Companhia Procópio Ferreira saiu da vitoriosa temporada no Teatro Moderno, o espaço recebeu, por pouco tempo, Aurora Aboim, Seus Artistas e Sua Orquestra Jazz-Brasil, artista de origem portuguesa, estreando a 19 de dezembro de 1930 com o "revuette" *Arca de Noé*, seguido das revistas *Jura, Meu Bem!* e *Boas Festas*. Os atores Manoel Rocha e Ferreira Maia viviam dois compadres cheios de comicidade. Já no ano de 1931 apenas

101. M. [Mário Melo]. Teatro Moderno/ Companhia Procópio Ferreira. *Diario de Pernambuco*. Recife, 26 nov. 1930. Cenas & Telas. p. 3.

102. Teatro de Santa Isabel/Lucília Peres e a peça 24 de Outubro. *Diario de Pernambuco*. Recife, 29 nov. 1930. Cenas & Telas. p. 4.

duas grandes equipes teatrais chegaram ao Recife, a Companhia Mulata Brasileira, de São Paulo, formada por 30 artistas "de cor" e elogiada pelo repertório de revistas autenticamente nacionais como *Batuque, Cateretê e Maxixe*, de K. Boclo, com música dos maestros Vadico (Oswaldo Gogliano) e Alfredo Pires (o conhecido compositor Pixinguinha), sob direção de Raul Barreto; e a carioca Trupe Bibelot, dirigida pelo ator português Esmeraldo Mattos e com repertório de "revuettes", esquetes, sainetes, bailados e fantasias.

A única atração internacional do ano foi a Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas, dirigida por José Clímaco. De passagem para a Europa, a equipe lusitana resolveu fazer parada no Teatro de Santa Isabel estreando no dia 24 de dezembro de 1931 com repertório de obras regionais da sua terra. No elenco de artistas, em sua maioria portugueses, destaque para Maria Amorim, "cantora de belos recursos"[103], como lembrou o *Diario de Pernambuco*, atriz soprano que abandonou a companhia para ficar na capital pernambucana com o marido Ilídio Amorim, paulistano que exercia a função de "ponto", ambos contribuindo substancialmente com a trajetória artística do GGN. Os atores portugueses Otávio Matos, Deodata Barros e Adolfo Sampaio também fizeram o mesmo, sendo este último contratado como novo ensaiador do grupo profissional recifense, mais uma ação que trouxe elogios à equipe.

Em 1932, a única atração internacional a ocupar o Teatro de Santa Isabel, a partir de 4 de janeiro, foi a pequena "black-girl" Little Esther, dançarina negra com 12 anos e já afamada em todo o mundo, acompanhada de sua Breakaway Jazz e do artista cômico brasileiro Valdomiro Lôbo, este em números de canto, declamação e contos humorísticos. A menina norte-americana já era conhecida do público recifense por ter sido um dos destaques do filme *Follies 1929*, da Fox-Film, e conseguiu fazer várias matinês e saraus naquele palco, sempre com casa cheia. Somente a partir de 5 de abril de 1932 o Teatro de Santa Isabel voltou a ser ocupado por outra atração visitante, a Companhia Brasileira de Comédias em temporada por mais de um mês, tendo o ator-empresário Jayme Costa à frente, ícone do teatro brasileiro. A equipe conseguiu atrair, como se dizia na época, "enchentes de espectadores".

Na programação aconteceram até vesperais elegantes organizadas para recreio da criançada e suas distintas famílias, além de vesperais para normalistas. Uma sessão especial com 40% da renda bruta voltada para os flagelados da seca no Nordeste também foi promovida, o que aumentou ainda mais a popularidade de Jayme Costa e sua equipe. Entre as peças apresentadas, *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Bombonzinho*, de Viriato Corrêa; e *É Preciso Casar Tereza*, do pernambucano Umberto Santiago, que finalizou a estada no Recife. O *Diario de Pernambuco* chegou a afirmar que foi "a mais produtiva e artística temporada a que temos assistido no Santa Isabel"[104].

Ainda em julho de 1932, no dia 5, apareceu naquele palco, vinda do Pará, mas seguindo para a Bahia, sua terra natal, a Trupe Os Rosas, liderada pelo casal Alexandrino Rosas e Merícia

103. Teatro de revistas portuguesas em Pernambuco. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

104. O festival do ator Jayme Costa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 10 mai. 1932. Cenas & Telas. p. 4.

Rosas, artistas já aplaudidos no Recife anos antes. No programa exibido em homenagem ao Instituto da Ordem dos Advogados, constou a farsa *Estou no Meu Elemento*, seguida da comédia *Nas Palminhas*, de autores não revelados, e um ato variado ao final. O mês de agosto, por sua vez, marcou a presença da Companhia de Sainetes e Revistas Lyson Gaster no recém-reformado Teatro Moderno, contando com 24 integrantes, incluindo formosas *girls*. A estreia se deu com o sainete *Tudo Pode o Amor*, seguido da fantasia *Nuvens de Fumaça*, de autores não divulgados. Neste período, enquanto sua mãe, Renèe Bell, trabalhava no Teatro Moderno, a atriz Estér Bell foi agregada ao elenco do GGN, participando como convidada na peça *Uma Senhora Viúva*, comédia de Samuel Campello, com música de João Valença.

Em 1933, entre os meses de fevereiro a março, mesmo enfrentando o período momesco, a Companhia Brasileira de Revistas e Operetas, com o querido cômico Mesquitinha à frente, cumpriu temporada de concorridos espetáculos no Teatro Moderno, dando destaque à apresentação de *Olha a Curva!*, revista de Marques Porto e Ary Barroso (tendo o próprio como maestro), no dia 11 de março, com direito a piadas, certo nudismo e plateia ruidosa especialmente no "galinheiro" (a torrinha do teatro). O evento contou com longo ato de variedades ao final e participação de elementos da Rádio Clube de Pernambuco e do GGN. A atriz Ítala Ferreira, inclusive, levou carta de elogios da Sociedade Brasileira de Belas Artes ao festejado núcleo pernambucano.

Somente em julho de 1933 o Recife pôde receber nova equipe em turnê, a Companhia de Comédias Palmeirim Silva, que cumpriu temporada no Teatro Moderno e, por dois momentos, o seu elenco misturou-se a alguns integrantes do GGN. No dia 20 de julho de 1933, foi cantado o 1º ato da opereta *A Rosa Vermelha*, texto de Samuel Campello e música de Valdemar de Oliveira, pelo tenor Vicente Cunha, a soprano Maria Amorim e a atriz Augusta Moreira, em homenagem ao conjunto pernambucano. Já no dia 22, Elpídio Câmara, Luiz Maranhão, Maria Amorim, Luiza de Oliveira e Lourdes Monteiro, como representantes do Grupo Gente Nossa, participaram da peça *O Outro André*, comédia de Correia Varella, em festival do ator carioca Carlos Medina.

No mês de outubro de 1933, o Teatro de Santa Isabel recebeu a Companhia Israelita de Operetas, tendo à frente a grande atriz Esther Perelman apresentando, pela primeira vez ao público recifense, o afamado tenor Isack Deutsch na peça musicada *As Três Noivas (Di Drai Kales)*, em 4 atos de Kalmanovitch, com grande orquestra sob a direção do maestro J. Andrade. No mês seguinte, o Teatro Moderno recebeu a Companhia Argentina de Espetáculos Típicos, tendo à frente estrelas como Anita Bobasso e Pepito Romeu, com destaque ao trabalho de estreia, a revista *La Cancion Argentina*, em 2 atos e 22 quadros, trazendo lindas *girls*, canções típicas, danças acrobáticas e esquetes de fino humorismo. A temporada de quase 15 dias corridos foi um sucesso de bilheteria.

Em dezembro de 1933 aconteceu o festival da atriz Esther Perelman, da Companhia Israelita de Operetas, no Teatro de Santa Isabel, promovido pelo Centro Dramático Israelita de Pernambuco, contando com a participação de Vicente Cunha e Maria Amorim em números de canto,

numa gentileza do GGN, sempre receptivo a colaborar com os artistas e companhias visitantes, além de ter cedido os cenários de *A Madrinha dos Cadetes* para a peça programada, a opereta *Lituano Americano (Der Americaner Litvak)*, com libreto de J. Lesch e música de Al. Olszanesky. Segundo registro no *Diario de Pernambuco*, um dos intuitos de Samuel Campello era tecer "uma cadeia de cordialidade artística em volta das companhias que nos visitam, quer nacionais ou estrangeiras, prestando-lhes todos os auxílios possíveis e a alegria de uma camaradagem muito sensível"[105].

Num total de 315 espetáculos contabilizados em 1934, como atestou o retrospecto artístico publicado pelo *Jornal do Commercio*[106], um recorde até então, aquele ano foi de intensa atividade teatral em Pernambuco especialmente pela chegada de nove companhias itinerantes na capital. No mês de janeiro, três destas equipes deram o ar da graça. A primeira, estreando logo a 1 de janeiro, com sessões diárias, foi a Companhia de Sainetes e Revistas Lyson Gaster, estrela paulistana, com 15 récitas no Teatro de Santa Isabel a preços populares. A equipe já tinha ganho a simpatia da plateia recifense antes. Entre os trabalhos apresentados, sainetes e revistas, algumas com números de canto e danças bisados a pedido do público. "Como gênero popular, para espetáculos leves, a Companhia irá longe"[107], apostou o crítico M. (Mário Melo) no *Diario de Pernambuco*.

Em seguida, para uma temporada de seis dias no Teatro Moderno, com direito a uma matinê infantil, foi a vez da Companhia de Grandes Atrações Villar-Azevedo. Procedente do Teatro Cassino de Buenos Aires, a equipe era liderada pelo ilusionista Julio Villar, que agora voltava acompanhado dos acrobatas e malabaristas Irmãos Azevedo, dos gladiadores Os Almeidas e dos cães amestrados Fly and Jambo, que realizavam operações aritméticas; além de uma orquestra, entre outras atrações do seu repertório de variedades. Pouco depois, também naquela mesma casa de espetáculos, a Companhia Alda Garrido, "a mais brasileira de todas"[108], conforme garantiu o *Diario de Pernambuco*, retornou ao Recife para ficar até fevereiro de 1934 com uma série de comédias de costume.

No enorme repertório, 39 apresentações com peças de Gastão Tojeiro (a exemplo de *Totoca Revoltou-se* e *Solteira é Que Não Fico!*), Freire Júnior (*Anita Quitandeira*), Miguel Santos (*Uma Mulher Complicada*), J. Palm (*O Dote de Nhá Josefa*), Luiz Rocha (*A Família Barafunda*), Marques Fernandes (*Criada do Diabo*) e a própria Alda Garrido (*A Casinha Pequenina*), além da revista carnavalesca *É de Amargá!*, de autor pernambucano não divulgado, mas claramente inspirada pela marcha de carnaval homônima de Lourenço Barbosa (Capiba). Além das sessões noturnas, também foram promovidas matinês todas as quintas, sábados e domingos, às 15 horas. O jovem ator estreante Paulo Gracindo figurava no elenco.

105. O teatro nordestino. *Diario de Pernambuco*. Recife, 27 dez. 1933. p. 5.

106. Retrospecto artístico de 1934. *Jornal do Commercio*. Recife, 30 dez. 1934. Vida Artística. p. 9.

107. M. [Mário Melo]. Companhia de Revistas e Sainetes. *Diario de Pernambuco*. Recife, 3 jan. 1934. Cenas & Telas/Teatro de Santa Isabel. p. 4.

108. Estreia de Alda Garrido e sua companhia de comédias e burletas. *Diario de Pernambuco*. Recife, 25 jan. 1934. Cenas & Telas/Teatro Moderno. p. 5.



Alda Garrido

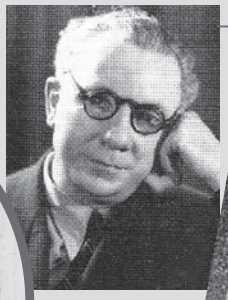
Ainda de janeiro a abril, com sessões espaçadas sempre às sextas-feiras no Teatro de Santa Isabel, a Companhia Israelita de Operetas, formada por artistas judeus imigrantes, pôde dar novamente destaque à soprano Esther Perelman e ao tenor Isack Deutsch, além de contar com a participação de vários nomes locais, a exemplo dos intérpretes Sara Wasserman, José Rotman e Paulina Rosenbaum, incluindo Samuel Kogan como responsável pelos cenários e Elias Boiucansky o "ponto". No repertório, com cada peça vista uma única vez, foram exibidos o melodrama *A Caminho de Buenos Aires*, de Isidoro Lech, e a opereta *O Rei Lear*, do dramaturgo israelita Jacob Gordin. Programando novas obras a equipe voltou àquele palco entre agosto e setembro e em dezembro do mesmo ano. No mês de junho a Companhia de Comédias Modernas, dirigida pelo ator e empresário português Antônio Palma, chegou a representar 40 vezes no Teatro de Santa Isabel textos como *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglesias, e *A Língua das Mulheres*, dos Irmãos Quintero. Apesar do apelo ao riso fácil, a temporada foi fracassada.

Ainda em 1934, em julho, substituiu-a a Grande Companhia Lírica Italiana, com 80 integrantes em óperas como *Rigoletto*, do compositor Giuseppe Verdi e com libreto de Francesco Maria Piave, e *O Barbeiro de Sevilha*, da dupla Gioachino Rossini e Cesare Sterbini, atraindo público mais elitizado às oito récitas programadas. Em fins daquele mês, estreou a Companhia Nacional de Operetas Viennenses dos Irmãos Celestino, representando, num total de 38 sessões, *Frasquita*, *Mazurca Azul*, ambas de Franz Lehár, e *A Casta Suzana*, de Jean Gilbert, entre outras, além da opereta de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, *Aves de Arribação*. No *Diario de Pernambuco*, M. (Mário Melo) fez só elogios, dizendo que "foi a melhor edição a que já assistimos da mimosa opereta. [...] Os autores foram chamados à cena mais de uma vez para aplausos especiais da plateia [...]. A Companhia encerrou assim o seu ciclo em Pernambuco com chave de ouro e vai deixar saudades"[109].

109. M. [Mário Melo]. Companhia Nacional de Operetas. *Diario de Pernambuco*. Recife, 29 ago. 1934. Cenas e Telas. p. 3.



Aurora Aboim



Átila de Moraes



Antônio Palma



Conchita de Moraes



De Chocolat



Índia do Brasil



Pixinguinha



Laís Areda



Little Esther



João Celestino



Brandão Sobrinho



Vicente Celestino



Pedro Celestino



Maria Amorim



Cinira Cruz



Beatriz Belmar



Dora Vieira


Delorges Caminha


Mesquitinha


Ítala Ferreira


Isack Deutsch


Lyson Gaster


Esther Perelman


Aristóteles Penna


Cecy Medina


Alma Flora


Palmeirim Silva

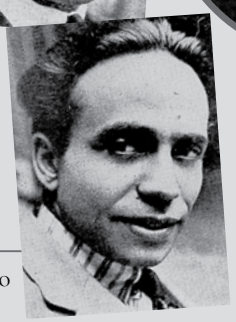

Lygia Sarmento

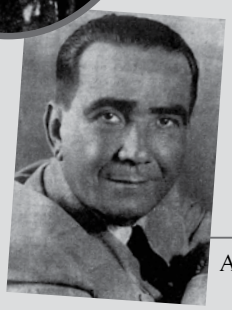

Antônio Ramos


Teixeira Pinto


Lucília Peres


Marquise Branca


Américo Garrido


Alexandrino Rosas

Em setembro de 1934, voltou a Grande Companhia Lírica Italiana ao Recife, com novas óperas no repertório, como *Tosca* e *Madame Butterfly*, ambas de Giacomo Puccini na composição musical e libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. No total das duas temporadas, chegou a 17 apresentações no ano. Em outubro, visitou a capital pernambucana a Companhia de Comédias Teixeira Pinto, que representou 20 peças diferentes no Teatro de Santa Isabel, sendo oito inéditas para o público recifense, mas com grande parte delas com "o teatro às moscas", deixando Pernambuco como "uma triste exceção nos Estados do Norte"[110], desabafou o cronista W. (Valdemar de Oliveira) no *Jornal do Commercio*. No repertório, dramaturgos já consagrados como Joracy Camargo, Eurico Silva e Paulo de Magalhães, entre outros. Destaque ainda para duas obras de autores pernambucanos, a comédia *Tão Fácil, a Felicidade...*, de Valdemar de Oliveira; e *Agite-se...*, de Samuel Campello, esta última em festa artística de Teixeira Pinto, diretor da companhia. "O desempenho esteve regular"[111], segundo W. (Valdemar de Oliveira) em crítica assinada no *Jornal do Commercio*.

Como salientado aqui anteriormente, era de bom tom às companhias visitantes, durante longa temporada numa cidade, apresentar trabalhos de dramaturgos locais. Vale registrar que de junho a outubro de 1934, o Grupo Gente Nossa foi forçado a suspender seus espetáculos por estar o Teatro de Santa Isabel constantemente ocupado por conjuntos de fora. Como se vê, a presença de atrações em visita por semanas era bem frequente naquele palco, o que gerava desconforto com as produções locais, isto sem contar com os diversos concertos musicais que lá aconteciam e até mesmo formaturas colegiais, entre outras atividades. Esta situação de pauta disputadíssima vai perdurar por décadas (até hoje!), com reclamações constantes dos artistas e da imprensa.

Já o ano de 1935 para as artes cênicas no Recife marcou a ausência quase absoluta de companhias vindas do Rio de Janeiro ou mesmo do estrangeiro, muito devido à agitação política porque passava o país, com crescente insatisfação ao governo getulista. A revolta pela crise econômica e pela desilusão com as prometidas reformas políticas, além da preocupação dos setores progressistas com o avanço do integralismo, fizeram explodir uma Intentona Comunista em novembro daquele ano, com levantes nas cidades do Natal, Recife e Rio de Janeiro. O movimento foi abafado pelo Governo, que, a partir daí, estendeu as garras da repressão não só contra os comunistas, mas contra milhares de pessoas consideradas opositoras à situação. Getúlio Vargas, então, criou a Lei de Segurança Nacional, que definia o que eles consideravam crimes contra a ordem política e social, prendendo e "fazendo sumir" muita gente.

Esse processo culminou com o Golpe de Estado de 10 de novembro de 1937, que fechou o Congresso, cancelou eleições e manteve Vargas no poder até 1945, no período conhecido como Estado Novo. Mesmo sendo o ano de estopim de toda esta difícil conjuntura política, 1935 representou um período de grande movimentação artística nos palcos do Recife, especialmente pelo

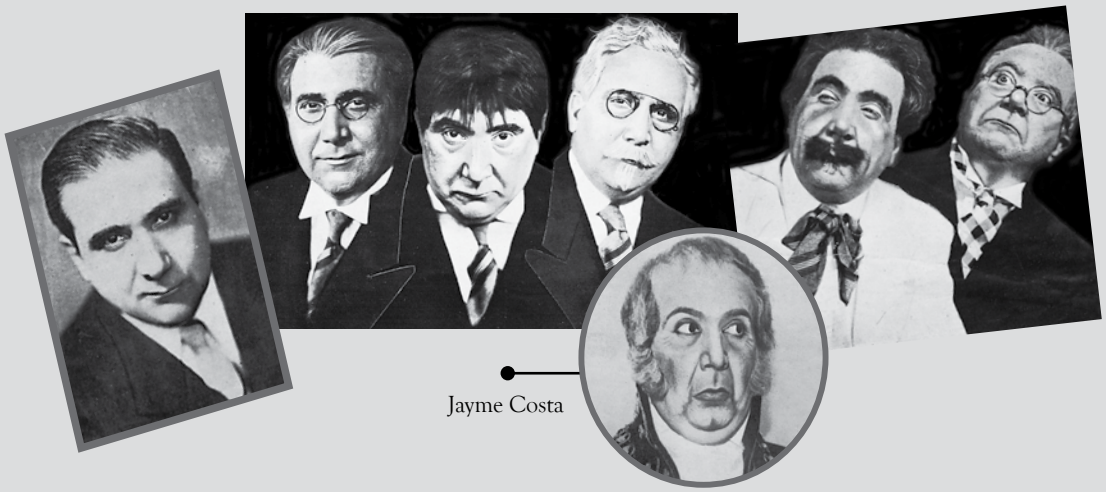
110. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 4 nov. 1934. Vida Artística. p. 8.

111. W. [Valdemar de Oliveira]. "Agite-se!", três atos de Samuel Campello. *Jornal do Commercio*. Recife, 2 nov. 1934. Telas e Palcos/ Santa Isabel. p. 3.

Grupo Gente Nossa, que chegou a mais de 100 apresentações neste seu 4º ano de existência, numa média de 12 sessões a cada mês. Com a reforma do Teatro de Santa Isabel iniciada no dia 16 de novembro, por iniciativa da gestão do prefeito João Pereira Borges, a mais disputada casa de espetáculos do Recife só reabriu quase oito meses depois, em julho de 1936.

Das equipes visitantes, chegou a carioca Companhia Jardel Jércolis, de passagem para a Europa, que apresentou um espetáculo variado no Teatro de Santa Isabel, com grande público para aplaudir números dos atores Mesquitinha, Pepito Romeu, Grande Otelo e Afonso Stuart, além das sambistas Nair Farias e Durvalina Duarte; enquanto que o Trio Max, de atores, cantores e instrumentistas, realizou ali uma temporada teatral, o mesmo fazendo o ator trágico Leonid Socoloff e a comediante Gnese Ninina, dois elementos de destaque do teatro israelita, desta vez com a peça *O Genitor*, do dramaturgo sueco August Strindberg. O Trio Max encerrou ainda uma das sessões em vesperal da comédia dramática *Ladra*, de Silvino Lopes, com o GGN, no Teatro de Santa Isabel, apresentando a obra cômica *Precisa-se de Criados*.

Com única sessão no dia 8 de fevereiro de 1935, naquele mesmo palco, a Companhia Israelita de Dramas e Operetas, tendo como estrelas Anna e León Blumental, apresentou a peça em quatro atos, com números de canto e dança, *Onde Estão os Meus Filhos?*, de Kalmanovitch, contando, inclusive, com os mais destacados artistas dos círculos teatrais israelitas no Recife, a exemplo de Manuel Markman, Fanny Faierman, José Sadegursky e Rosa Boiucansky. Ainda no mês de outubro, quem fez muito sucesso com temporada no Teatro de Santa Isabel foi o ilusionista, telepata e prestidigitador alemão Cantarelli em espetáculos como *Matinê Mágica* ou *3 Horas no Reino dos Mistérios*. Seguindo a retrospectiva teatral publicada pelo *Jornal do Commercio*[112], chegou-se ao número de 150 espetáculos teatrais realizados em Pernambuco em 1935, menos da metade do que houve no ano anterior.



Jayme Costa

112. Retrospecto artístico de 1935. *Jornal do Commercio*. Recife, 5 jan. 1936. Vida Artística. p. 8.

Mesmo enfrentando o fechamento do Teatro de Santa Isabel até a primeira quinzena de julho de 1936, por conta de uma reforma de remodelação, atrações em turnê não deixaram de vir ao Recife naquele período. Com a volta das atividades daquele palco ao final de agosto e cumprindo sessões também no Cine-Encruzilhada, a Grande Companhia Brasileira de Comédias, do Rio de Janeiro, dirigida por Jayme Costa, ofereceu 68 sessões vitoriosas de espetáculos, divulgando textos cômicos como *Sansão*, *Bicho Papão*, *O Homem da Cabeça de Ouro* e *Bombonzinho*, de Viriato Corrêa, ou *Tabu*, de F. X. Svokoda, com adaptação de João Bastos. Mas foi o ano de 1937 que representou o período de maior visita de companhias em turnê pelo "Norte", se considerarmos a década de 1930: 11 atrações diferentes, sendo quatro delas internacionais.

O Cine-Encruzilhada recebeu, a partir de 7 de janeiro, Ratinho e Sua Companhia de Burletas Musicadas, do Rio de Janeiro, em temporada popular com oito apresentações no total. A estreia se deu com a burleta *Flor do Manacá*, de Luiz Iglesias, tendo na sequência o "revuette" *Parei Contigo*, de autor não divulgado. Quase ao final daquele mês, no Cine-Encruzilhada, geralmente em vesperal, e no Teatro Leopoldo Fróes, em sarau, o Grupo Gente Nossa chegou a promover dois espetáculos por dia, como *O Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga, e *O Outro André*, de Correia Varella, inclusive alguns em parceria com a trupe México Lindo, esta em um ato de canções e bailados. Se o Cine-Encruzilhada ainda abria espaço para antecipar suas sessões cinematográficas com teatro naquele momento, o mesmo não faziam os cines Royal, Ideal, São José, Casa Amarela, Pina, Santo Amaro, Éden e os teatros do Parque, Moderno e Polytheama, já totalmente voltados ao cinema.

Ainda em janeiro de 1937, os artistas Sophia Raphalovitch e H. Klatzkin, associados a elementos da colônia israelita domiciliada na capital pernambucana, exibiram algumas peças no Teatro de Santa Isabel, como *A Hebréa*, drama histórico de M. Lerned, além de números líricos. A 12 de fevereiro aportou naquele palco a Companhia de Revistas Portuguesas Eva Stachino, estreando com a revista *Pérola da China*, original de Santos Carvalho, Amadeu do Valle e Fernando Santos. A temporada de 28 apresentações obteve enorme sucesso, tanto que, pela reunião do ator português Santos Carvalho com os pernambucanos Samuel Campello e Raul Valença, surgiu o libreto da revista *É do Loré...*, parceria luso-brasileira que recebeu muitos aplausos em sua estreia no dia 3 de março de 1937. No elenco, integrantes da companhia portuguesa e do GGN. As músicas foram assinadas pelo maestro Vasco Macedo, da equipe visitante, junto ao pernambucano João Valença. A montagem fez várias sessões e finalizou a temporada dos artistas portugueses no dia 10 de março.

De 13 de março a 5 de maio de 1937, o Recife pôde assistir a Companhia de Comédia Moderna, dirigida por Salú Carvalho, em longa temporada no Teatro de Santa Isabel, num total de 70 récitas, inclusive com vesperais elegantes, sessões dedicadas às normalistas e comemoração de um ano de atividade da equipe carioca, que chegou em turnê ao "Norte" graças ao patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, um avanço para a época. No enorme repertório, iniciado com a comédia *A Ressurreição de Eva*, de José Wanderley e Mário Lago, constaram também as peças *Bazar de Brinquedos*, de Joracy Camargo, e *A Descoberta da América*, de Armando Gonzaga, entre outras. O público foi quase sempre excelente. Ao final de todas as apresentações, W. (Val-

demar de Oliveira), em registro para o *Jornal do Commercio*, considerou "o conjunto do Salú um dos melhores – o mais homogêneo – de quantos nos visitaram ultimamente"[113]. No entanto, o afastamentodo GGN por tão longo tempo do seu palco principal, fez o cronista, naquele mesmo texto para a sua coluna *A propósito...*, sutilmente ironizar a situação:

> Só Deus sabe, de fato, quanto prejudica o pobre Gente Nossa o teatro ocupado por tanto tempo seguido, como aconteceu agora. Mas tudo isto é secundário quando se trata de receber, de homenagear colegas. Toda essa gente é uma grande família. E o ramo do Grupo Gente Nossa é desses que não guardam ressentimento, que têm o coração sempre alto e puro, que nasceram, como diz Alfredo Medeiros, para querer bem. Tem sido sempre assim: quando aparecem os mais ricos da família, os mais bem instalados, os endinheirados, o Grupo dá o lugar, limpa a cadeira para que se sentem confortavelmente, traz água fresca, faz as honras da casa e, tendo preparado a mesa onde se vão servir, serve-lhes o que pode, o que tem e – quantas vezes! – o que não tem. E fica esperando pacientemente à porta que o hóspede desocupe a casa. À saída, faz como vai fazer hoje: oferece o seu ramalhetezinho modesto, onde nenhuma flor tem espinhos e todas reacendem o perfume sutil e raro da sinceridade.[113]

No dia 31 de julho de 1931, no Teatro de Santa Isabel, como outra equipe visitante, estreou a Companhia de Arte Dramática Álvaro Pires, do Rio de Janeiro, realizando 28 apresentações no total, também sob subvenção do Ministério da Educação e Saúde. Com ela, seguiu para turnê até o extremo Norte do país, o ator Oswaldo Barreto, abandonando momentaneamente o GGN, mas trazendo-lhe ganhos simbólicos na volta. Enquanto isso, o clima político do Brasil não andava bem. O Golpe de Estado instaurado a partir do dia 10 de novembro de 1937 eliminou a eleição para presidente que aconteceria em janeiro do ano seguinte e abriu fendas terríveis na vida cotidiana de todos os brasileiros, deixando entrar um clima de insegurança permanente naqueles que se mostraram desfavoráveis aos desmandos do populista Getúlio Vargas, que permaneceu no poder até 1945.

O regime político imposto por ele foi repressor em todas as instâncias, inclusive no segmento das artes, mesmo que muitos tenham calado diante dos desmandos ou, contraditoriamente, colocados como parceiros do Estado Novo. Com a dissolução do Congresso Nacional e dos Legislativos estaduais e municipais, a suspensão das eleições e dos partidos políticos, sendo, então, decretado o estado de emergência em todo o país, o governador pernambucano Carlos de Lima Cavalcanti foi deposto do cargo. Em seu lugar, Getúlio Vargas nomeou Agamenon Magalhães como o interventor federal do estado. Em meio àquele clima de instabilidade (e Agamenon se revelou um político admirado por muitos do teatro, não só presente nos espetáculos, como parceiro em diversas instâncias), as artes cênicas não pararam suas atividades.

113. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 8 mai. 1937. Notas de Arte. p. 16.

Tanto que, no mês de novembro, o Teatro de Santa Isabel foi novamente ocupado por uma equipe de fora, a Companhia Italiana de Operetas Bertini-Boni, que cumpriu temporada de 18 apresentações, terminando com *Sonho de Amor*, de Franz Liszt. Quase ao finalzinho daquele ano, um novo conjunto carioca do teatro popular chegou ao Cine-Encruzilhada. Estreando a 29 de dezembro de 1937, a Companhia Jararaca ofereceu três espetáculos cômicos diferentes. Com isso, o total de récitas pelas seis companhias itinerantes que visitaram a capital pernambucana em 1937, segundo matéria retrospectiva no *Jornal do Commercio*, foi de 168, um recorde até então. A publicação finalizou com um apelo:

> É claro que o problema artístico está, sempre, na dependência de fatores econômicos e sociais. E 1937 não deu margem a que pudéssemos oferecer ao público um número maior de momentos de arte. As crises políticas, a inquietação social, a carestia da vida, obstáculos de toda ordem se antepuseram aos esforços daqueles que porfiaram em melhorar o nosso padrão artístico. [...] De qualquer maneira, o ano artístico de 1937 foi melhor do que todos os anteriores, apesar de ter baixado o rendimento das sociedades musicais. Tudo leva a crer que 1938 assinalará uma grande atividade nos setores musical e teatral. E que cada vez mais se torne premente a necessidade da construção de um novo teatro ou de uma sala de concertos, evitando-se assim que concertistas avulsos e companhias teatrais nos deixem de visitar à falta de local onde apresentar-se – o que mais de uma vez aconteceu em 1937.[114]

Mas os ventos não sopraram favoravelmente. Tanto que a *Retrospectiva "Grupo Gente Nossa"*, escrita por Dustan Maciel, deixou claro que 1938 não foi nada fácil para o coletivo liderado por Samuel Campello, afinal, duas frases resumiram as tamanhas dificuldades daquele período: "sem teatro para trabalhar" e "santo de casa não faz milagre"[115]. Com a concorrência cada vez maior das várias companhias cariocas que chegavam ao Recife, o Grupo Gente Nossa começou o ano sem um palco onde exercer suas atividades. O desabafo foi extremo naquela publicação:

> Sem um estímulo, sem direito a nada, santo de casa não faz milagre. Esta é a verdade. Sem reservas para manter os compromissos com os artistas, Samuel, esgotado, desiludido, dispensou a maior parte dos artistas, e num esforço titânico continuou com espetáculos esparsos novamente pelos subúrbios. O "GGN", que era um exemplo dignificante para o resto do País, um trabalho patriótico, perseverante, continuava "jogado" com suas peças excelentes, autores e atores [...] de primeira qualidade! A desilusão começou a empolgar Samuel, as dificuldades se multiplicaram, ninguém é profeta em sua terra quando impera a desunião.[115]

114. Panorama do Recife artístico em 1937. *Jornal do Commercio*. Recife, 9 jan. 1938. Vida Artística. p. 26.

115. MACIEL, Dustan. *Retrospectiva "Grupo Gente Nossa"*. Teatro – Recife. Recife: Grupo Gente Nossa, 1940. p. 9.

É curiosa tal situação exatamente no ano em que o Serviço Nacional de Teatro (SNT), como parte do Ministério da Educação e Saúde, começou a resolver questões urgentes para o teatro nacional, mas o GGN não foi atendido em seu pedido de socorro e a falta de palco continuou a atrapalhá-lo. Durante aquele ano, somente para se ter uma ideia, as companhias teatrais de Lyson Gaster, Teixeira Pinto, Palmeirim Silva e a Companhia Brasileira de Operetas Irmãos Celestino passaram pelo Teatro de Santa Isabel, além da renomada equipe liderada por Renato Vianna, que estreou com a sua polêmica peça *Deus*. O coletivo cumpriu quase dois meses de temporada vitoriosa, do final de março a início de maio de 1938. Originais pernambucanos também foram incluídos no repertório, como *Aonde Vais, Coração?*, de Valdemar de Oliveira (récita dedicada à Academia Pernambucana de Letras), e *Ladra*, de Silvino Lopes, numa reverência ao GGN. Valdemar de Oliveira, entusiasmado como W., só fez elogios no *Jornal do Commercio*:

> A sua temporada teatral em nossa terra não foi uma temporada como tantas outras, em que se transige com o baixo gosto das plateias e se lança mão dos recursos arruinadores do palco. Foi muito mais uma obra de pensamento e de cultura, uma realização de beleza, uma campanha de legítimas reivindicações dos supremos direitos da arte teatral. Renato Vianna não divertiu: educou. Não fez rir: fez pensar. Não trouxe um objetivo financeiro: trouxe um ideal artístico. E realizou-o através da representação de peças de alto valor, de desempenhos admiráveis, de montagens como o Recife jamais havia visto em época alguma. Não poderá ser esquecido mais. Ele representa um marco na história do teatro em Pernambuco.[116]

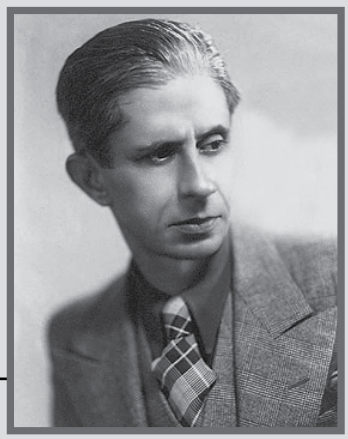
De fato, tendo o Recife como primeira cidade a visitar nas suas "missões dramáticas", Renato Vianna, apesar de contar com a figura do "ponto", trouxe algumas inovações para a cena, como a sincronização musical por sistema sonoro, cenários originais assinados por vários "cenaristas" e, nos seus anúncios publicitários, chegou a divulgar o nome de todos os artistas e técnicos envolvidos, na perspectiva de um possível "teatro de equipe", mesmo que seu nome constasse à frente da companhia, sendo também diretor e autor de vários dos textos interpretados. As polêmicas peças *Deus* e *Sexo*, por exemplo, ainda que abordassem temas-tabus para a época, como o divórcio e o aborto, não avançavam muito pelo tom melodramático de sua escrita, e a encenação de *A Última Encarnação do Fausto*, que encerrou a segunda temporada do grupo no Recife, em outubro daquele ano, sem melhor êxito do que a primeira, com um Teatro de Santa Isabel já esvaziado, estranhamente não gerou comentário algum na imprensa pernambucana.

Apenas S. C. (Samuel Campello), no *Diario de Pernambuco*, no dia da apresentação, lembrou que a peça, classificada como "drama estático-musical"[117], havia ganho sua primeira leitura pública no Recife, em 1921, quando Renato Vianna chegou "para aqui soltar o seu grito em prol da

116. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 7 mai. 1938. Notas de Arte. p. 12.

117. S. C. [Samuel Campello]. Fausto reencarnado. *Diario de Pernambuco*. Recife, 16 out. 1938. Teatro. p. 10.

renovação do teatro nacional"[118]. No entanto, Valdemar de Oliveira, também em matéria de divulgação da sessão derradeira, no *Jornal do Commercio*, teceu novos elogios aos trabalhos do teatrólogo carioca, afinal, suas montagens eram como "ilustrações vivas de quanto se contém, em essência, nas suas peças"[119], numa tradução fidelíssima do texto teatral, com nada se perdendo e até revelando certa preocupação doentia do pormenor, desde as mobílias que não se repetem – "o ambiente é sempre diferente, à disposição das peças, inteligente e hábil"; "Os interiores de luxo são maravilhas de arranjos, dir-se-ia inspirados por técnicos eminentes"[119] – até às marcações admiráveis que escapam ao grosso público e que, entretanto, valiam 50% do êxito da representação.



Renato Vianna



THEATRO SANTA ISABEL

Hoje, ás 20,30 horas, sensacional reapparecimento de

RENATO VIANNA E SEU THEATRO

— com —

SUAZANNA NEGRI e CAZARRE'

Na mais espectacular peça de Renato Vianna

— *SALOME'* —

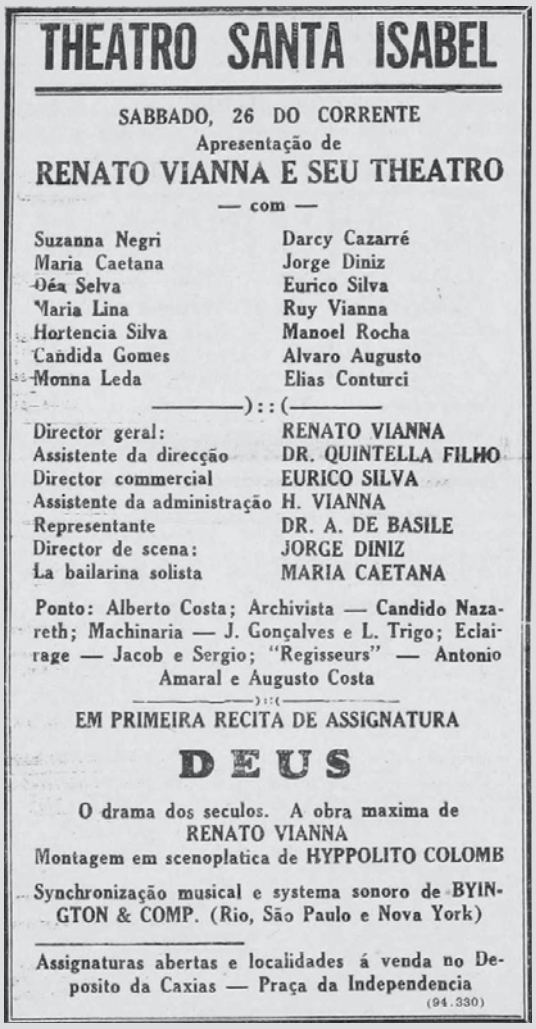
(A ballada do ultimo romantico)

Um dos maiores successos dos theatros de Lisboa e do Porto da Grande Companhia Portugueza Lucilia Simões e Erico Braga

POLTRONAS — 8$000

A seguir, uma reprise sensacional "DEUS" e PENSE ALTO, de Eurico Silva.

(96.118)



THEATRO SANTA ISABEL

SABBADO, 26 DO CORRENTE

Apresentação de

RENATO VIANNA E SEU THEATRO

— com —

Suzanna Negri	Darcy Cazarré
Maria Caetana	Jorge Diniz
Déa Selva	Eurico Silva
Maria Lina	Ruy Vianna
Hortencia Silva	Manoel Rocha
Candida Gomes	Alvaro Augusto
Monna Leda	Elias Conturci

Director geral:	RENATO VIANNA
Assistente da direcção	DR. QUINTELLA FILHO
Director commercial	EURICO SILVA
Assistente da administração	H. VIANNA
Representante	DR. A. DE BASILE
Director de scena:	JORGE DINIZ
La bailarina solista	MARIA CAETANA

Ponto: Alberto Costa; Archivista — Candido Nazareth; Machinaria — J. Gonçalves e L. Trigo; Eclairage — Jacob e Sergio; "Regisseurs" — Antonio Amaral e Augusto Costa

EM PRIMEIRA RECITA DE ASSIGNATURA

DEUS

O drama dos seculos. A obra maxima de RENATO VIANNA

Montagem em scenoplatica de HYPPOLITO COLOMB

Synchronização musical e systema sonoro de BYINGTON & COMP. (Rio, São Paulo e Nova York)

Assignaturas abertas e localidades á venda no Deposito da Caxias — Praça da Independencia

(94.330)

118. S. C. [Samuel Campello]. Fausto reencarnado. *Diario de Pernambuco*. Recife, 16 out. 1938. Teatro. p. 10.

119. OLIVEIRA, Valdemar de. "A Última Encarnação do Fausto", de Renato Vianna, é o grande cartaz de hoje, no Santa Isabel. *Jornal do Commercio*. Recife, 16 out. 1938. Segunda Seção/Vida Artística. p. 8.

Isto sem contar com as minúcias da instalação elétrica, já que nenhum interruptor fazia simples ato de presença, pois estavam ligados à rede elétrica geral, com tudo a tempo e à ordem, além da perfeição dos trabalhos de sonoplastia "que constituíram uma novidade para o Recife"[120]. Como resultado de toda essa atenção ao mosaico de elementos do palco:

> Uma compreensão absoluta desses pequenos nadas da cena que têm um valor inestimável na visão de conjunto. [...]. Nos artistas que tão brilhantemente colaboraram nos triunfos [...], até mesmo neles se sente o influxo da ação admirável de Renato Vianna. Cada uma de suas representações revela, como nos grandes filmes cinematográficos, a presença de um "diretor" que maneja os elementos da encenação dando-lhes a unidade indispensável à realização da obra de arte. Os grandes silêncios de suas peças, as cenas que uma palavra só estragaria irremediavelmente, as situações culminantes, gestos e máscaras – todo o formidável trabalho de marcação –, tudo aquilo obedece à influência misteriosa de um pulso que assegura e mantém em nível alto o ritmo e o calor da interpretação. Cercado de artistas de valor, compreensivos e, sobretudo, cheios de boa vontade – Renato Vianna realizou o milagre de ir ao extremo Norte e voltar com o seu elenco inalterável! –, esse homem mantém um controle absoluto de toda a atividade dos seus bastidores, como um grande chefe que não precisa dar ordens para ser obedecido. [...] um homem que nos dá um teatro "diferente", absolutamente "diferente" de tudo quanto havíamos visto e ouvido até hoje: o teatro de Renato Vianna.[120]

Também em cartaz no Teatro de Santa Isabel, de 5 a 20 de março de 1938, em vesperais ou saraus, a Companhia de Sainetes e Revistas Lyson Gaster, por sua vez, mostrou trabalhos cômicos a exemplo de *Mamãe eu Quero* ou *Meu Deus, Que Noite!* e as revistas *Sossega Leão* e *Tá Bom!... Deixa*, de autores não divulgados. O cronista Luiz Lapa, no *Jornal do Commercio*, fez uma espécie de defesa de parte deste repertório como atrativo popular, alegando que o administrador da equipe, o também ator cômico e diretor cênico Alfredo Viviani, casado com a estrela Lyson Gaster, não tinha chegado ao Recife precedido de fama mentirosa, "isto é, dizendo-se empresário de um conjunto que se propusesse a nos dar espetáculos de arte, no seu alto sentido, e muito menos querendo nos impingir os seus empresados como *as maiores figuras do teatro nacional*, a exemplo do que têm feito outros muitos"[121].

No entanto, pelo seu olhar, vinha oferecendo "muito mais e melhor do que prometeu – ótimos cenários, alguns magníficos – guarda-roupa bem apresentável, boa marcação, peças ensaiadas com carinho, corpo de *girls* muito razoável e alguns atores de destaque"[121], arrematou. Ao ceder o principal palco do Recife para Renato Vianna e Seu Teatro, a Companhia de Sainetes

120. OLIVEIRA, Valdemar de. "A Última Encarnação do Fausto", de Renato Vianna, é o grande cartaz de hoje, no Santa Isabel. *Jornal do Commercio*. Recife, 16 out. 1938. Segunda Seção/Vida Artística. p. 8.

121. LAPA, Luiz. Uma temporada interessante. *Jornal do Commercio*. Recife, 24 mar. 1938. Telas e Palcos. p. 2.

e Revistas Lyson Gaster, atriz espanhola criada em Piracicaba, no interior de São Paulo, ainda fez sessões no Cine-Encruzilhada. Na sequência, foi a vez de chegar ao Teatro de Santa Isabel a Companhia de Comédias Teixeira Pinto, a programar peças como *A Grã-Duquesa e o Garçom*, de Alfred Savoir; *O Sol e a Lua* e *O Bobo do Rei*, ambas de Joracy Camargo; e *As Solteironas dos Chapéus Verdes*, de Germaine Acremant. Por tudo isso, foram poucas as vezes que o Grupo Gente Nossa voltou a ocupar aquele espaço. "Cada vez se torna mais urgente, assim, a construção de um novo teatro em nossa cidade"[122], lembrou o *Jornal do Commercio*, depositando esperanças no interventor Agamenon Magalhães para tal, algo que não aconteceu.

Com elenco dispersado por um tempo e sem teatro para trabalhar, a crise do GGN era tamanha que apressou a doença em Samuel Campello, levando-o à morte em janeiro de 1939. Um dos mais tremendos golpes para ele veio com a proibição de sua peça *S.O.S.*, até hoje inédita no Recife. A obra deveria inaugurar a segunda temporada da companhia de Renato Vianna na capital pernambucana em 1938, após excursão pelo "Norte". Esta "fantasia dramática" de Samuel Campello havia sido lançada pela equipe carioca no dia 20 de setembro de 1938, no Theatro José de Alencar, na cidade de Fortaleza, no Ceará, com boa repercussão, mas a peça não pôde ser vista no Recife. O *Diario da Manhã* deu a seguinte explicação:


DE VOLTA DA SUA VICTORIOSA EXCURSÃO ATE' O EXTREMO NORTE DO BRASIL, FARÃO A SUA ESTRE'A, AMANHÃ, A'S 20,30 HORAS, NO

SANTA ISABEL

RENATO VIANNA E SEU THEATRO

— com —

SUAZANNA NEGRI e CAZARRE'

na empolgante fantasia dramatica de Samuel Campello

— S. O. S —

Um dos grandes successos da companhia

POLTRONAS — 8$000

A seguir, uma outra grande novidade — SALOME' e uma reprise sensacional — "DEUS".

(96.112)

A estreia de Renato Vianna com seu conjunto no Santa Isabel dar-se-á hoje, às 20h30. Para esta estreia foram convidados o sr. Interventor Federal, comandante da Região, prefeito do Recife, secretários de Estado e comandante da Brigada Militar. A reentrada [...] estava marcada com a fantasia dramática do escritor pernambucano Samuel Campello, *S.O.S.*, tendo, porém, ficado inteiramente prejudicado o telão símbolo da peça e não havendo tempo para substituí-lo convenientemente. A fim de que o espetáculo tenha o idêntico sucesso obtido em Fortaleza, a direção geral da companhia resolveu adiar a estreia de *S.O.S.*, fazendo a sua apresentação, hoje, com *Salomé*, três atos de Renato Vianna.[123]

Mas o que seria um adiamento acabou como cancelamento, pois a montagem não constou no repertório apresentado em outubro de 1938. Os mexericos que devem ter surgido a partir daí – mas que não chegaram aos jornais ou, se chegaram, estavam devidamente ocultos

122. Completaram-se, a 2, sete anos de existência do "Grupo Gente Nossa". *Jornal do Commercio*. Recife, 2 ago. 1938. Vida Artística. p. 8.

123. Estreia, hoje, a Companhia Renato Vianna. *Diario da Manhã*. Recife, 7 out. 1938. Teatro. p. 4.

– abalaram profundamente a Samuel Campello. Na sua dissertação de Mestrado em História pela UFPE, *O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*, a pesquisadora Ana Carolina Miranda Paulino da Silva tentou esclarecer:

> No *Jornal do Commercio* nada foi comentado a respeito, apenas que Renato Vianna "foi feliz" na escolha da peça que substituiu *S.O.S.* [...] Entretanto, no livro dedicado à memória de Samuel Campello, alguns fatos são esclarecidos. Relata o livro que o teatrólogo fez no dia 7 de setembro de 1938, em Campo Grande, seu último discurso em praça pública, sendo boicotado seu nome nos jornais. A informação não tem maiores esclarecimentos. Apenas dá a impressão de que tenha sido um discurso político, já que anteriormente comenta-se sobre seu discurso na campanha a Dantas Barreto. Seguindo a explanação, fala-se sobre a sua última discussão na Academia Pernambucana de Letras, quando, ao citar três nomes para a apresentação dos dez maiores nomes de brasileiros nas letras, nas artes e na ciência, foi rebatido por alguns presentes. As personalidades defendidas por Campelo foram Clóvis Bevilaqua (das letras jurídicas), Gilberto Freyre (apoiado apenas por Valdemar de Oliveira e Geraldo de Andrade) e, como "expoente do teatro nacional", Renato Vianna que, nessa altura, já não era bem quisto por algumas pessoas. No dia seguinte, em um jornal (não cita o nome) a "tempestade" estava armada.[124]

Ao que parece, outras questões atormentavam Samuel Campello naquele período. Afora toda esta problemática com a eleição dos grandes nomes do Brasil proposta pela Academia Pernambucana de Letras (instituição da qual ele era membro), o teatrólogo também se envolveu numa discussão sobre o surgimento do Teatro Universitário. O caso começou a enredar-se com a publicação de artigo no *Diario da Manhã*[125], revelando a reunião que havia acontecido no dia anterior a fim de serem lançadas as bases para a iniciativa do grupo, para o qual Samuel Campello foi convidado a orientar as atividades. Devido a seus tantos afazeres, ele recusou a função e ainda sugeriu que peças mais simples pudessem compor o repertório inicial. Ao que parece, suas propostas abafaram o ânimo dos acadêmicos e o projeto foi abortado.

Nem bem refeito sobre a polêmica da interdição de sua peça *S.O.S.* pelo Governo do qual fazia parte, Samuel Campello teve novamente o caso do esfacelamento do Teatro Universitário vindo à tona, mais uma vez pelas páginas do jornal *Diario da Manhã*, agora pela escrita de um inimigo declarado, o jornalista Gilberto Osório de Andrade, redator-secretário daquele

124. SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. *O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*. Recife: dissertação do programa de pós-graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco, 2009. p. 157-158. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6987>. Acesso em: 05 jul. 2011.

125. Teatro Universitário. *Diario da Manhã*. Recife, 3 jun. 1938. p. 10.

periódico, que estava presente àquela primeira reunião de base do grupo. Escreveu, então, ele, sem dó nem piedade, sob o título "Porque fracassou o Teatro Universitário", alegando que a nova equipe não se destinava à concretização efêmera das festas de benefício, mas a um evidente propósito de criar algo estável, evolutivo, cheio de possibilidades e de ensejos culturais, sem as contingências de folhas de pagamento, ou seja, preocupações do proveito material, tendo assim todas as oportunidades "de fazer uma obra séria e sólida, impondo-a às plateias das quais não dependia e educando-a, mesmo, no sentido mais elevado, mais puro e verdadeiro da arte teatral"[126]. E asseverou:

> Tudo isso era possível, [...] já hoje poderíamos ter o Teatro Universitário em pleno desenvolvimento, se não fosse... [...] Esse pequeno erro, de começo, consistiu em conclamar, como organizadores e assistentes do empenho em projeto, alguns dos mais serôdios contumazes do malfadado teatro provinciano. Podia-se passar sem eles? Devia-se passar sem eles. Os estudantes não queriam fundar uma concorrência ao *Grupo Gente Nossa*. Também não se interessariam, evidentemente, por um mero caráter de sucursal desta entidade, nem pareciam dispostos, sequer, a se limitarem aos moldes gastos e batidos, convencionais e rotineiros, do nosso teatro regional. Moços, principalmente de espírito, teriam de romper, antes do mais, com tudo o que cheirasse a mofo e a ramerrão. A montagem de repertórios modernos, ousados, de conteúdo cultural, impunha-se por todos os motivos. Primeiro porque não eram profissionais adstritos ao mau gosto das plateias inconscientemente viciadas aos cediços padrões; segundo, porque tinham consigo a responsabilidade de jovens de inteligência e de cultura; terceiro, porque é sempre aos moços que cabe a missão de ir descerrando, para além das velharias, os horizontes mais novos e as perspectivas paralelas à sucessão das épocas e das tendências emergentes. [...] Todavia, merecendo embora outros destinos, foram cair às mãos de velhos oleiros sem vitalidade e sem calor. Dentre estes havia um, que foi o principal responsável pelo insucesso. No fundo, não é um mau sujeito. Afora algumas pretensões a ficar para a posteridade [...] apenas tem cometido alguns delitos paleo-literários, e conduzido brilhantemente a decadência do raquítico teatro pernambucano. Bom homem, concedamos. Mas esmagado, abúlico, apático, adaptado plasticamente às deficiências regionais da arte teatral. Sem ânimo de reação, sem coragem de reformar e refundir, sem o destemor de inovar, reduz a sua ação a prosseguir eternamente pelos mesmos roteiros em que se resumiram, há muito tempo atrás, as sugestões primeiras que um teatro remoto nele despertou. Digo isso friamente, sem qualquer animosidade, somente para definir porque o Teatro Universitário veio a fracassar.[126]

126. ANDRADE, Gilberto Osório de. Porque fracassou o Teatro Universitário. *Diario da Manhã*. Recife, 19 out. 1938. p. 8.

Muito abatido com toda aquela situação de disputa entre pares no próprio campo teatral, Samuel Campello escreveu o seu último artigo para o *Diario de Pernambuco*, destacando, principalmente, a incompreensão que pairava sobre suas falas e atitudes em relação ao Teatro Universitário. Começou por lembrar que, segundo alguns que estiveram presentes à reunião de fundação daquele núcleo de estudantes, a culpa do "fracasso do Teatro Universitário"[127] tinha sido dele, pois assim estava sendo acusado. No entanto, uma nota publicada pelos dirigentes do conjunto explicava que não houve fracasso e que a ideia marchava para a frente. Saldou ele, então, sem esconder desgostos profundos:

> Muito bem. Assim que deve ser: não vejo motivos para desânimos entre moços inteligentes e corajosos. Mas eu estou velho e me sinto cansado. Por motivos bem diferentes, de que não têm a menor responsabilidade os moços do Teatro Universitário, eu desde o começo deste mês, me considero fora de cena no teatro que se vinha fazendo em Pernambuco. Coisa inteiramente particular, e que ninguém tem o direito de comentar, principalmente de interpretar erradamente como têm sido várias vezes interpretadas outras minhas atitudes. Os moços acadêmicos estão com o campo livre; o empecilho foi afastado e o Teatro Universitário irá para a frente. Em matéria de teatro, considero-me afastado da atividade aqui em Pernambuco. Limitar-me-ei, como funcionário público, a ter somente, sob minha guarda, o teatro que a municipalidade me confiou. Ali mesmo, a minha direção será simplesmente interna. Por essa razão superior, toda íntima, deixarei de responder a quem quer que seja, que comentar de que modo for as minhas palavras de hoje. Terminei a minha fala. Retirei-me de cena. O mais não interessa.[127]

Dois dias depois da publicação do artigo derradeiro de Samuel Campello na imprensa, Gilberto Osório de Andrade, no *Diario da Manhã*, deu-lhe como resposta sobre a sua retirada de cena: "Já era tempo. A plateia dormia a sono solto"[128]. Todo este imbróglio fez muito mal a Samuel Campello e caiu como uma bomba a abalar sua já frágil saúde. O resultado é que, com apenas 49 anos, o teatrólogo pareceu ter desistido de lutar, de viver, e expressou isso em sua penúltima carta a um amigo numa referência à sua peça *S.O.S.*, datada de 4 de novembro de 1938, posteriormente registrada no livro *Samuel Campello (1889-1939)*, organizado em sua homenagem por Valdemar de Oliveira em maio de 1942. Diz o manuscrito:

> Eu sempre doente. Estou "abúlico, apático, adinâmico", como me classificou um sujeitinho que andou em turras comigo pela imprensa, recentemente. Parei com tudo. Não pretendo fazer mais nada aqui. O povo é ingrato e aqueles que mais têm recebido são os mais desconhecidos. De toda

127. CAMPELLO, Samuel. Teatro Universitário. *Diario de Pernambuco*. Recife, 23 out. 1938. Teatro. p. 7.

128. ANDRADE, Gilberto Osório de. Lápide. *Diario da Manhã*. Recife, 25 out. 1938. p. 8.

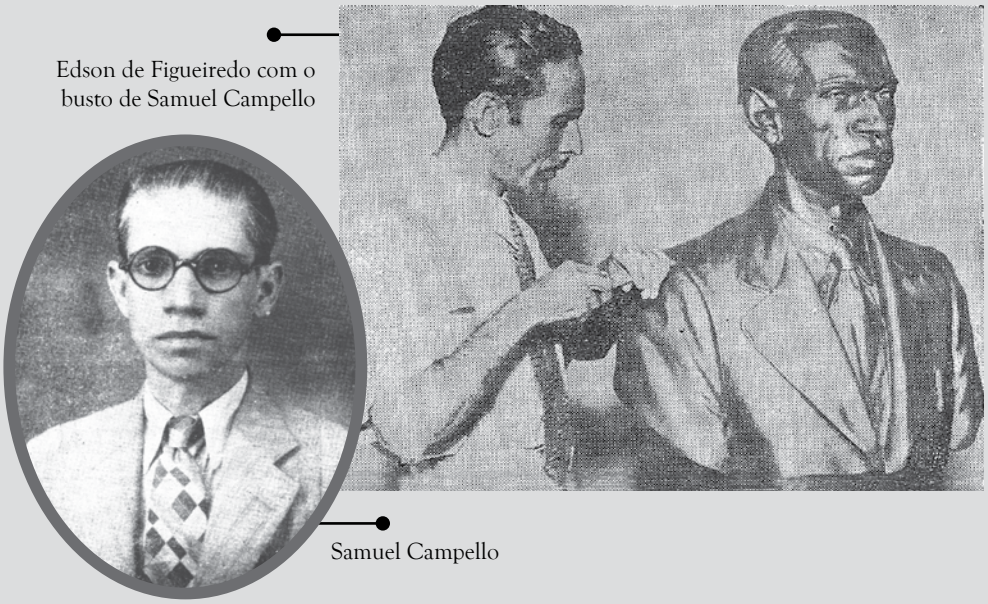
> parte fazem-nos perder o estímulo. Avalie que uma peça minha dada em primeira pelo Renato, no Ceará (a terra mais católica do Brasil), com um sucesso verdadeiramente compensador, tais as crônicas, telegramas e cartas que recebi de pessoas desconhecidas, tendo dado duas casas cheias e com aplausos unânimes, sem a menor restrição de quem quer que fosse, anunciada aqui para a reentrada da Companhia, foi insolitamente proibida, sem uma razão plausível, parecendo apenas ter havido dedo de intrigante ou inimigo oculto e covarde. O resultado foi a desorganização no programa da Companhia, dando-lhe brutal prejuízo e deixando-me mal situado, como diretor de um teatro oficial. Já declarei em público encerradas todas as minhas atividades teatrais nesta terra e assim manterei minha atitude. [...] Você nem imagina como está de enojar. [...] Eu e W. [Valdemar de Oliveira], principalmente este, temos recebido injúrias dignas de bofetadas se certos indivíduos as merecessem. Mas só merecem um escarro na cara ou o silêncio. (*Apud* OLIVEIRA, 1942, p. 8)

A pesquisadora Ana Carolina Miranda Paulino da Silva concluiu, então, em seu trabalho de dissertação sobre o Grupo Gente Nossa:

> As fontes pesquisadas dão grande relevo a esses acontecimentos no final de sua vida. Mas também podemos acrescentar a esses fatos que o teatrólogo também não se mostrava tão cuidadoso com a saúde, visto o seu ritmo frenético de trabalho. [...] A sua última carta, também encontrada nos seus arquivos, foi endereçada ao teatrólogo Renato Vianna, na qual falava, entre outros pontos, das críticas sofridas e do pedido feito ao amigo para encenar *S.O.S.* no Sul, como uma resposta aos seus inimigos [...]. Entretanto, como bem se expressou Clóvis Melo, "a saúde traiu-o, porém!". Campelo se internou no Hospital Português do Recife e lá permaneceu durante quase um mês. De acordo com Valdemar de Oliveira, nesse período o mesmo permaneceu calado em relação às injúrias que sofrera [...]. Com o passar dos dias, mostrava-se cada vez mais debilitado, falecendo no dia 10 de janeiro de 1939, às três e meia da madrugada, depois de "seis horas de agonia".[129]

Foi-se um dos maiores nomes do teatro pernambucano e brasileiro. Mas o Grupo Gente Nossa não terminaria assim. A prova é que 1939 representou o ano de maior efervescência não só para a equipe, mas para o teatro que se viu em Pernambuco desde o início do século XX. Com a morte de Samuel Campello a 10 de janeiro, além de Valdemar de Oliveira assumir a direção do Teatro de Santa Isabel, a convite do prefeito Novais Filho, com a apro-

129. SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. *O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)*. Recife: dissertação do programa de pós-graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco, 2009. p. 160-161. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6987>. Acesso em: 05 jul. 2011.



Edson de Figueiredo com o busto de Samuel Campello

Samuel Campello

vação do interventor federal Agamenon Magalhães, ele ficou também no comando da mais importante equipe teatral recifense com a condição de uma segurança financeira garantida pela Prefeitura do Recife e Governos Estadual e Federal. E projetos não faltaram para uma agenda movimentadíssima, mesmo naquele ano difícil para o Brasil e o mundo. Se o nosso país viu o presidente Getúlio Vargas criar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) com o objetivo de controlar os meios de comunicação numa censura ao pensamento livre, foi em setembro de 1939 que se iniciou a II Guerra Mundial, assim que o exército alemão invadiu a Polônia e, de imediato, França e Inglaterra declararam-se inimigas da nação germânica, fazendo o mundo sofrer, infelizmente, até 1945[130].

No nosso teatro, segundo a retrospectiva publicada no *Jornal do Commercio*[131], o ano de 1939 foi "cheio" por dois importantes fatores: a atuação do Serviço Nacional de Teatro, que possibilitou a vinda ao Recife das companhias de Jayme Costa, de Jardel Jércolis e do Teatro Recreio do Rio de Janeiro, todas subvencionadas em turnê, e o amparo também financeiro dado pelos poderes públicos ao GGN. No total, a capital pernambucana pôde apreciar 373 representações teatrais, um número recorde. Em se tratando das equipes teatrais visitantes, a Companhia Dulcina de Moraes-Odilon Azevedo inaugurou a temporada teatral de 1939 a partir de 2 de fevereiro, com a peça *A Marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa, um de seus maiores sucessos no Brasil, "peça-tiro" que alcançou cinco representações.

130. A II Guerra Mundial foi o estopim para uma crise iniciada desde o começo da década de 1930 na Europa, frente ao surgimento de governos totalitários como o Nazismo e o Fascismo, ambos com fortes objetivos militares e expansionistas.

131. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

Esta visita ao Teatro de Santa Isabel foi um sucesso, com destaque a artistas de projeção nacional como Dulcina de Moraes[132], Odilon Azevedo, Aristóteles Penna, Conchita de Moraes e Átila de Moraes. No total, 17 sessões com 12 peças diferentes, sendo apenas duas nacionais e dez estrangeiras. "O conjunto deixou a melhor impressão, dando-nos um teatro de primeira ordem"[133], garantiu o *Jornal do Commercio*. Ainda naquele começo do ano, outra casa de espetáculos também vinha recebendo atração de fora, o Cine-Encruzilhada, por conta da temporada de Ratinho e Sua Companhia de Revistas, Burletas e Sainetes, do Rio de Janeiro. Lá, além de peças impróprias para menores de 14 anos, com programação alterada todas as noites, eram agendadas vesperais das moças, às 15 horas, quando crianças de cinco anos em diante podiam assistir a burletas regionais, sempre tendo na sequência um ato variado com cantos, anedotas, etc. Tão pitoresco, vale registrar um anúncio que a equipe publicou no *Diario de Pernambuco*:

> Todas às noites peças novas. Hoje, às 20 e 30 minutos, no palco [...] Ratinho e Sua Companhia de Revistas, Burletas e Sainetes do Rio de Janeiro. Direção artística: A. Peres Filho. [...] *Fazenda dos Amores* [burleta de De Chocolat] – Um mimo de arte! Um sucesso sem precedente. Fechará o espetáculo a revista em 1 ato e 12 quadros, com lindos números de música: *Romance de Amor*. Sambas, canções, cortinas cômicas, esquetes, bailados, anedotas, solos malucos de saxofone, disparates, etc. 6 – Graciosas *girls* – 6. Espetáculos rigorosamente familiares. Impróprios para menores até 14 anos.[134]

No final do mês de janeiro de 1939, como outra "trupe" que investia em repertório mais popular, foi a Genésio Arruda e Sua Cia. de Disparates Cômicos quem passou a ocupar o Cine-Encruzilhada com sessões diárias. A "temporada de riso e arte" incluía, além dos espetáculos adultos noturnos, vesperais e matinês, com destaque no elenco para uma artista mirim a despertar a admiração de muitos. Era a garotinha prodígio Wally, estrela teatral de cinco anos de idade que dançava, cantava e sapateava, divulgada como "a Shirley Temple brasileira"[135], em referência à atriz mirim dos Estados Unidos, estrela de vários filmes. As apresentações desta sua versão brasileira eram acompanhadas de Argus e Seus Bonecos e de disparates cômicos interpretados por Genésio Arruda, conhecido como a gargalhada em pessoa, quase sempre com distribuição de bombons à meninada.
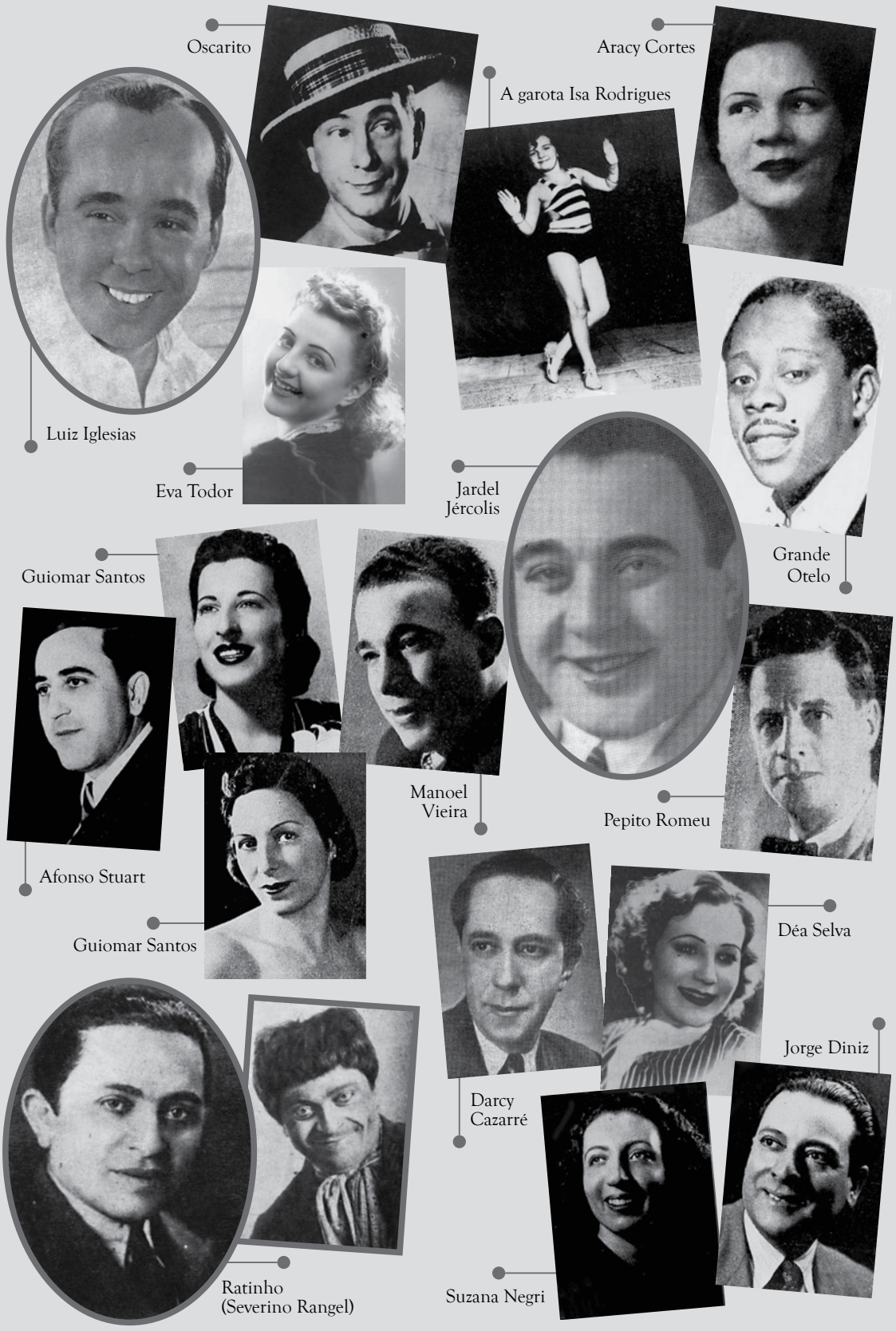
---

132. A atriz, diretora e empresária Dulcina de Moraes, quando veio ao Recife em 1939, já tinha visitado os Estados Unidos por seis meses, no começo do ano de 1937, acompanhando o movimento de renovação teatral por lá, tanto que, além de optar por mais textos estrangeiros em seu repertório, trouxe como um dos dramaturgos em evidência naquele país o inglês Noel Coward, autor de *Pancada de Amor*, cujas obras figuravam "como uma séria ameaça à moral do Reino Unido". Cf. VIEIRA, Paulo. Noel Coward: 100 anos de farsa. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 set. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009199906.htm>. Acesso em: 13 jul. 2018. A pesquisadora Beti Rabetti na sua tese "Subsídios para a história do ator no Brasil" (1998), afirma: "Dulcina de Moraes [...] permanece como modelo de um modo de interpretar que antecede, acompanha e ultrapassa os caminhos abertos pela renovação em prol de um 'teatro moderno'" (*Apud* REIS, 2013, p. 31).

133. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

134. [Anúncio]. *Diario de Pernambuco*. Recife, 1 jan. 1939. p. 9.

135. [Anúncio]. *Diario de Pernambuco*. Recife, 31 jan. 1939. p. 8.


Oscarito
Aracy Cortes
A garota Isa Rodrigues
Luiz Iglesias
Eva Todor
Jardel Jércolis
Grande Otelo
Guiomar Santos
Manoel Vieira
Pepito Romeu
Afonso Stuart
Guiomar Santos
Déa Selva
Jorge Diniz
Darcy Cazarré
Suzana Negri
Ratinho (Severino Rangel)



Jararaca
(Luiz Calazans)

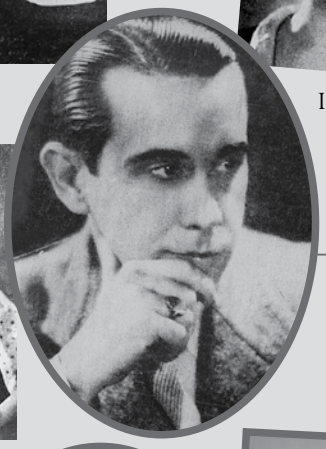




O Ilusionista
Cantarelli



Iracema de
Alencar



Odilon
Azevedo



Noêmia
Soares



Arnaldo Coutinho



Gilda
de Abreu



Genésio
Arruda





Amadeu Celestino



Vina de Souza



A garota Wally
de Almeida



Rodolfo
Maia



Eva Stachino



Luiza Nazareth



Ferreira Maia



Nelma Costa

A partir de 27 de maio de 1939, o Teatro de Santa Isabel passou a ser ocupado pela Companhia de Comédia Palmeirim-Cecy, dos artistas empresários Palmeirim Silva e Cecy Medina, que retornou a Pernambuco a bordo do navio Netúnio do Sul. A estreia aconteceu com a peça cômica alemã *Vou Entrar na Família*, de F. Shoentau e Gustavo Kadelluerge, em tradução de Matheus da Fontoura. Durante sua permanência naquele palco, que terminou precisamente um mês depois, das 21 peças apresentadas, muitas fazendo humor com a figura feminina (*Mulheres Nervosas*, *Minha Mulher é um Grande Homem*, *Guerra às Mulheres* e *A Ditadora*), seis eram nacionais e 15 estrangeiras, mas a temporada foi um fracasso financeiro.

Subvencionada em turnê pelo SNT, Jayme Costa e Sua Grande Companhia de Comédias estreou no Teatro de Santa Isabel no dia 15 de setembro de 1939, com a trama histórica *Carlota Joaquina*, de Raymundo Magalhães Júnior. Neste trabalho, visto sete vezes durante a temporada no Recife, Jayme Costa vivia o papel de D. João VI e era divulgado como "o maior intérprete brasileiro" nos anúncios de jornal. Sob a direção artística de Eduardo Vieira, a companhia totalizou 26 apresentações, com dez peças em 15 dias, sendo todas nacionais, um diferencial importante. "Foi uma curta, mas brilhante temporada, que deixou muito boa impressão"[136], lembrou o *Jornal do Commercio*.

Um fato curioso é que, provavelmente por conta da boa repercussão dos espetáculos voltados para a infância no Teatro de Santa Isabel, iniciativa que atraiu famílias inteiras ao lazer teatral naquele primeiro semestre do ano pelas matinais dominicais promovidas pelo Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, com peças como *O Pequeno Polegar* e *A Princesa Rosalinda*, algumas companhias e "trupes" visitantes passaram a inserir no seu repertório produções voltadas a um público mais abrangente, dos adultos às crianças, algo que perdurou somente por aquele ano, já que a Guerra diminuiu bastante as turnês pelo Brasil, em época que a navegação era o transporte mais utilizado. Mesmo assim, ainda em 1939, aportou na capital pernambucana a Companhia de Revistas do Teatro Recreio do Rio de Janeiro, sob a direção de Luiz Iglesias e Freire Júnior. Chegou graças ao patrocínio do SNT e estreou no dia 20 de outubro, no Teatro de Santa Isabel, com a revista *Boneca de Piche*, dos próprios diretores.

No repertório, destaque ainda para uma "peça rigorosamente familiar", a burleta de Luiz Iglesias e Miguel Santos, com música de J. Torres, *Cabeça de Porco*, objetivando o público infantil também, além de *O Guri*, "peça para as famílias pernambucanas", burleta de Freire Júnior e J. Aimberê, inspirada nos argumentos dos filmes de Shirley Temple, com o "notável desempenho da garota prodígio Isa Rodrigues e o engraçadíssimo Oscarito"[137], conforme anúncio no *Diario de Pernambuco*. A equipe fez um total de 33 récitas, somente com peças de autores nacionais, mas o resultado de bilheteria não foi o esperado. O *Jornal do Commercio* ponderou no seu retrospecto do ano que aquela era uma companhia teatral de folha muito pesada e por isso não tinha assinalado êxito financeiro em sua passagem pelo Recife, "tendo, entretanto, alguns dos seus espetáculos agra-

136. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

137. [Anúncio]. *Diario de Pernambuco*. Recife, 27 out. 1939. p. 7.

dado pela atuação de elementos de valor como Eva Todor, Margot Louro, Isa Rodrigues, Oscarito, Armando Nascimento, Antônio Almeida, Pedro Dias e outros"[138].

Em novembro de 1939 chegou ao Cine-Encruzilhada a Grande Companhia de Revistas e Sainetes Tatuzinho, também do Rio de Janeiro (mas cujo artista-líder, Ary Valdez, o Tatuzinho, era gaúcho de origem), dirigida por De Chocolat, com nove espetáculos no repertório, incluindo o sainete em dois atos *A Derrota do Campeão*, de Antônio Sampaio, em matinê às 15 horas. Na sua divulgação constava: "Esta peça é de fazer rir do início ao fim, e deve ser assistida por toda gurizada"[139]. Quase ao final do ano, os recifenses ainda puderam ver, no Teatro de Santa Isabel, a Companhia Jardel Jércolis. Foram 11 sessões no total, com cinco peças diferentes, todas de autores nacionais, estreando com a opereta de Geysa Bôscoli e Jardel Jércolis, *Gandaia*, com música de Custódio Mesquita. Também subvencionada pelo SNT, "a Companhia Jardel Jércolis teve prejuízo financeiro em virtude de se haver exibido em época pouco propícia a representações teatrais"[140], sentenciou o *Jornal do Commercio*.

Como justiça histórica, importante salientar algo que a pesquisadora Neyde Veneziano fez questão de lembrar em seu artigo "O teatro de revista", no livro *História do Teatro Brasileiro, Vol. I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*:

> Quando se tenta reconstruir a história, deparamo-nos com marcos e bandeiras considerados definitivos. Paschoal Carlos Magno tirou o ponto, dizem. A encenação no Brasil surgiu de um polonês, acredita-se. Não se prestou muita atenção, mas bem antes Jardel [Jércolis] já ousava apresentar espetáculos sem ponto. E Luiz Peixoto (que também fez teatro sem ponto), provavelmente foi o introdutor da "encenação" no Brasil. E Arthur Azevedo? Este já pensava e descrevia o texto-espetacular em suas revistas. E assim segue o teatro brasileiro. Porque não há invenção sem construção. Tijolo a tijolo. (VENEZIANO, 2012, p. 455)

Ao lado de variadas peças ligeiras, despretensiosas, muitas delas cuja paternidade nem se identifica, desfilaram pelos palcos do Recife algumas obras de inegável valor, além de verdadeiras superproduções artísticas com intérpretes no auge de suas carreiras. Basta lembrar que, ao final de 1939, Dulcina de Moraes conquistou a medalha de mérito como atriz destaque pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, no Rio de Janeiro; Jayme Costa foi eleito o ator destaque do ano por sua atuação em *Carlota Joaquina*, e Raymundo Magalhães Júnior ficou com a medalha de mérito como autor destaque pela trama histórica desta mesma peça vista no Recife. Já a opereta *Gandaia*, de Geysa Bôscoli e Jardel Jércolis, também conferida pelos recifenses em 1939, deu a medalha de mérito a Custódio Mesquita como compositor destaque pela Associação Brasileira de Críticos Te-

138. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

139. [Anúncio]. *Diario de Pernambuco*. Recife, 30 nov. 1939. p. 7.

140. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

atrais, levando Jardel Jércolis o título de melhor diretor de cena pela "*mise-en-scène* dos espetáculos de sua companhia na temporada oficial"[141], segundo o *Jornal do Commercio*.

Contabilizando as companhias teatrais de fora, o Recife pôde ver cinco delas naquele ano, com 130 apresentações de espetáculos ao total. Foram oferecidos 59 textos diferentes, sendo 26 de peças estrangeiras e 33 nacionais. Somando-se, então, todos os espetáculos contabilizados no Recife e Olinda em 1939, entre a produção local e a itinerante, chegou-se a um total de 373 representações teatrais. O Grupo Gente Nossa, por exemplo, viveu o momento de maior esplendor de sua carreira até então. A matéria retrospectiva do *Jornal do Commercio* concluiu, portanto, aquele momento como bem especial:

> O ano de 1939, no Recife, foi de grande movimento artístico, especialmente no que se refere ao teatro. O ponto de gravitação de todo esse movimento foi o Teatro de Santa Isabel, convindo desde já acentuar que a velha casa de espetáculos se abriu, durante o ano findo, 297 vezes, incluindo nesta cifra espetáculos teatrais, festivais diversos, concertos, formaturas colegiais (muitas delas encerrando com atos variados), etc. O restante da atividade artística de 1939 se desenvolveu na Rádio Clube de Pernambuco, cujos quartos de hora, em colaboração com a Sociedade da Cultura Musical, não podem ser esquecidos e nos teatros dos subúrbios, principalmente [no] Cine-Encruzilhada, que abrigou mais de um conjunto teatral; o Cine-Eldorado do Largo da Paz, o Cine-Torre e o Cinema Olinda do Feitosa.[142]

Tempo bem diferente do das décadas anteriores. O interessante é que este período alvissareiro para o teatro em Pernambuco também se refletiu no teatro nacional, tanto que a Associação Brasileira de Críticos Teatrais concluiu em matéria divulgada no *Jornal do Commercio* que o teatro nacional em 1939 teve um ano bem movimentado, com uma série de companhias ocupando as casa de espetáculos do Rio de Janeiro e de São Paulo e mais ainda: "Novos elencos se formaram. Houve excursões vitoriosas, como houve também as menos felizes. Mas, de um modo ou de outro esse ano superou, em atividade, em mobilização de elementos, todos os anos anteriores de 1930 para cá"[143].

Em se tratando das companhias do eixo Rio-São Paulo, vale lembrar aquelas que estiveram em plena atividade em 1939, ano que viu a tristeza da guerra explodir na Europa, mas também pôde apreciar um novo florescer do teatro em nível nacional. Entre as de maior atuação estavam as chefiadas por Procópio Ferreira, Jayme Costa, Delorges Caminha, Dulcina de Moraes, Mesquitinha e Alma Flora, Renato Vianna, Palmeirim Silva, Jardel Jércolis, Alda Garrido e Suzana Negri, além da Companhia de Revistas do Teatro Recreio, a Companhia de Operetas Celestino-Gilda de

141. O teatro brasileiro, em 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 11 fev. 1940. Vida Artística. p. 2.

142. Retrospecto artístico de 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 jan. 1940. Vida Artística. p. 2.

143. O teatro brasileiro, em 1939. *Jornal do Commercio*. Recife, 11 fev. 1940. Vida Artística. p. 2.

Abreu, e as de elencos menores, como a Lyson Gaster-Alfredo Viviani, João Rica, Ribeiro Cancella, Nino Nello, Genésio Arruda e a Companhia Miramar, de Margarida Sper.

A visita de parte destas equipes em turnê, longe de concorrer para a má qualidade das obras, produziu o efeito diametralmente oposto, valorizando principalmente a dramaturgia nacional e permitindo ao Recife conferir, muitas vezes pela primeira vez, textos que tinham sido escritos no auge da comédia de costumes no Rio de Janeiro, ainda no decênio 1920. Se não fosse por isto, variadas peças de autores consagrados e solicitados pelo mercado talvez não tivessem sido divulgadas em Pernambuco, quase todas de grande prestígio junto ao público recifense. No mais, vale lembrar que a chegada destes núcleos nacionais e internacionais, independente da maior ou menor qualidade dos mesmos, tanto dos intérpretes quanto das obras apresentadas, dinamizava o mercado de bens simbólicos no Recife, contribuindo para consolidar a cidade como uma das mais importantes "praças teatrais" do país, até hoje.

Mesmo que a maioria esmagadora do repertório não fosse associada ao chamado "teatro de arte", mas sim ao teatro digestivo, feito para rir, é preciso reconhecer que alcançava eficácia ao corresponder, quase sempre, às expectativas que lhes sucediam, agradando ao público com peças cômicas que confirmavam valores e adensavam ideologias, despertando o encantamento por ser mercadoria teatral atraente para aquele momento. E além de ampliar o público com interesse em apreciar teatro, da elite às camadas mais populares, a chegada de tantas atrações trazia empréstimos simbólicos ao campo teatral recifense, pois reforçava a atenção da imprensa pelos fazeres teatrais – até mesmo porque as empresas faziam circular dinheiro pelos jornais, com o acréscimo dos anúncios publicitários pagos –, e movimentava a cena artística para além das casas de espetáculos



Dulcina de Moraes

(até na moda há influência, a exemplo de Dulcina de Moraes e seus famosos vestidos usados no palco, fartamente copiados pelas mulheres). Isto sem contar com a troca de experiências em via de mão dupla, já que os grupos locais aproveitavam para exercitar sua capacidade de tecer alianças, e o GGN foi exímio nesta colaboração, ganhando elogios e divulgação pelo restante do país, alargando, sem dúvida, a credibilidade da cena no Recife.

Com tanta mercadoria teatral em exibição, muitas vezes com artistas consagrados de ampla inserção no mundo social, é preciso lembrar ainda que não somente o repertório visto servia de inspiração para futuras montagens na capital pernambucana, como também na própria arte de atuar e empresariar companhias[144]. Além de seduzir plateias pelo carisma, muitos daqueles astros e estrelas em turnê foram também responsáveis por impor códigos pessoais, difundindo ideias acerca da atuação e de como as obras deviam ser representadas (a exemplo do jogo de cena, do trabalho gestual e vocal), já que todo o aprendizado na arte cênica da época se fazia mesmo na prática. Portanto, pode-se dizer que, independente de não terem confrontado o nosso público com uma nova forma dramática "mais avançada" ou mesmo sem terem provocado reviravolta estética, eles contribuíram para moldar o nosso mundo teatral, influenciando toda uma geração de artistas e técnicos, certamente.

Se ainda era limitado o nosso horizonte estético, as transformações em curso no teatro brasileiro estavam por acontecer, e assim como ocorreu no Rio de Janeiro nos anos 1940, o Recife também se encontrava em vias de concretizar cena mais moderna. O que não podemos ser é injustos com um período anterior que ainda não vislumbrava possibilidades de transformação, pois quase não existia base para uma nova dramaturgia, muito menos para uma encenação em moldes praticamente desconhecidos no Brasil inteiro. Afinal, "Aplicar um procedimento estilístico a um teatro que não havia tomado consciência de seus problemas equivale a impor um esquema rígido a manifestações surgidas das necessidades do cotidiano" (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 11).

Enquanto isso, o contrarregra corre para pegar um adereço que a atriz esqueceu no camarim.
– Chamem o maquinista e não deixem o pano descer...
– O espetáculo precisa continuar!...

144. Núcleos itinerantes recifenses como a Trupe Marquise Branca (1934) – atriz nascida no município pernambucano de Triunfo, mas que começou a carreira artística ao final da década de 1920, circulando inicialmente por cidades cearenses em outras equipes – e a Companhia de Comédias e Vaudevilles Barreto Júnior (1936), posteriormente rebatizada de Companhia Brasileira de Comédias, surgiram graças a esta influência, reforçando a crença de que era possível a perspectiva mambembe profissional.

A REPRESENTAÇÃO DE "NHA' MOÇA", HOJE, NO SANTA ISABEL

Em espectaculo de assignatura, hoje, ás 8 ½ da noite, no Theatro Santa Izabel, o «Grupo Gente Nossa» fará subir á scena, em primeira, a engraçada comedia O ULTIMO GUILHERME, original em 3 actos e 6 quadros do renomado escriptor Luiz Iglesias.

Trata-se, não ha negar, de um dos melhores trabalhos de autor de «Onde estão, felicidade?» e que, lançada, ha pouco mais de uns mezes, no Rio, pela companhia Jayme Costa, alcançou grande successo.

Amanhã, haverá matinal e vesperal, no theatro «Santa Izabel».

Ás 10 horas, em matinal, será repetida a phantasia «Branca de Neve» e os «Sette annões», adaptação theatral de Coelho de Almeida, com interpretação do «Grupo Scenico Espinheirense».

Haverá distribuição de saquinhos de balas, offerta de Renda, Priori & Cia.

Em vesperal, ás 3 horas da tarde o «Grupo Gente Nossa» scenará a burleta «Nhá Moça», dada, ha poucos dias, em primeira.

«Nhá Moça» é uma adaptação da comedia argentina «Los Mirasoles» e tem nos papeis de canto Vicente Cunha e Luisa Oliveira.

ELPIDIO CAMARA, que tem o papel de "Janjão", na burleta "Nhá Moça"



José Capiberibe «A Hora do Calouro», findando o espectaculo com um movimentado acto de variedades em que estreará a menina Sonia Campello.

Haverá distribuição de saquinhos de balas «Jardineiras».

Em vesperal, ás 3 horas da tarde, subirá á scena a comedia «A Patrôa», original em 3 actos de Armando Gonzaga.

NHA' MOÇA

Peça musicada

THEATRO SANTA ISABEL

GRUPO GENTE NOSSA

(Sob os auspicios do sr. Interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)

HOJE — Vesperal, ás 15 horas — HOJE

Com a encantadora comedia em 3 actos e 5 quadros

COMPRA-SE UM MARIDO...

Original de José Wanderley

AMANHÃ — A's 20,30 — AMANHÃ

Pela primeira vez, no Norte do Brasil:

O ULTIMO GUILHERME!

Moernissima comedia de Luis Iglesias

Lindos scenarios — Grandioso effeito scenico

DOMINGO — Matinal, ás 10 horas

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

(Com distribuição de balas de Renda, Priori)

VESPERAL A'S 15 HORAS

NHA' MOÇA

Peça musicada

THEATRO

A hora do calouro e A patrôa pelo Grupo Gente Nossa — O "Grupo Gente Nossa" repetirá, hoje, A hora do calouro e A patrôa.

Em matinal ás 10 horas, o theatro infantil do "Gente Nossa" enscenará A hora do calouro, interessante trabalho em que tomam parte Romulo Paiva, José Aguiar, Maria Celeste, Paulo Bezerra e Rodolphio Carvalho.

Haverá tambem um acto de variedades com o concurso de Salomão Absalão, Tancredo Seabra e Sonia Campello.

Em vesperal, ás 15 horas, o "Grupo" enscenará, mais uma vez, a comedia A Patrôa, original em 3 actos do theatrologo carioca Armando Gonzaga.

Nas representações anteriores, esta peça logrou grande successo.



OSWALDO BARRETTO, QUE FAZ O "ROMUALDO" DA "A PATRÔA"

— Theatro para operarios — O Grupo Gente Nossa enscenará, no Santa Isabel, amanhã, ás 20 horas, a comedia — A Patrôa — para os operarios filiados ao Centro Educativo do Pombal.

O espectaculo é gratuito e os ingressos estão sendo distribuidos na séde dessa agremiação.

— Theatro para operarios — O Grupo Gente Nossa enscenará, no Santa Isabel, segunda-feira proxima, ás 20 horas, a comedia — A Patrôa — para os operarios filiados ao Centro Educativo do Pombal.

O espectaculo é gratuito e os ingressos estão sendo distribuidos na séde dessa agremiação.

HOJE — MATINEE: 12 ½ — 2 ½ SOIREE: 6 ½ — 8 ½

THEATRO MODERNO

— EMPREZA — AVELINO & C.ia

NA TELA — NO PALCO —



CASADOS em HOLLYWOOD

— COM —

J. HAROLD MURRAY

— E —

NORMA TERRIS

OPERETA VIENNENSE

— DE —

Oscar Strauss

UM FILM QUE NOS FALLA AO CORAÇÃO PELAS SUAS CANÇÕES, PELA SUA MUSICA E PELA VISTA GRANDIOSA E DESLUMBRANTE DAS SUAS SCENAS LUXUOSAS — UM ROMANCE FEITO PARA SONHO... DOS NAMORADOS E... DAS NAMORADAS.

GRANDE PRODUCÇÃO

— DA —

FOX

MOVIETONE

ÁS 20 ½ HORAS

APRESENTAÇÃO DO

GRUPO CINE-THEATRO

REPRESENTAÇÃO DA PEÇA EM 1 ACTO, GENERO FARÇA, ORIGINAL DO COMEDIOGRAPHO PERNAMBUCANO

DR. SAMUEL CAMPELLO

O Amor faz Coisas!...

Desempenho de

LUIZ MARANHÃO
ELPIDIO CAMARA
LUIZ CARNEIRO
DIOGENES FRAGA
LELIA VERBENA

SCENARIO DE

AVELINO PEREIRA

— AMANHÃ —

NO VELHO ARIZONA



WARNER BAXTER * DOROTHY BURGESS

FILM FALLADO, CANTADO, DANSADO e SYNCHRONISADO

FOX - MOVIETONE

"O Ultimo Guilherme", hoje, á noite, no Santa Isabel



LUISA OLIVEIRA, que trabalha em "O ultimo Guilherme" e em "Nhá Moça"

Theatro



Actor Luiz Carneiro

"A Patrôa" em festival do actor Barretto Junior — Realiza-se, hoje, no Theatro Santa Isabel, o annunciado festival do actor Barretto Junior, com a peça A Patrôa. O espectaculo, que está tendo a maior acceitação na cidade, promette revestir-se, realmente, de grande successo, dado o carinho com que vem sendo organisado.

Tomarão parte, na festa além de Barretto Junior, varios elementos conhecidos dos nossos palcos, como Lenita Lopes, Lourdes Monteiro, Elpidio Camara, Luiz Carneiro, Maeber de Carvalho, Oswaldo Barretto, Gerson de Almeida e outros elementos do Grupo Gente Nossa que, certamente, concorrerão para o maior brilhantismo da noite.

A peça escolhida tem todos os requisitos para agradar amplamente, sendo de esperar grande assistencia.

THEATRO



FLAGRANTE DA REPRESENTAÇÃO

"PRINCEZA ROSALINDA" EM REPRISE, ANTE-HONTEM, NO THEATRO SANTA ISABEL — Para um publico cada vez mais numeroso foi levada, ante-hontem, ás 10 horas, em matinal infantil a operetta de Waldemar de Oliveira "Princeza Rosalinda", que obteve quando exito quando da estréa no dia 26 de março findo. Pela ordem de entradas em scena os papeis estavam assim distribuidos: avozinha — Lourdes Monteiro; 1.º menino Reynaldo de Oliveira; 2.º menino — Fernando de Oliveira; 3.º menino — Waldemar Rodrigues Filho; princeza Rosalinda — Annita Dimenstein; Carvalho; 1.º ministro — José de Aguiar; 1.º official — Geraldo Villaça; 2.º official — Edmir Lopes; tenente Paulo — Paulo Bezerra; borboletas — Ranuzia Cordeiro Azevedo, Norma Beltrão Xavier, Maria de Lourdes Beltrão, e Marinete Moraes; e dansarina — Maria Lia Farias.

"Princeza Rosalinda" será levada pela terceira vez na vesperal do proximo domingo.

O Grupo Gente Nossa inicia, amanhã, os espectaculos religiosos da Semana Santa — Amanhã, em matinal, ás 10 e 45, o Grupo Gente Nossa dará o primeiro dos espectaculos religiosos que realisará, na presente semana em horario bem á população catholica do Estado.

3

A IMPRENSA QUE LEGITIMA E QUE TAMBÉM FOI ESQUECIDA



ENTRE A CRÔNICA E A CRÍTICA DE ESPETÁCULOS

Escrever crítica e crítica de teatro – não é só tarefa difícil,
é também uma empresa arriscada.
(Machado de Assis)[145]

A palavra crítica[146] deriva do grego *kritike*, ou seja, a arte de discernir, uma tentativa de compreender algo, de validar também. Crítica advém ainda do termo *kritikos*, a capacidade de fazer julgamentos, que está ligado a *krinein*, ação de selecionar, separar, atrelada também a *krisis*, que quer dizer, literalmente, pôr em crise. A escrita da crítica e sua maneira de dialogar com os processos de criação artística sempre foram problemáticas. Afinal, muitos ainda entendem que o papel do crítico é apontar defeitos, como um intruso que não é chamado a opinar sobre um trabalho em que ele não esteve envolvido de antemão. Esquecem-se que o crítico é parte integrante do processo artístico e faz a mediação entre o produto apresentado, os artistas e técnicos atuantes e o público consumidor, seja aquele que já apreciou a obra ou que ainda pode vir a fazê-lo. O crítico aponta um sentido para aquela realização, mas é sempre partindo de um ponto de vista pessoal.

145. ASSIS, Machado de; FARIA, João Roberto (org., estabelecimento de texto, introdução e notas). *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 221 (frase extraída originalmente do *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de março de 1860).

146. Um interessante artigo sobre o tema é "O dever da crítica", de Walter Lima Torres, presente no livro *Ensaios de Cultura Teatral* (2016, p. 81-108).

Sendo acima de tudo um exercício reflexivo, o papel da crítica não é criar polêmica – ainda que muitas tenham sido iniciadas –, mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte. Toda recepção é uma forma de crítica, mas aqui vou me ater à função que representa uma atividade específica dentro do circuito de arte, no caso o segmento teatral, exercida prioritariamente nos jornais[147], aquela que produz e dissemina sentidos para as obras cênicas, pondo-as em questão e adequando-as entre sentimentos e palavras a partir de um ponto de vista. A crítica, como uma argumentação pública, é escrita para os leitores (artistas e técnicos envolvidos no trabalho também estão inseridos), mas sempre a serviço da arte. Ou deveria ser.

Oficialmente, a crítica de teatro no Brasil existe desde o século XIX[148], quando o movimento teatral expandiu-se no Rio de Janeiro fortalecendo a atividade nas casas de espetáculos. O campo da escrita crítica foi de fundamental importância para consolidar ali o sistema teatral e nomes como Justiniano José da Rocha, Machado de Assis, Martins Penna, Joaquim Manuel de Macedo, Arthur Azevedo e Coelho Neto são referências nesta função, além do folhetinista José de Alencar. Do início do século XX, posso citar Henrique Marinho, João Luso, Octávio Quintiliano, Lafayette Silva, Antônio de Alcântara Machado, João do Rio (Paulo Barreto), Mário Nunes, Abadie Faria Rosa, Armando Gonzaga e Raymundo Magalhães Júnior, verdadeiros homens do teatro ou apenas das letras. Se durante o século XIX ainda havia uma defesa para o teatro realista em detrimento ao teatro romântico ou ao teatro cômico e musicado importados da França, para todos aqueles que atuavam nos primeiros anos do século XX, a crítica passou a se constituir num misto de crônica social e divulgação publicitária, muito mais do que uma crítica especializada tal como a conhecemos hoje, ainda que possamos encontrar avaliações muito interessantes de alguns deles.

Mas era o papel doutrinário e moralizador do teatro que ainda se fazia valer como principal norte, pautado em convenções cênicas hoje totalmente desatualizadas. Tolerantes e

147. "Alguns autores preferem chamar a crítica de resenha; 'resenha crítica'. Outros, de crônica. Muitos dos críticos brasileiros se autodenominam cronistas e se referem às suas críticas como crônicas teatrais. Décio de Almeida Prado é um deles" (GARCIA, 2004, p. 72).

148. O título de mais antigo "crítico teatral" do Brasil, segundo J. Galante de Sousa (1960a, p. 137), pertence ao ouvidor da capitania de Cuiabá, o dr. Diogo de Toledo Lara Ordenhes, que em agosto de 1790, durante sua festa de aniversário que durou 37 dias de comemoração, com direito a missa solene, baile de máscaras, cavalhadas, contradanças e recitação de versos, fez apontamentos críticos sobre os 16 espetáculos ali apresentados, que como afirmou Viriato Corrêa na revista *Dionysos*, transformaram-se num "movimento cênico que é uma das maiores e mais surpreendentes curiosidades da história do tablado nacional". Na programação, comédias, dramas, farsas, entremezes, tragédias e até uma ópera, todas desempenhadas por elencos masculinos. "Não havia, para as saias honestas, focos de infecção maiores do que as inofensivas tábuas de um palco. Tão perigosas eram as tais tábuas que as próprias mulheres da vida airada as temiam. [...] Não havia barbado que se sentisse diminuído em apresentar-se diante de uma plateia, vestido de saia, a adocicar a voz para parecer de sexo oposto ao que Deus lhe deu". Na última década do século XVIII ainda não havia jornal no Brasil e o ouvidor Diogo de Toledo Lara Ordenhes, ao traçar os seus juízos críticos em variados relatos sobre o que foi apresentado, fez uma franca exaltação às obras vistas, com raríssimas restrições aos comediantes improvisados. "[...] admirou-me que, sendo todos os cômicos totalmente sem exercício algum de representação nem de outros atos públicos, se saíssem tão bem", disse em certo trecho. Mostrando-se agradado com outra comédia, classificada por ele de "lustrosa", concluiu referindo-se aos intérpretes: "Os atores, quer galãs, quer damas, apresentaram-se com o maior asseio, riqueza, luzimento e bom gosto que se pode imaginar. Eles sabiam bem os seus papéis, foram bem ensaiados e não tiveram um só defeito palpável, nem na representação, nem em tudo o mais". Cf. CORRÊA, Viriato. O mais antigo crítico teatral do Brasil. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Ministério da Educação e Cultura. Nº 10. Dez., 1960. p. 3-9. O manuscrito original, inacabado e com ausência de folhas, foi publicado pela primeira vez em 1898 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* e tem valor inconteste para a história do teatro no Brasil. Todas as críticas foram republicadas no livro *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*, de Carlos Francisco Moura (1976, p. 62-66).

benevolentes ou pérfidos e cruéis, para todos os críticos do século XIX e início do XX a escrita tinha um caráter diletante, sendo apenas uma das muitas atividades que exerciam em sua trajetória de homens da imprensa, por isso muitos cronistas anônimos ocuparam este lugar. Não havia uma nova mentalidade de formação universitária, por exemplo, como aconteceu em São Paulo com um Décio de Almeida Prado – crítico símbolo da modernidade[149] –, influenciado por professores franceses que compunham o departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Somente a partir daí, com mais espaço para a reflexão, pôde-se fazer um exercício crítico de caráter bem mais analítico e especializado, formulando conceitos e diretrizes muito claras, ainda que de viés totalmente textocêntrico.

> Servindo como ponta-de-lança de uma nova mentalidade teatral, a crítica de Décio de Almeida Prado vai ser um dos fatores de grande importância no processo de renovação do teatro brasileiro, assumindo uma posição clara no combate aos vícios do teatro profissional e buscando contribuir para a formação de uma nova consciência teatral. (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 166)

Não era o que tínhamos no Recife no início dos anos 1930. Naquele momento, a crítica teatral vinha sendo exercida em reduzido espaço nos jornais, quase sempre sem redator fixo. Ou seja, eram críticos momentâneos nesta função: escritores, intelectuais e/ou dramaturgos. Numa espécie de crítica-crônica de formato curto, os artigos não tinham assinatura ou eram assinados apenas por iniciais ou pseudônimos, como se em tese representassem o ponto de vista do jornal, escritos por profissionais da imprensa não especializados na matéria e escolhidos, por vezes, de forma aleatória. Dedicavam-se tanto às críticas de estreias, no lançamento de um novo espetáculo, quanto ao noticiário teatral, reproduzindo quase que literalmente o material de divulgação enviado aos jornais pelas próprias empresas ou grupos teatrais. W., pseudônimo de Valdemar de Oliveira para o *Jornal do Commercio*, destaca-se por ser o que mantinha relação mais profunda com o teatro e a música desde criança.

No ensaio "Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século" (1992), Flora Süssekind aponta, de forma bastante concisa, o método crítico de Arthur Azevedo na seção *O Teatro*, do jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, para o qual o cronista escreveu de 1894 a 1908. Os mesmos critérios utilizados por ele naquele periódico servem para a atuação dos críticos do Recife nos anos 1930. Referindo-se aos elementos em que se apóia Arthur Azevedo para a sua escrita, Flora Süssekind afirma:

> Antes de mais nada, na reação do público. Segunda questão: observar o texto, ver se a peça é "bem feita" ou não. Em seguida, avaliar o desempenho dos atores, a eficiência dos cenários. E, por fim, dizer se o empresário foi feliz na re-

149. Em entrevista à pesquisadora Maria Cecília Garcia, Décio de Almeida Prado confessou: "Quando comecei a fazer crítica, já tinha viajado à França e aos Estados Unidos. Na França, eu vi muito teatro e vi as companhias consideradas de vanguarda" (GARCIA, 2004, p. 274).

> alização do espetáculo e na escolha da peça. Felicidade esta ligada, sobretudo, à afluência de espectadores. (SÜSSEKIND, 1992, p. 367-368)

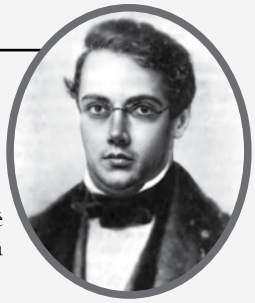
Ainda que quase sempre neste perfil superficial, nota-se que os espaços dedicados às avaliações de espetáculos e o próprio noticiário teatral cresceu no decênio 1930, numa tentativa de dialogar não só com aqueles envolvidos na prática teatral, mas também com o público que aumentava a cada dia, muito em função do surgimento e constância de trabalho do Grupo Gente Nossa. Importante ainda salientar que tanto Samuel Campello quanto Valdemar de Oliveira, os dois principais coordenadores do conjunto profissional recifense, atuavam na imprensa e suas influências foram fundamentais para que os periódicos abrissem cada vez mais espaço à divulgação da arte teatral na imprensa diária. Tal prática só foi possível não só pelo interesse que se havia criado em relação ao aumento da dimensão do movimento da época, mas também pelo envolvimento de outros intelectuais no setor, cada vez mais interessados na escrita dramatúrgica, muitos impulsionados graças aos concursos realizados pelo GGN.

Se os textos inicialmente eram curtos, com reduzido espaço para a reflexão crítica, com o passar dos anos eles foram se adensando, muitas vezes levando em conta para o seu julgamento as condições de produção possíveis naquele momento. Mas ainda assim era uma crônica escrita de afogadilho, praticamente sem haver tempo para desenvolver uma reflexão mais verticalizada, geralmente escrita em menos de uma hora para ser publicada no dia seguinte à estreia do espetáculo. Para além do perfil de crônica social e arranjo publicitário em que transparecem muitas vezes estas resenhas críticas, algumas características que podemos apontar nos textos são a preocupação didática de orientação ao público e sempre na perspectiva de uma possível melhora para aquele trabalho cênico; a estreita relação com o mercado – apenas os aplausos determinavam o sucesso da empreitada cênica –; o caráter engajado de valorização ao teatro – era muito mais preferível conquistar o leitor para ir ao teatro, do que afastá-lo –; e o perfil pouco exigente num desenvolvimento minimamente analítico, algumas vezes funcionando quase como um exercício de retórica apenas.

Atrelado a hierarquias e convenções praticadas desde o século XIX, a exemplo da supervalorização ao texto e à perspectiva da "peça bem feita" em sua escrita aristotélica, além do enquadramento dos atores em personagens-tipos para a sua carreira, não havia também a perspectiva de um autor publicar mais de uma crítica sobre o mesmo espetáculo (raras vezes isto aconteceu), explorando questões diferentes levantadas nas montagens, algo que Décio de Almeida Prado, por exemplo, fez tantas vezes.

> [...] a moderna crítica teatral tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro desempenhou um papel fundamental na formação e consolidação do teatro brasileiro moderno. Além de sua tradicional função de registro histórico, a moderna crítica se caracterizou, antes de tudo, por uma atitude engajada, marcada pela preocupação de estabelecer um diálogo efetivo não só com o público, mas também com os profissionais da cena – atores, diretores, autores, cenógrafos, iluminadores etc. –, cumprindo uma função ao mesmo tempo reflexiva e formativa. (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 174)

Desde os primeiros com atividade regular, os mais reconhecidos críticos, cronistas ou folhetinistas teatrais do país até a década de 1930.



Justiniano José da Rocha



Martins Penna



Machado de Assis



José de Alencar



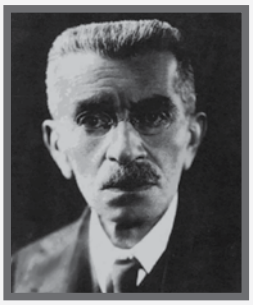
Arthur Azevedo



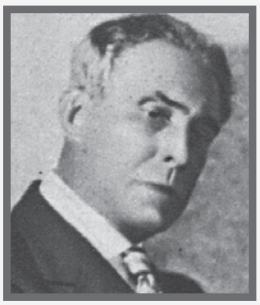
Joaquim Manuel de Macedo



Henrique Marinho



Coelho Neto



João Luso



Octávio Quintiliano



Lafayette Silva



Antônio de Alcântara Machado



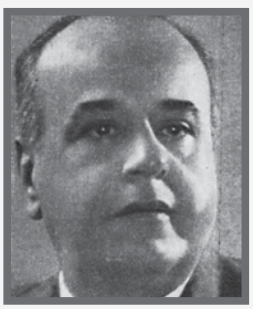
João do Rio



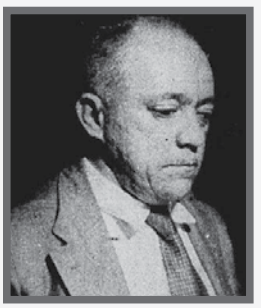
Mário Nunes



Armando Gonzaga



Abadie Faria Rosa



Raymundo Magalhães Júnior

No Recife, vale destacar que a presença de cronistas como Samuel Campello e Valdemar de Oliveira na imprensa diária, possibilitou um diálogo efetivo e constante da crítica com a prática teatral. Por isso entendo que o objeto em análise – o teatro ali realizado – e a resenha jornalística são indissociáveis. Mas não é possível perder a perspectiva histórica do tempo em que este material foi escrito. No texto intitulado "Sobre a crítica no teatro", escrito em 1911, Jacques Copeau pontuou que aquele era um trabalho duro e ingrato, além de perigoso. Nos seus questionamentos, o importante crítico de teatro francês defendia "uma arte teatral verdadeira, superior, que deveria ser contraponto à produção vigente, bastante apegada a uma estética comercial, ligeira, que produzia conforme as demandas exigidas por um público necessitado de entretenimento e nenhuma reflexão"[150]. O intuito era não estimular a produção de obras supérfluas e incentivar uma arte teatral mais pura, mais transformadora, uma arte que se afastasse da cultura de massa que dava seus primeiros passos no século XX.

Se voltarmos nosso olhar ao Recife dos anos 1930, o problema é que os consumidores do teatro estavam ávidos por entretenimento e era isso o que os produtores, para sobreviverem, lhes entregavam. A crítica, de certa forma, compactuava com isso, ainda que quase sempre lembrasse a importância de se fazer uma arte mais "elevada" e, para aquela conjuntura tão incipiente ainda, a "alta comédia" cumpria este papel e era o que se almejava[151]. O cronista, por mais perspicaz que fosse, reconhecia que aquele teatro atendia ao espírito do espectador fatigado pelo trabalho do dia e que se recusava a reencontrar no palco as misérias, preocupações e tragédias do cotidiano, todos ávidos por diversão apenas. Não era raro o Grupo Gente Nossa divulgar que sua nova realização era uma "peça para rir da primeira cena à última"[152], como salientou no *Diario de Pernambuco* quando da estreia da comédia *O Amigo Tobias*, original espanhol de Miguel Trodi, com adaptação ao ambiente do nosso país pelo saudoso ator e dramaturgo Brandão Sobrinho.

Ao afirmar que aquela "hilariante comédia – [era] uma das mais interessantes do arquivo do teatro ligeiro"[153], segundo o *Diario de Pernambuco*, o GGN não só muitas vezes apostava em obras já conhecidas da plateia recifense, por ter estado incluída no repertório de companhias itinerantes em visita a Pernambuco, quase sempre com números de variedades nos intervalos, como também fazia questão de alardear o que poderiam esperar os espectadores da sua nova produção: "Rir! Rir! Rir!", como lembravam os anúncios da época. Já que era preciso alargar o

150. VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens da. Aspectos e funções da crítica teatral. In: *Dramaturgias*. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB). Vol. 1, nº 1, 2016. p. 413. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20127/14295>. Acesso em: 29 jun. 2018.

151. Para Quintino Bocaiúva, a alta comédia devia instruir divertindo. Já para José de Alencar, este estilo teatral precisava conciliar dois princípios básicos: a moralidade e a naturalidade, fotografando a realidade, mas adicionando ao retrato a pincelada moralizadora. Quanto a Machado de Assis, este, como crítico, elegeu a alta comédia como a forma dramática ideal para o teatro brasileiro desenvolver-se e exercer uma benéfica função civilizadora junto à sociedade. Ainda que estes pensamentos refiram-se ao sistema teatral do século XIX, eram seguidos à risca no Recife dos anos 1930. Mais detalhes no capítulo "O realismo", do livro *Idéias Teatrais: O século XIX no Brasil*, de João Roberto Faria (2001, p. 85-144).

152. Os espetáculos do Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 10 jan. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

153. O 2º espetáculo social do Grupo Gente Nossa, amanhã. *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 jan. 1933. Cenas & Telas. p. 6.

público cada vez mais, e estávamos ainda distantes do chamado "teatro de arte", de sentido mais universal e profundo – que só aparecerá no Recife nos anos 1940 –, o teatro ligeiro cumpria bem a sua função para aqueles tempos.

Se levarmos em conta ainda que a crítica moderna só apareceu quando o teatro incorporou como primordial a função do encenador, outro fator importantíssimo para o entendimento do teatro como arte construída artesanalmente por muitos, a crítica exercida nos anos 1930 no Recife ainda estava imersa no universo da crítica-crônica de perfil impressionista e, claro, respondia às demandas daquela época. O que me chama a atenção é o desprezo aos escritos daquele passado, sem levar em conta que são eles que nos dão detalhes às vezes pormenorizados de como a cena se processava, ainda que nos moldes do chamado "velho teatro", mas atendendo às perspectivas do público naquele período. É importante observar que a figura do "crítico especializado" – quando a criação substituiu a mera observação – aparece no Brasil ao mesmo tempo que a do encenador, somente a partir dos anos 1940, e o próprio trabalho dos atores passou a ser percebido de outra maneira:

> O pensamento sobre encenação vigente já no final dos anos 1940 aumentava a responsabilidade do intérprete, agora não um mero repetidor, mas alguém que em diálogo constante com seus colegas usará sua voz, seu corpo, sua inteligência a serviço de um espetáculo. (VARGAS, 2013, p. 111)

Não tínhamos tal consciência, é preciso reconhecer, ainda que alguns dos cronistas dos anos 1930 na cena recifense tenham tentado uma avaliação mais completa do fenômeno teatral, levando em conta os diversos elementos do espetáculo – texto, música, cenários, atuação, resposta do público, etc. Mas tudo se processava em frases muito curtas, quase sempre com predicativos e nenhuma análise mais profunda, respeitando ao máximo as indicações que vinham nas rubricas das obras dramatúrgicas[154]. A realidade é que, como afirma Sábato Magaldi (2006, p. 49) ao referir-se à modernidade do teatro, vinculando-a "à consciência do espetáculo teatral como arte autônoma – não mera materialização cênica da arte literária", esta perspectiva atualizada ainda se mostrava bem distante do que poderíamos encontrar no Recife, e o palco continuava a ser apenas o suporte preciso e exato da narrativa anunciada na peça, inclusive na composição das personagens pelos seus intérpretes.

> O que faltava ao nosso teatro, portanto, ao findar os anos de 1930, não era um desconhecimento da cena, mas uma cultura que fosse aplicada ao teatro, e, sobretudo, sentir como necessária a harmonização da encenação.

154. É interessante observar na crítica teatral da época a dificuldade em analisar o espetáculo como resultado das relações cênicas. Cada intérprete e cada elemento cênico são vistos apenas isoladamente. Este é um dos motivos para a nossa historiografia afirmar que os críticos daquele período, apegados a códigos antigos, em nada contribuíram para uma efetiva renovação do palco brasileiro. No entanto, a crítica local, como um testemunho de seus contemporâneos, a meu ver, se faz importante pela ausência quase absoluta dos textos dramáticos por completo, especialmente àqueles produzidos em Pernambuco, e por nos possibilitar como a atuação era percebida na época, quase sempre ressaltando como elogio a capacidade do ator vivenciar o papel, "encarnando-o", penetrando psicologicamente na sua personagem para transfigurar-se nela.

> Uma direção única que colocasse em uníssono o trabalho dos intérpretes, do cenógrafo, do iluminador, e dos demais envolvidos [...]. E, finalmente, um repertório mais sério, e bem acabado. (MAGALDI, 2006, p. 98)



Os três críticos teatrais de maior produção textual no Recife dos anos 1930.

VARIEDADE DE OLHARES SOBRE A CENA

Durante a pesquisa deste trabalho, mais de 60 textos críticos sobre espetáculos do Recife foram encontrados e analisados, todos produzidos entre 1931 e 1939, publicados nos jornais *Diario de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, *Diario da Manhã* e *Jornal Pequeno*, além de referências a comentários sobre a obra pernambucana *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira, realizada no Rio de Janeiro. De antemão percebe-se que, devido ao surgimento do Grupo Gente Nossa naquele primeiro ano, a presença de textos de análise crítica nas sessões teatrais dos periódicos do Recife, para além do noticiário teatral, era bem mais frequente no início da década e sofreu uma terrível diminuição com o passar dos anos. Algo que vai voltar a crescer em meados da década de 1940, muito devido à atuação dos grupos Teatro de Amadores, liderado por Valdemar de Oliveira; Teatro do Estudante de Pernambuco, tendo à frente Hermilo Borba Filho; e o Teatro Universitário de Pernambuco, com um grupo de estudantes universitários na sua coordenação. O florescimento de uma nova cena teatral favorecia o aumento de atenção da imprensa ao teatro.

Sendo que pouco mais de ¼ das críticas traz alguma assinatura, ou o nome próprio do cronista, suas iniciais ou pseudônimo, os textos variam de tamanho, mas foram os de mais largos espaços que me chamaram a atenção, quase todos em referência ao próprio repertório do GGN,

com espetáculos de perfil profissional vistos no centro da cidade, no palco do Teatro de Santa Isabel. Os "teatros dos arrabaldes" raramente recebiam cobertura crítica, como já apontado aqui anteriormente[155]. O fato é que a possibilidade de uma continuidade de trabalho profissional, um local fixo para suas ações e a troca contínua quase sempre entre os mesmos colegas fizeram com que o GGN se tornasse uma referência para a arte do ator e viesse influenciar e impulsionar o desenvolvimento do teatro no Recife, atraindo, inclusive, atenção privilegiada da imprensa. No entanto, procedimentos modernos como os meses de preparação para uma montagem ainda não existiam e as peças eram produzidas com, no máximo, uma semana de antecedência para ensaios (rígidos, mas poucos).

O hábito do "dizer bem" era a preocupação primordial de todos os intérpretes daquele passado, primando por uma boa dicção e projeção de voz, mas provavelmente alguns "diziam" sem dar importância alguma ao significado mais profundo do que falavam. Cristalizava-se a fala e também a atuação, mais próxima ao real de cada um. Transformavam-se, portanto, em atores de uma criação cênica baseada na mais extraordinária espontaneidade. Sendo assim, os atores permaneciam sempre mais ou menos idênticos a si mesmos, porque assumiam personagens-tipos que lhes eram familiares. Quase não havia verticalidade no estudo da personagem, e isto foi reclamado pelo jornalista Valdemar de Oliveira, por exemplo, na crítica ao espetáculo *Senhorita Gata*, comédia argentina de Roberto Gachem e Augustin Remon, com tradução do ensaiador Avelar Pereira, exigindo uma maneira um tanto diferente de cada intérprete do GGN se expressar. Fez elogios, claro, mas não se furtou a apontar problemas de atuação em grande parte do elenco.

Por sua sincera exposição pública em longo escrito para o *Diario de Pernambuco*[156], mesmo sendo Valdemar de Oliveira um integrante do conjunto liderado por Samuel Campello, dá à crítica que ele escreveu o caráter de a mais interessante encontrada por mim nesta pesquisa, por isso, vale destacar os seus trechos mais significativos. O jornalista, médico, músico e teatrólogo começou por apontar os valores da dramaturgia de *Senhorita Gata*, que davam possibilidades aos intérpretes para boas composições de personagens naquele ano de 1933:

> Como obra de teatro é de primeiro plano, oferecendo aos intérpretes grande margem para um trabalho digno de nota. Os caracteres dos seus personagens estão bem definidos. Cada tipo é de difícil construção, não bastando saber caracterizar-se ou atender, ao pé da letra, às rubricas do libreto. Os papéis reclamam estudo demorado, para que não se deforme a sua linha psicológica, antes se integre no quadro geral da ação, de maneira a nos dar o justo equilíbrio e a justa homogeneidade à representação. Enredo bem

155. Já que as companhias visitantes foram analisadas no capítulo anterior, com destaque a avaliações gerais de alguns cronistas, apenas as críticas dos espetáculos locais serão registradas nas próximas páginas, no inuito de explicitar ainda mais a dinâmica da cena teatral própria do Recife.

156. Neste momento, o *Jornal do Commercio*, periódico para o qual Valdemar de Oliveira trabalhava, não estava sendo impresso, empastelado pelo Governo Getúlio Vargas e proibido de circular de outubro de 1930 até o ano de 1934.

> produzido e fabulado, desenvolvendo-se através de transições sutis e sentimentos. Peça um pouco longa, é verdade, mas dessa extensão que agrada por ser toda ela bem escrita. Diálogos construídos para serem jogados por atores de pulso, o que lhes tira toda a monotonia.[157]

Além de aplaudir a tradução feita por Avelar Pereira do original argentino, o cronista passou a tratar da maneira como a obra foi posta em cena, com elogios ao mesmo enquanto ensaiador, vivamente interessado pela representação do trabalho. O resultado? Um espetáculo magnífico. Quanto aos intérpretes, foi direto, porque costumava falar-lhes sempre, pessoalmente, as suas impressões: "E do que precisa essa gente modesta, trabalhadora e perseverante, não é do elogio incondicional, mas de quem lhes seja absolutamente sincero, apontando-lhes defeitos e virtudes"[157], emendou, ressaltando um exercício que a crítica deveria exercer para não se derramar apenas em elogios enganosos. Começou por Amália de Souza, dizendo-lhe que ela tinha se conduzido bem em cena. Apenas bem, e complementou em alerta:

> Os seus trabalhos se parecem muito uns com os outros. Vista e ouvida uma vez, agrada. Mais de uma vez, sente-se que os seus elementos de atuação resultam reduzidos. É preciso renovar-se, empregar novas tintas nas suas interpretações, desenhar mais nitidamente os seus personagens, tornar-se mais maleável às exigências das rubricas dos seus tipos. Realmente, em *Senhorita Gata*, pouca margem se oferecia para isso. Mas foi a oportunidade de dizer essas coisas simples a Amália de Souza [...] cujo tirocínio de palco bem poderia inspirá-la para que nos desse uma "Anita" menos incolor como desenho de personagem.[157]

Sobre Luiz Carneiro, mesmo reconhecendo-o como um dos melhores elementos do GGN, que não faria vergonha a qualquer grande companhia de comédia, lhe fez a seguinte lembrança apoiada no humor: "Quando tem bem sabido o seu papel, é sempre muito boa a sua atuação. A questão é saber 'as falas'..."[157]. Ainda assim, ele considerou que o ator tinha se conduzido brilhantemente na peça *Senhorita Gata*, numa única restrição aos pequenos exageros da sua paixão por "Miss Clay", que poderiam ter sido evitados, sem que por isso sofresse a linha do papel. Uma outra atuação para a qual ele pediu mais discrição do traço caricatural foi a de Lourdes Monteiro, na personagem "Miss Clay". Com boa caracterização, a aplaudida excêntrica do Grupo Gente Nossa tinha se situado bem no contexto geral da representação, compondo um tipo muito interessante, mas pediu-lhe que não esquecesse de que a governanta inglesa era sóbria, lenta, severa, dentro da moldura cômica das suas atitudes. Já Elpídio Câmara mostrou que o seu talento artístico era mesmo real:

157. OLIVEIRA, Valdemar de. "Senhorita Gata" pelo Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.



Elpídio Câmara

De vez em quando, Elpídio nos dá uma interpretação digna de elogios: em *Ninho Azul*, em *O Mimoso Colibri*, em *O Amigo Tobias*, em *Zuzu*... desempenhos que fogem à banalidade dos papéis cômicos sem personalidade marcante. Também já disse uma vez a Elpídio que ele era muito "igual" em todos os papéis, que experimentasse novas caracterizações e utilizasse novos processos de comicidade. Foi o que Elpídio conseguiu nos dois primeiros atos de *Senhorita Gata*. No 3°, voltou ao Elpídio de sempre, distanciando-se do caráter preponderante do seu personagem. Já sei que a rubrica pede modificação, mas não deve ser tanta... Só para o fim da peça é que a transformação é completa. E, isto mesmo, nos sentimentos. O fato, porém, é que nos 2 primeiros atos, Elpídio desenvolveu uma "performance" que pode inscrever-se como das mais interessantes da sua galeria de tipos. Esteve ótimo.[158]

Ainda segundo sua análise, Valdemar de Oliveira achou que Rui Lobato e Augusta Moreira tiveram papéis pequenos que não ofereciam margem à detalhada apreciação, mas ressaltou que ambos não comprometeram o seu trabalho. À Letícia Flora coube uma parte de relevo: "Saiu-se bem. Muito bem mesmo. Ela tem traquejo de palco e 'enche' bem as suas falas. [...] Acentuou demasiado, talvez, o vinco do seu personagem no 1º ato. Não havia necessidade. As suas 'falas' eram suficientes. No 3º ato, esteve esplêndida"[158]. Por fim, voltou sua atenção à atriz-cantora Maria Amorim, para o qual ela havia revelado "a última faceta da sua excelsa personalidade artística"[158], transformando-se a cada nova personagem e sendo múltipla até mesma numa só figura em cena:



Maria Amorim

[...] deu-nos na deliciosa "Gata" uma admirável prova de que nenhum papel lhe é defeso no gênero drama, comédia ou opereta, não sendo difícil, pelo visto, que seja igualmente grande – ela, que é tão pequenininha – na tragédia, na ópera, na revista e – quem sabe? – na pantomima! O seu papel é dificílimo, pelo colorido que reclama, pelas transições de que está repleto – mutações de sentimentos, de atitudes, de gestos – que o tornam parte de grande envergadura para atrizes de primeira plaina. Fez uma menina endiabrada, ainda infantil aqui, já mulher ali, pondo em polvorosa toda a casa e cujo o espírito, egresso do mundo irreal da infância, pouco a pouco se inicia no amor e vem a amar com toda a ardência da alvorada de sua puberdade. [...] Fez rir e fez chorar, principalmente naquela sequência final do 1º ato, quando as suas lágrimas, acompanhando a partida de sua mamãe, rasgam a fundo a personalidade de "Gata", entremostrando-a sensível e enternecida. E, por toda a peça, foi uma sucessão deliciosa de bruscas transições, magistralmente encenadas por Maria Amorim, cujo trabalho se salienta pela maneira com que

158. OLIVEIRA, Valdemar de. "Senhorita Gata" pelo Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.

> foi observado, traçando a psicologia do personagem de tal modo que o público mal sente como se vai modificando aquele espírito diabólico de "Gata" até o final do 3° ato, em que, totalmente modificada, a endiabrada menina já é outra, completamente. Reparem na diferença... E observem como a modificação é lenta, através de toda a peça – transformação que claramente se sente não ser devida ao tempo, mas ao milagre de um sentimento nascente que abafa as demasias daquele temperamento, descerrando-lhe o verdadeiro fundo da sua alma: da sua alma de mulher transfigurada pelo amor.[159]

Valorizando a disciplina e a dedicação, nota-se que Valdemar de Oliveira reclamava uma maior preparação do ator numa época em que o estudo da personagem ainda era tão rápido, com poucos ensaios, e moldado em fórmulas consagradas que vinham do século XIX. Mesmo avaliando personagens-tipo, quase sempre com características minimamente lembradas nas rubricas escritas pelo dramaturgo, ele os vê como seres humanos acima de tudo, necessitando do preenchimento de sentimentos por parte de cada intérprete, podendo este ainda acrescentar detalhes que enriqueceriam a persona vivida em cena. Acreditando na autonomia do ator ou da atriz para fazer figuras com ainda mais multiplicidade de atitudes, emoções e presença, numa perspectiva, posso dizer, até moderna para aquele momento, mesmo na atuação cômica realista ele não deixa de enfatizar que cada intérprete abrisse possibilidades da plateia experimentar várias sensações e sentimentos junto àquelas personagens, afinal, ninguém é linear, igual o tempo todo, pois somos vários em um só, como ele reafirma ao elogiar a "Senhorita Gata" vivida pela atriz-cantora Maria Amorim.

Afinal, a essência da condição humana é sermos fragmentados, contraditórios, por isso, era preciso dar personalidade aos tipos vividos, apontar particularidades, dar-lhes maior coloração, fazer nascer presença viva, transfigurar-se a cada novo desafio, e no intuito de estar integrado ao conjunto, não bastava brilhar sozinho. Esta é ou não uma noção moderna de atuação? Sem desvencilhar-se das indicações do autor (o respeito à obra estava em primeiro plano), sugere que era preciso dar contornos diferenciados às palavras, explorar nuances diferentes e ritmos diversos às frases, conhecer bem a construção da obra apresentada, observar atentamente posturas e gestos, lançar-se à imaginação na composição da personagem (e não apenas caracterizar-se), pois se fazia mais do que necessário surpreender o público criando instrumentos de sedução aos espectadores, enfim, ousar se experimentar.

É a partir desta sua apreciação crítica que podemos refletir o quanto o "moderno" não estava tão longe do "antigo", mas em conjunto, pois eles se retroalimentam. Uma outra crítica a se destacar nos anos 1930, bem mais comedida nestes aspectos, é exatamente a da estreia do Grupo Gente Nossa no Teatro de Santa Isabel, ainda em 1931, com a comédia em três atos de Samuel Campello, *A Honra da Tia*, cujo desempenho excedeu à expectativa de muitos, segundo análise feita por um cronista anônimo no *Diario de Pernambuco*. Sem se deter à dramaturgia do seu "confrade" Samuel Campello, o jornalista preferiu avaliar o trabalho de atuação que pôde

159. OLIVEIRA, Valdemar de. "Senhorita Gata" pelo Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.

apreciar. Começou, então, pelos protagonistas, Elpídio Câmara e Lélia Verbena, salientando o perfil intuitivo de ambos:

> Foram-se bem; são dois novos que, se tivessem mestres e vivessem em outro meio, poderiam brilhar. Elpídio tem boa dicção e um jogo cênico seguro, conduz os seus galãs com acerto e no "dr. Álvaro" manteve uma boa linha de conduta sem discrepância até o fim, maximé contracenando com a ingênua. Lélia Verbena é uma intuição teatral como poucas. Além disso, é jovem e graciosa. Deve estudar sempre, caprichar na composição de seus papéis, observar o que lhe é distribuído e terá aplausos constantemente. Na "Irene" de *A Honra da Tia*, papel complexo, cheio de transições entre a ingênua e a dama galã, Lélia conduziu-se digna de encômios.[160]

Percebe-se que a adequação dos atores aos tipos de personagens da época – galã, dama central, ingênua, centro nobre, etc. – era o que mais interessava. Lembrando que o ator Luiz de França já havia integrado a famosa Companhia Infantil do Rio de Janeiro, do empresário Umbelino Dias, no início do século XX, quando em turnê no Recife, o cronista teatral fez questão de dizer que ele agradava sempre nos centros cômicos, sendo um perfeito "Comendador Custódio", jogando as cenas sem o menor exagero e fazendo ressaltar a sua frase refrão: "Justamente o contrário!"[160]. Só se ressentiu que ele devia ter carregado o sotaque português um tanto mais. Já Diógenes Fraga e Jovelina Soares, em papéis cômicos, formaram um interessante casal de criados, "trazendo a plateia em hilaridade durante minutos"[160].

Diógenes, antigo amador do teatro, era apontado por ele como um dos mais apreciados; e Jovelina, para fazer graça, não tinha similar. Sobre a quase estreante Lourdes Monteiro, o autor da resenha achou que ela poderia ter dado mais força à cena final do 1º ato, entretanto, não prejudicou o papel. "Teve até momentos de felicidade e soube com muita presença de espírito – o que às vezes falta a velhos artistas – salvar uma entrada falsa que lhe deram"[160], recordou. Para o cronista, Ferreira da Graça teve a seu cargo um galã central, meio termo de um centro dramático, tentou assim definir o papel. Na sua opinião, o ator apresentou cenas fortes, mas levou perto do trágico o trecho do 2º ato em que encontrou "Álvaro" e "Irene" na casa daquele, quando ia ali em busca da mulher, e sugeriu mais contenção na atuação: "Deveria não ter carregado tanto na dramaticidade e não perderia nada por isto"[160].

Por último, ressaltou a boa estampa da atriz Irene Mariz, que se vestia com elegância, mas tinha contra si uma dicção difícil. "Não se lhe perdeu uma palavra porque soube falar alto, mas a dicção lhe prejudicou bastante as inflexões. Ainda assim não deitou a perder o papel"[160], concluiu. Ou seja, além de cobrar uma naturalidade dos intérpretes, todos deviam conter-se para evitar os possíveis exageros, tanto dramáticos quanto cômicos, estes últimos para não resvalarem em farsa desbragada ou nos recursos do baixo cômico, tão condenados. Por sua vez, ao lançar

160. A estreia do "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 5 ago. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

um novo espetáculo social no dia 13 de setembro de 1931, no seu "teatrinho" no bairro da Madalena, com a inédita comédia musicada em três atos *Cartazes do Amor*, o Grêmio Familiar Madalenense recebeu crítica resenhada, ao que parece, com grande satisfação por S. C. (Samuel Campello) no *Diario de Pernambuco*, que considerou aquela a melhor peça escrita pelo autor Raul Valença e musicada por seu irmão, o compositor João Valença. A dramaturgia do "moço teatrólogo – aliás, um dos raros esforçados pelo teatro nesta terra"[161] – foi analisada como acertada: "A nova peça tem técnica e ambiente. Enredo leve e bem tratado, situações definidas e a tempo, graça que faz rir sem exagero, finais de atos expressivos e até uma certa dose de malícia que não faz mal a ninguém"[161].



Irene Mariz

Na parte musical, além de lembrar que João Valença já era um compositor conhecido, com várias de suas canções gravadas em discos irradiados pela Rádio Clube de Pernambuco, o cronista pontuou que os seis números de sua autoria em *Cartazes do Amor* estavam dignos de elogios, tanto os cômicos quanto os líricos. "Todos lindos e inspirados [...] capazes de figurar em qualquer opereta moderna"[161]. Além de reconhecer que a montagem apresentou-se bem vestida, com dois cenários de efeito e perfeita combinação do mobiliário, o fato que mais lhe chamou a atenção foi a interessante marcação das cenas, principalmente a de um terceto do 2° ato, que o público obrigou a bisar. Para ele, Raul Valença mostrava ser um marcador de qualidade para o teatro. Quanto ao desempenho do corpo cênico do Grêmio Familiar Madalenense, não podia ser melhor na opinião de Samuel Campello. "No *Grêmio* há amadores que não podem ter inveja de certos artistas"[161], e começou a destrinchar a atuação de cada um dos intérpretes. O maior destaque na sua avaliação foi para a senhorinha Luizinha Lira, soberba, principalmente no 1° ato:

> Àquele caráter de viúva moça, rica, explorada por toda a família, triste, e que se transforma pouco a pouco por força de um novo amor, a senhorinha Lira soube emprestar uma sentimentalidade de artista. No momento de ouvir a primeira declaração de "Carlos", ainda duvidosa e recordativa, seu jogo fisionômico e as expressões de seu olhar valeriam só o seu trabalho se mesmo ainda não tivesse margem para brilhar nos outros atos.[161]

Vicente Cunha, no papel do galã "Carlos", foi brilhante, desembaraçado e cantou sua parte de tenor com muita felicidade, valendo bem as calorosas palmas que recebeu. Na parte cômica, o trio Diógenes Fraga, Luiz de França e Odete Silva fez a plateia dar contínuas gargalhadas. O primeiro esteve na altura de seu mérito, compondo um tipo hilariante; já o segundo soube tirar todo o partido do trecho que lhe coube – "o que mais uma vez vem demonstrar não

161. S. C. [Samuel Campello]. Cartazes do Amor, no Grêmio Madalenense. *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 set. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

haver papéis insignificantes, mas, sim, artistas para fazê-los"[162], alertou – e Odete Silva teve também mais uma ocasião de provar ser um bom elemento para personagens de responsabilidade. Quanto às outras senhorinhas do elenco, Marina Silva e Grinaúra Cavalcanti, Samuel Campello avaliou que ambas também jogaram muito satisfatoriamente suas cenas: "Marina é a vivacidade em pessoa e Grinaúra, que se tem apresentado em papéis sem relevância, teve em *Cartazes do Amor* o seu melhor trabalho até agora"[162]. Por fim, analisou a estreia do ator Roberto Andrade, com bem mais detalhes pelo difícil tipo que encarou:

> Se teve falhas foram perfeitamente desculpáveis porque, pela primeira vez, enfrentou o público a quem alguém já chamou "o monstro de mil cabeças". Coube-lhe um galã cômico, entre o ridículo e o ingênuo. Papel difícil em que têm naufragado artistas com bazófia de notabilidades. De um "almofadinha" gostam os tais artistas de fazer um efeminado. Roberto Andrade, estreante, ia no primeiro ato quase seguindo o mesmo caminho. Emendou-se nos outros atos e salvou o papel. O jovem estreante tem ótimas qualidades para colocar-se em breve no primeiro plano. Figura simpática, desembaraço e boa dicção. É não dar ouvidos a elogios rasgados porque elogios à queima-roupa, e feitos sem propósito, só fazem estragar. Sua voz é afinada, embora fraca, de modo que a linda ária do 3° ato não pôde ser apreciada como merecia. Tudo isto, porém, pode ser corrigido. E Roberto Andrade merece todo o estímulo.[162]

No domingo 20 de setembro de 1931 foi a vez de outro conjunto, o Grêmio Dramático do Barro, ocupar o seu "teatrinho" próprio para realizar um festival com renda voltada às obras da Igreja Matriz do Barro. Na programação, o inédito drama em três atos *Mariana*, original de Luiz Pinto Lapa, seguido de um ato de variedades. Sendo mais um trabalho de artistas amadores no Recife, que contou com a conhecida atriz "dona" Júlia Santos no elenco, há anos afastada dos palcos, *Mariana* pôde ser brevemente analisada no *Diario de Pernambuco* por autor anônimo, que considerou a peça com pequenos defeitos de técnica – "o que, aliás, são desculpáveis num autor novo com suas atividades dedicadas a outros negócios que não os das letras e do teatro"[163], justificou –, moldada ainda num gênero antigo e recheada de monólogos que já não se admitiam, por inverossímeis e com um fim acima do dramático, quase trágico.

Para o analista, as três mortes que acontecem no último ato poderiam ser reduzidas a uma apenas, a da heroína que dá título ao trabalho. No entanto, fez questão de ressaltar que a obra também tinha qualidades, como a dialogação cuidada, em linguagem correta e bem estudados conceitos filosóficos. Sobre o desempenho dos artistas, salientou que houve alguns deslizes desculpáveis por se tratar de amadores, mas mesmo assim Luiz Lapa, ator e dramaturgo da obra,

162. S. C. [Samuel Campello]. Cartazes do Amor, no Grêmio Madalenense. *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 set. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

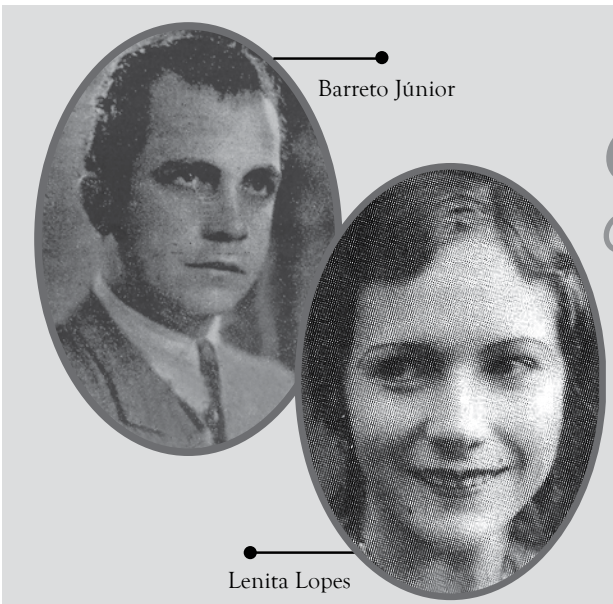
163. "Mariana", do sr. Luiz Pinto Lapa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 27 set. 1931. Vida Teatral. p. 9.

fazendo a personagem "Paulo Matoso", "apesar de um tanto enfático, portou-se bem, dando-nos a apreciar uma dicção perfeita e sustentando uma linha difícil num tipo de galã brilhante, paupérrimo a lutar com todos os empecilhos da vida e com um doloroso defeito físico"[164], garantiu.

Um novo destaque foi a senhorinha Hercília Monteiro, que apesar de estreante demonstrou sensíveis qualidades no papel de ingênua, sabendo fechar com alma o 2º ato, lembrou. Outro intérprete muito bem posto foi o senhor Augusto Fischer, vivendo o "Frei Ângelo", assim como a pequenita Cristina Monteiro no papel de "Lúcia". Já os veteranos atores José Austregésilo Filho e "dona" Júlia Santos, ainda que velhos conhecedores dos segredos do palco, não tiveram margem nos seus papéis. Por fim, apontou que Hermínio Silva, Maria da Glória Cardoso e a pequena Maria do Carmo Monteiro contribuíram para o agrado da peça. Não há referência ao ensaiador da montagem, mas deduz-se que tenha sido o próprio autor e ator Luiz Lapa.

Naquele ano de estreia, somente quando voltou ao Teatro de Santa Isabel a 6 de outubro de 1931, iniciando assim os seus espetáculos sociais com a comédia em três atos *O Interventor*, do carioca Paulo de Magalhães, um dos autores mais profícuos daquela década, começando ainda a prática do respeito ao horário divulgado, sempre pontualmente às 20h30, o Grupo Gente Nossa ganhou nova resenha crítica no *Diario de Pernambuco*, mais uma vez de autor não revelado. O cronista começou por considerar aquela a verdadeira apresentação do conjunto ao público recifense, já com o elenco remodelado e agora num caminho mais certo, a escolher uma das melhores criações de autoria de Paulo de Magalhães: "No 2º e 3º atos há cenas de alta comédia e a peça é toda jogada assim, com as situações cômicas e sentimentais bem definidas e um perfeito conhecimento do que seja escrever para teatro"[165], alegou.

Para ele, o desempenho veio mais uma vez provar que havia em Pernambuco gente capaz de trabalhar em cena sem fazer vergonha e cita como exemplo Lélia Verbena, que "fez uma 'ingênua' sabendo jogar suas cenas e tirando boas inflexões"[165]. Já Luiz Carneiro, com um papel de responsabilidade, teve transições naturais e mostrou grande habilidade; enquanto Elpídio Câmara conduziu com linha o difícil papel de protagonista. Ainda no naipe das figuras de maior responsabilidade na peça, destacou Barreto Júnior por viver o melhor papel cômico. Quanto aos outros, todos em per-


Barreto Júnior

Lenita Lopes

164. "Mariana", do sr. Luiz Pinto Lapa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 27 set. 1931. Vida Teatral. p. 9.

165. "O Interventor", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 out. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

sonagens coadjuvantes, Luiz Maranhão esteve cuidadoso no "Paulo"; Diógenes Fraga tirou bom partido do seu rábula, um advogado falador, mas de poucos conhecimentos; e Lourdes Monteiro vinha fazendo progressos. Josefina Rocha, Lenita Lopes, Lourival Fraga e José de Sousa, segundo ele, apenas ajudaram a representação. Para finalizar, concluiu que o teatro tinha apanhado boa casa, havendo muitos aplausos. Ou seja, o espetáculo conseguira agradar plenamente.

Como mais um produto do GGN que fez o Teatro de Santa Isabel receber uma "enchente" de gente, como se dizia na época, a peça *Sangue Gaúcho*, do escritor Abadie Faria Rosa, ganhou elogios no *Diario de Pernambuco*, sem o autor da resenha ser apontado. Nesta nova avaliação, a peça em questão foi reverenciada por trazer "interessantes flagrantes da revolução de Outubro de 1930 em que as situações cômicas se encontram com as cenas sentimentais, patrióticas e românticas"[166]. Como resultado, mais uma boa recomendação para o grupo recifense que, além de saber escolher o seu repertório, vinha, "dia a dia, mais se impondo pelo desempenho e o critério no cumprimento de seus compromissos"[166].

Quanto ao elenco, o cronista ressaltou a mesma atuação segura das outras vezes. Para ele, Luiz Maranhão, agora em papel de mais responsabilidade, soube tirar efeitos dos lances dramáticos, recebendo palmas duas vezes em cena aberta. Elpídio Câmara, na sua opinião, não havia apresentado falhas ao viver um "tipinho fútil, verdadeiro espécimen de uma mocidade ridícula"[166]; e Lélia Verbena se mostrou interessantíssima numa viuvinha sapeca, enquanto que Luiz Carneiro esteve perfeito no tipo dos legalistas que aderiram ao movimento getulista. Barreto Júnior, entretanto, fez um pernóstico cozinheiro reservista do exército arrastando boas gargalhadas, mas mereceu reprimendas 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"[166].

Vale lembrar que, neste período da nossa história teatral, cada artista no Recife ainda deveria constituir o seu guarda-roupa pessoal baseado na gama de personagens-tipos em que atuava. Continuando a avaliação do cronista anônimo, a atriz Lenita Lopes teve frases e cenas felizes, sempre sentimental, enquanto que a caricata Lourdes Monteiro viveu uma graciosa criada. Amália de Souza é que estava um tanto fora do papel, mas sem o comprometer, precisando também de mais cuidado no vestir. Quanto ao Barreto Irmão, que fez ali a sua estreia, precisava de "muita coisa ainda para se ombrear com os outros, apesar do pequeno e fácil papel que lhe coube. Além do mais, a dicção não o ajuda"[166], alertou. Concluindo sua breve análise, o crítico preferiu dar destaque a quem mais lhe agradou em cena, Jovelina Soares na personagem "tia Corlinda", de 70 anos, um papel difícil, dramático, fora do gênero em que a atriz estava habituada a ser vista. Mas ela "soube conduzi-lo de modo a receber francos elogios. Se tivesse uma cabeleira, em vez dos cabelos branqueados à tinta e uns traços menos carregados na caracterização, estaria completa. Quanto à interpretação, porém, demonstrou que pode ser uma boa dama central"[166], foi a sua conclusão.

166. "Sangue Gaúcho", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 28 out. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

Num raro momento de avaliação – ainda que mínima – para os cenários e, principalmente, os efeitos de luz, o cronista ainda fez questão de lembrar que a montagem de *Sangue Gaúcho* pelo Grupo Gente Nossa estava a capricho, "principalmente o 1º ato com um lindo cenário de Álvaro Amorim. Os efeitos de luz do 2º ato, os relâmpagos, trovões, os ruídos e a passagem de um avião ao longe, tudo concorreu para o brilho da noite [...]"[167], no que resultou em fazer teatro honesto e limpo, segundo seus critérios. Por fim, arrematou sua resenha concluindo: "O grande público que foi ao teatro – o maior público que o *Grupo* já apanhou, público das boas casas do *Santa Isabel* – honrou os nossos foros de povo civilizado e aplaudiu calorosamente a representação"[167].

Com a comédia *Cala a Boca, Etelvina!*, de outro autor da Geração Trianon, o carioca Armando Gonzaga, estreada no dia 5 de novembro de 1931, no Teatro de Santa Isabel, o GGN voltou a ser elogiado na imprensa, ainda que por autor anônimo no *Diario de Pernambuco*. Depois de recordar que a peça já havia sido levada ao Recife há vários anos pela Companhia Iracema de Alencar, pontuou que se tratava de "uma comédia alegre, com situações interessantes e tipos bem observados"[168], pois Armando Gonzaga era um autor que observava bem os ambientes familiares. Sobre o desempenho, que esteve afinado, os principais papéis couberam a Luiz Carneiro e Jovelina Soares, no "Libório" e na "Etelvina", ela na sua melhor noite, pois estava em seu verdadeiro gênero, a de uma personagem cômica, muito à vontade, natural e graciosa, resultando na maior figura do espetáculo. Já Barreto Júnior conservou-se numa linha segura no "Macário", finalmente "emendando-se de erros passados"[168], lembrou o cronista, certamente referindo-se a ele saber melhor o papel, sem enxertar os famigerados "cacos".

Lélia Verbena e Luiz Maranhão foram citados, mas não ganharam nenhuma apreciação crítica, enquanto que Elpídio Câmara esteve como sempre. Lenita Lopes, por sua vez, fez uma dama central bem regularmente e Diógenes Fraga e Lourdes Monteiro, em papéis pequenos, apenas ajudaram a representação. O autor da crônica terminou por lembrar que Ferreira da Graça, ao substituir Diógenes Fraga quando da segunda sessão da peça, atuou também a contento. Aqui, vale abrir um parêntese para recordar uma espécie de autocrítica feita pelo próprio Samuel Campello no *Diario de Pernambuco*. Sem dispensar um pouco de ironia, o diretor do GGN reforçou uma característica que vinha marcando este início do conjunto: a não existência de estrelismos por parte dos atores, tão comum nas companhias teatrais profissionais que chegavam ao Recife, sempre a destacar astros e estrelas. A citação de S. C. diz tudo o que precisamos saber para compreendermos os bastidores teatrais:

> A vaidade, a inveja, a presunção de ser maior que todos, a convicção íntima de que é uma necessidade imprescindível em qualquer elenco, e um milhão de coisas fúteis e ridículas, são motivos para as trancinhas. Procu-

167. "Sangue Gaúcho", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 28 out. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

168. "Cala a Boca, Etelvina!", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 nov. 1931. Vida Teatral. p. 8.

ra-se deprimir os colegas, jogar uns contra os outros, forjicando mentiras, dando curso a calúnias, fazendo, enfim, um *banzé de cuia*, para brilhar, brilhar sempre, enquanto os demais podem ir aos diabos que os carreguem. Para desmanchar trancinhas, harmonizar encrencas, conseguir manter a paz entre semelhantes brigões, é preciso ter muita força moral e melhores nervos. O *Grupo Gente Nossa* está vencendo e há de ser inteiramente vitorioso porque vai conseguindo este milagre: viver sem trancinhas. A princípio deu um pouco de trabalho [...] quando ainda se estavam congregando os elementos dispersos. Houve exclusões, houve suspensões, houve raiva, houve queixas, mas tudo entrou nos eixos porque também houve muito boa vontade por parte dos que queriam fazer teatro decente. Para isto foi decidido o seguinte: não haver astros nem estrelas, a distribuição dos programas ser feita pela entrada dos personagens em cena, nenhum artista ter o nome impresso em caixa alta, e uma porção de coisas miúdas de resultado definitivo. [...] Quem tem ido, porém, ao *Gente Nossa*, assistido seus ensaios, entrado na caixa nas horas dos espetáculos, convivido com seus artistas, já se apercebeu que [...] O *Grupo Gente Nossa* pode ter exemplo de disciplina, de coesão, de boa vontade a muitos – ou a quase todos – elencos das companhias nacionais.[169]



Grupo Gente Nossa em 1936. Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

169. S. C. [Samuel Campello]. "As Trancinhas". *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 nov. 1931. Vida Teatral. p. 8.

Nesta perspectiva de "família teatral", na qual nenhum artista se mostrava superior a outro para evitar as intrigas de bastidores e havia revezamento constante de protagonistas e coadjuvantes, a fina comédia em três atos *Muralhas de Jericó*, do escritor Lucilo Varejão, foi a estreia do dia 11 de novembro de 1931 pelo GGN, como segundo espetáculo social do mês (marcando a entrada do ator Renato Marques na equipe). Comparada à primeira montagem da Companhia Iracema de Alencar, apresentada em 1921, no Teatro Moderno, esta nova versão de *Muralhas de Jericó* agradou bem mais e só recebeu elogios no *Diario de Pernambuco*, mais uma vez por autor oculto, como era a prática da época. O jornalista começou a comparar os dois trabalhos apreciados e concluiu que, desta vez, a peça agradou muito mais, pois, na sua visão, "o desempenho da comédia do ilustre escritor pernambucano foi pelos modestos elementos do *Gente Nossa* mais afinado"[170].

O motivo era que o GGN tinha acolhido a peça "com outro carinho e muito mais amor. Tratava-se de uma produção de autor da terra, mais merecedor, portanto, para artistas também daqui, que os vindos de outras plagas. *Muralhas de Jericó* agradou muito e assim deveria ser"[170], garantiu. Ressaltando que aquele era o primeiro trabalho teatral de Lucilo Varejão, escritor bem mais dedicado ao romance e à novela, ainda assim a comédia continha boas qualidades cênicas: "concatenação, quiproquós bem arranjados, um fio de enredo e, sobretudo, linguagem polida. Linguagem de quem está habituado a lidar com as letras"[170]. Na sequência, como sempre, os intérpretes passaram a ser avaliados. Para ele, Lélia Verbena e Elpídio Câmara, detentores dos principais personagens, rivalizaram-se num desempenho homogêneo e cuidadoso; Luiz Maranhão, Luiz Carneiro, Jovelina Soares, Lenita Lopes e Ferreira da Graça, senhores de seus papéis, representaram sem esforço; e Renato Marques, que estreou no GGN e teve de substituir Barreto Júnior nas vésperas do espetáculo, mostrou ser um elemento pronto para assumir papéis de responsabilidade. Ao final, ressaltou o sucesso da nova empreitada cênica do conjunto: "Casa cheia, muitos aplausos"[170].

Na noite do domingo 22 de novembro de 1931, foi a atriz Lélia Verbena quem promoveu um festival artístico com a estreia da obra *Variações do Verbo Amar*, de Samuel Campello, com 50% da receita voltada à Casa do Estudante Pobre. Álvaro Amorim assinou o cenário. A peça retornou a pedidos do público no dia 25 daquele mês, com a senhorita Zuíla Amaral cantando nos intervalos, acompanhada do pianista Gaspar Moura, e, mais uma vez, não faltaram elogios à montagem no *Diario de Pernambuco*. O cronista anônimo começou por destacar que, do repertório do dramaturgo pernambucano Samuel Campello, aquela era, talvez, a peça mais movimentada: "No gênero pode ser mesmo considerada a de mais efeitos cênicos e que produz mais hilaridade. A plateia mantem-se em gargalhadas durante toda a representação [...]"[171], foi o seu exemplo.

O desempenho, segundo a resenha, foi bom e seria afinadíssimo se alguns elementos não demostrassem pouco estudo do papel. "Barreto Júnior, por exemplo, que poderia ter tirado ótimo partido do seu 'poeta camoniano', escorregou várias vezes no dizer dos versos. Verso não

170. "MURALHAS de Jericó" pelo "Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 nov. 1931. Vida Teatral. p. 8.

171. "Variações do Verbo Amar", de Samuel Campello, pelo "Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 24 nov. 1931. Cenas & Telas. p. 5.

se enxerta; é preciso saber na ponta da língua"[172], repreendeu-o. Sobre a festejada da noite, a atriz Lélia Verbena, mesmo mantendo o nome já conquistado, deveria ter falado um pouquinho mais alto especialmente nas cenas do 3º ato, que, por explicarem detalhes da peça, precisavam ser bem ouvidas pelo público. As personagens "Roberto" e "Artur", a cargo de Luiz Maranhão e Elpídio Câmara, foram interpretados "em regra, conquanto também com um diapasão um tanto baixo no 1º ato. Nos outros, melhoraram"[172], segundo o crítico, que lembrou ainda que outra atriz, Amália de Souza, sempre com uma dicção clara, também cometeu o erro de pronunciar suas primeiras falas em surdina – "no mais, esteve uma correta 'mme. Bombina', 'fabricante de perfumes e de sabão de barba'"[172].

Mas para ele, o herói da noite foi Luiz de França, "com o papel bem sabido, sem se lhe perder uma palavra e aproveitando todos os efeitos cômicos do papel, sem precisar colaborar com o autor"[172], numa clara negação aos enxertos de última hora de alguns atores. Já Luiz Carneiro também se mostrou "seguro no 'repórter-foca', o comum tipo bem apanhado"[172]. Os demais papéis, de menos responsabilidade, estiveram com Lourdes Monteiro, Jovelina Soares, Lenita Lopes e Diógenes Fraga, e, pela sua análise, todos corresponderam às exigências. Como já visto aqui, são minúsculas as referências à direção de arte e uso da luz nas críticas. Neste caso, o resenhador apenas apontou que o guarda-roupa, o mobiliário e os cenários – estes de Álvaro Amorim – estavam cuidadosos; e de efeito os quadros da parede. Lembrou ainda que no 2º ato, durante cena da exposição de perfumes e pós-de-arroz, o trabalho estava "bem arranjado e marcado com aporte, a ponto de fazer crer que a queda de um mostruário tinha sido casual"[172].

O cronista fez questão ainda de dizer que Renato Marques e Zuíla Amaral entretiveram a plateia nos intervalos, destacando que ela, recentemente contratada pelo GGN, cantava para muito agrado, com desenvoltura e graça. A resenha crítica é finalizada, como de costume, dando destaque às expectativas do público: "O teatro estava cheio, houve aplausos muitos e todas saíram elogiando a peça e o desempenho"[172]. Ao organizar festa que atraiu grande número de espectadores ao Teatro de Santa Isabel, o programa da Tuna Portuguesa, sociedade formada por artistas lusitanos no Recife ou descendentes, começou com um concerto do Grupo Musical e do Orfeão da instituição, sob regência do maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva), em repertório somente com músicas portuguesas. Em seguida, apresentação da peça *Mademoiselle Pirulito*.

A obra, que já havia sido representada várias vezes na capital por outros elementos, foi avaliada no *Diario de Pernambuco* por mais um autor incógnito, que destacou aquela feitura do "encantador poema de Umberto Santiago, incontestavelmente um dos autores de mais realce do teatro pernambucano", e da "linda partitura de Sérgio Sobreira, da qual se destaca a valsa motivo", com maior "carinho e melhor montagem levada à cena pela Tuna Portuguesa"[173]. Isto porque "teve cuidadosa interpretação por parte dos principais personagens, auxiliadas por numeroso grupo de figurantes, o que foi de magnífico efeito cênico e musical, máxime nos concertantes"[173], assegurou.

172. "Variações do Verbo Amar", de Samuel Campello, pelo "Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 24 nov. 1931. Cenas & Telas. p. 5.

173. O festival da Tuna Portuguesa no dia 29 de novembro. *Diario de Pernambuco*. Recife, 2 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

Para ele, as senhorinhas Luizinha Lira e Marina Silva, "aquela graciosa e de corretas expressões fisionômicas e esta vivaz e desenvolta"[174], eram dois elementos de destaque entre os amadores dos nossos palcos. Nos papéis de "Stela" e "Ivete" estiveram à altura do nome que já haviam conquistado. Ao senhor Alberto Ferreira coube o centro cômico "Epaminondas" e quer na composição do tipo, quer na contracenação, o artista mostrou ser um conhecedor do teatro, emprestando à personagem uma distinta linha de diplomata amigo das mulheres, da política e dos bombons. O galã esteve a cargo do ator Antônio Almeida, de "Voz desenvolvida e segura, figura insinuante, boa dicção"[174], faltando apenas um pouco mais de ensaio no palco para ser o verdadeiro "dr. Roberto".

Ainda assim o cronista achou que ele correspondeu à expectativa, obtendo aplausos nos números de canto. Alberto Faria, no galã cômico "Mário", provou ser outro bom elemento da Tuna Portuguesa, pois jogava as cenas com vivacidade e acerto. E, por fim, considerou o senhor Ferreira da Graça apenas um discreto centro nobre. Mas a conclusão derradeira é de que tanto a peça quanto o desempenho agradaram muito, com o público aplaudindo a tudo calorosamente. O espetáculo terminou com vários cânticos do Grupo Orfeônico sob a regência do maestro Zuzinha.

Para finalizar 1931, já estavam programadas pelo GGN quatro novas montagens, "escolhidas de agrado certo e gênero familiar"[175], como bem lembrou o *Diario de Pernambuco*, além da pontualidade que vinha recebendo aplausos gerais, com todas as peças começando sempre às 20h30. Eram estratégias para aumentar a credibilidade do empreendimento. O primeiro dos espetáculos sociais naquele mês foi *Onde Canta o Sabiá*, comédia de Gastão Tojeiro, no Teatro de Santa Isabel, no dia 2 de dezembro de 1931, com repetição no dia 4, e que se transformou no maior sucesso de bilheteria da equipe até então. Mesmo já conhecida no Recife pela montagem da Companhia Maria Lina-Brandão Sobrinho, do Rio de Janeiro, entre outras versões, *Onde Canta o Sabiá* atraiu numerosa concorrência ao Teatro de Santa Isabel e foi louvada no *Diario de Pernambuco*.

O autor do texto jornalístico, de identidade não revelada, começou por elogiar *Onde Canta o Sabiá* como uma das melhores peças de Gastão Tojeiro e das mais interessantes do teatro ligeiro no Brasil. "Enredo leve, mas de uma observação muito real de nossos costumes, quer no ambiente e nos tipos. Tudo ali é muito brasileiro, muito familiar"[176]. Depois de destrinchar as principais personagens, indicou que o desempenho dado à obra pelo Grupo Gente Nossa tinha sido deveras interessante:

> Luiz Carneiro estava muito à vontade no dono da casa que perdia o trem de quando em quando e só se preocupava com o colarinho apertado – Carneiro esteve em uma de suas melhores noites, como Elpídio Câmara, no pseudo-atleta, principalmente no final do 2º ato. Lélia Verbena, que no último espe-

174. O festival da Tuna Portuguesa no dia 29 de novembro. *Diario de Pernambuco*. Recife, 2 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

175. Os compromissos do "Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 1 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

176. "Onde Canta o Sabiá" pelo Grupo Gente Nossa/Repetição hoje de "Onde Canta o Sabiá". *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

> táculo andou um tanto enlutada, reconquistou ontem a sua linha de artista apreciada; soube jogar as cenas, falar em bom diapasão e manter as expressões fisionômicas. Lenita Lopes e Lourdes Monteiro, aquela na filha casada, e esta na afilhada, houveram-se muito a contento. Lourdes esteve naturalíssima no 1º ato. Ferreira da Graça, no chefe da estação, tirou todo o partido que lhe foi possível tocando verdadeiramente na flauta a serenata de Schubert. Luiz de França e Jovelina Soares foram o guarda-chave e a criada; Jovelina conservou sua posição de elemento dos mais distinguidos do *Grupo*; França, conquanto um dos de primeira linha, estava, parece, um pouco deslocado. Poderia tirar melhores efeitos cômicos, mas não prejudicou o palco e no 3º ato conduziu-se com todo o acerto. Renato Marques fez o genro parasita e deu-lhe desempenho satisfatório, podendo ser aproveitado em outros tipos de igual natureza. Luiz Maranhão, no brasileiro estrangeirado por ter vindo de Paris, teve cabal interpretação, precisando somente mais doçura nas falas de amor.[177]

Salientando que a montagem da peça tinha ocorrido com todas as exigências do autor, numa prova de que a maior preocupação tanto para a crítica quanto para os ensaiadores era seguir à risca o que os dramaturgos indicavam nas rubricas de suas peças, ou seja, ainda estava distante o gradativo processo de emancipação da cena teatral recifense em relação à literatura dramática, o cronista assegurou também que aquela nova versão não ficava atrás da que tinha lhe dado a Companhia Maria Lina-Brandão Sobrinho, ainda em 1923. Finalizou assegurando que Zuíla Teixeira tinha cantado interessantes números nos intervalos, "firmando cada dia mais as suas simpatias na plateia que não cansa de lhe bater palmas"[177], e que todo o espetáculo correu debaixo de animação do público, havendo fortes aplausos.

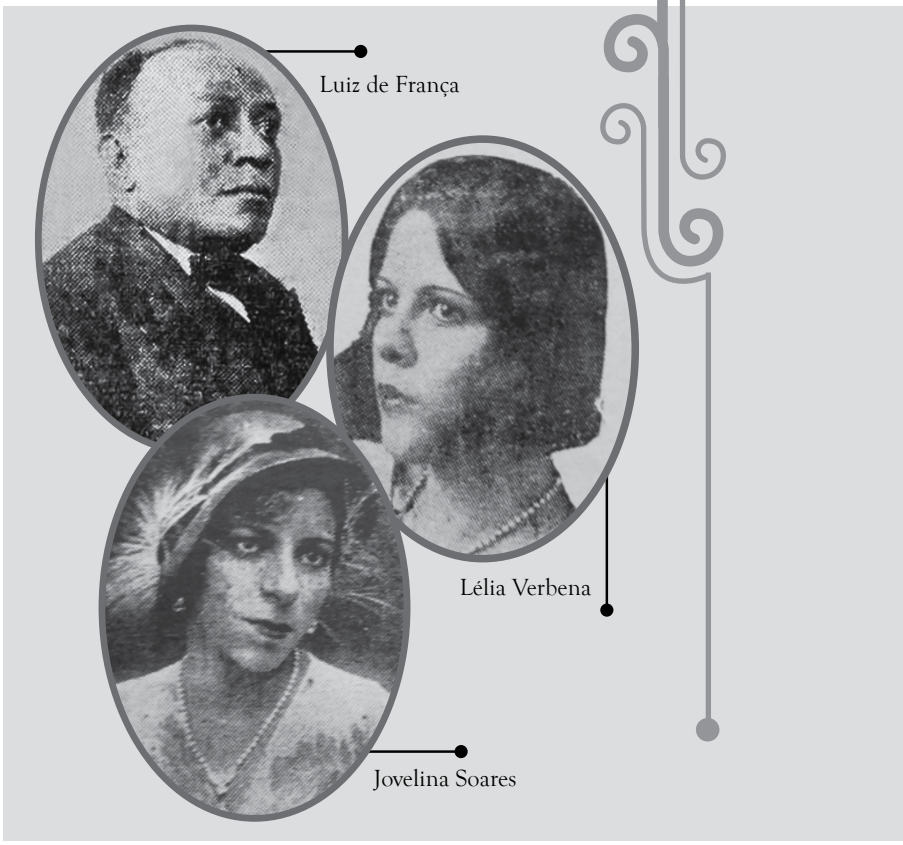
Após quatro dias de ensaio apenas, a comédia *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga, constou como novo lançamento do GGN, na tentativa de cumprir a promessa de quatro novas montagens a cada mês. O reduzido período de preparação para o espetáculo não passou despercebido ao cronista anônimo do *Diario de Pernambuco*, que lhe fez ressalvas, mas também elogios, pois resultou em mais uma produção com boa aceitação da plateia:

> Obrigado a dar seus quatros espetáculos sociais do mês até o dia 20, para desocupar o *Santa Isabel*, já cedido à Companhia de Revistas José Clímaco, o *Gente Nossa* teve de, em quatro dias, ensaiar *Graças a Deus*. [...] o esforço é digno de nota, principalmente porque a peça teve uma representação bem sofrível. Conhecemos companhias velhas que não fariam melhor em tão pouco tempo. A peça, que é bem feita e muito bem observada – Armando Gonzaga, como já tivemos ocasião de dizer, é um autor que sabe jogar com os ambientes familiares –, deixou duradoura impressão no auditório. Agradou

177. "Onde Canta o Sabiá" pelo Grupo Gente Nossa/Repetição hoje de "Onde Canta o Sabiá". *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.

completamente. A representação, se às vezes correu um tanto arrastada, pelos motivos expostos acima, por vezes nem parecia uma peça com tão poucos ensaios. E, coisa curiosa dos que costumam aparecer em teatro, o terceiro ato, que menos ensaiado foi – estivemos no teatro meia hora antes de começar o espetáculo e ainda se ensaiava –, correu melhor que os outros.[178]

Desta vez como protagonista, Luiz de França assumiu o papel de "Anatólio" e, segundo o cronista, se não fossem os poucos ensaios feitos, "teria sido até agora a melhor interpretação do apreciado cômico nos espetáculos do *Gente Nossa*"[178]. Para ele, Luiz de França primava pela naturalidade de seus desempenhos, sem exageros, sem caretas, sem falsetes de voz, simples e consciencioso, conseguindo agradar a todos. "No "Anatólio" teve momentos felicíssimos; quando a peça estiver afinada ser-lhe-á esse papel um completo triunfo"[178], previu. Lélia Verbena também esteve bem à vontade no papel de "Sinhá", a mulher que chorava quando o marido estava longe e desejava que ele fosse embora quando estava dentro de casa. Apesar dos reduzidos ensaios, a atriz demonstrou que estava com o papel sabido e jogou acertadamente suas cenas.



Já Jovelina Soares, que para o analista podia ser chamada de atriz "genérica"[178], se em *Cala a Boca, Etelvina!* estava no seu verdadeiro gênero, interpretando uma criada pernóstica, em *Graças a Deus*, vivendo a beata "Gracinda", também não havia destoado de seus méritos e apresentou-se "Hipócrita, bisbilhoteira, intrigante, com todos os característicos do papel"[178], assegurou ele. Em recomendação a Elpídio Câmara, este não lhe pareceu o ator seguro de sempre, pois no 1º ato estava preocupadíssimo, nervoso, com medo de um fracasso, "via-se bem como estava representando, tanto assim que quase torce a linha do papel. Melhorou, porém, no 2º ato e ficou completamente senhor da cena no 3º ato"[178].

Aliás, o resenhista lembrou que aquele papel era complexo, "de transição"[178], já que se mostrava um homem atarefado no 1º ato, somente a pensar nos negócios; calmo e paciente no

178. "Graças a Deus", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 dez. 1931. Vida Teatral. p. 5.

2º ato; e, por fim, neurastênico, irascível, furibundo no 3º e derradeiro ato, exigindo nuances diferenciadas. Luiz Maranhão, a seu ver, fez um bom "dr. Diniz", de perfeita caracterização; Renato Marques, o que lhe foi possível no "Paulinho"; e Luiz Carneiro no "Padeiro", mesmo vivendo uma simples ponta, havia contribuído para "a salvação geral, às vezes como nas peças bem ensaiadas"[179].

Amália de Souza, Lenita Lopes e Lourdes Monteiro, apenas foram citadas por suas personagens, respectivamente uma sogra e duas normalistas. Já Zuíla Teixeira, que tomou parte pela primeira vez numa representação do GGN, para além das variedades que continuava fazendo nos intervalos, com sucesso, "Foi a criadinha 'Julieta' e emprestou a sua graça ao pequeno papel"[179], escreveu, saldando a sua entrada como atriz. Para concluir a resenha, festejou ele que o público aplaudiu os finais e saiu satisfeito do teatro. Vê-se por esta que os cronistas teatrais mostravam-se, de fato, parceiros do movimento teatral da época, comemorando as vitórias conseguidas.

Graças à existência do quase sempre incensado GGN, pela primeira vez o Teatro de Santa Isabel pôde festejar a data de inauguração do seu atual edifício, acontecida em 1876 após terrível incêndio de 1869 que o destruiu quase por completo. A celebração, pelo seu 55º aniversário (só lembrado uma única vez antes, no 44º aniversário), aconteceu em 1931, na data ocorrida da tragédia, dia 16 de dezembro, com um espetáculo de gala dividido em quatro partes: protofonia da ópera O *Guarani*, de Carlos Gomes, por grande orquestra regida pelo maestro Nelson Ferreira; na segunda parte, discurso do diretor daquela casa de espetáculos, o doutor Samuel Campello, sobre o teatro em Pernambuco; na terceira parte, execução do hino de Pernambuco pela orquestra; e a quarta parte, com a estreia da comédia em três atos *Agite-se...*, o mais novo texto do também dramaturgo Samuel Campello, que foi antecipadamente comentado na coluna *Vida Teatral*, do *Diario de Pernambuco*:

> *Agite-se...* é uma peça moderna, com ambiente fino, passando o 2° ato em um baile e vestindo as personagens casacas. A contrarregra é cuidadosa, vendo-se a passagem do Zeppelin nas últimas cenas do 2° ato. O 1° é um consultório médico bem montado. A peça tem, às vezes, laivos de alta comédia e outras situações de muita comicidade sem descer à farsa.[180]

Nos intervalos, apresentaram-se o tenor Vicente Cunha, pela primeira vez compondo a equipe do GGN, e Zuíla Teixeira, que interpretaram números musicais de Valdemar de Oliveira, dos Irmãos Valença e de Gaspar Moura. O crítico de inicial M. (Mário Melo) escreveu sobre o espetáculo teatral no *Diario de Pernambuco*, logo após a estreia, lembrando que "O teatro estava completamente à cunha – prova evidente da tese de Samuel Campello: a possibilidade de manter-se aqui

179. "Graças a Deus", pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 15 dez. 1931. Vida Teatral. p. 5.

180. Agite-se... *Diario de Pernambuco*. Recife, 1 dez. 1931. Vida Teatral. p. 6.

uma companhia permanente"[181], comemorou. Mas sua avaliação preferiu ater-se à dramaturgia e ao empenho dos atores. Para M., *Agite-se...* podia ser enquadrada no gênero *vaudeville*, com os seus quiproquós lembrando por vezes a comédia de costumes *Eu Arranjo Tudo*, do paulistano Cláudio de Souza, escrita em 1915. No intuito de diferenciá-la, ele passou a descrever o roteiro da criação de Samuel Campello: "É a história dum médico que preconizava a agitação como a melhor cura para as moléstias, método de que resultou sair-lhe tudo ao inverso, inclusive a perda da esposa que fugira com antigo cliente a quem recomendara o 'agite-se'..."[181].

Segundo ele, a peça estava bem arranjada e, com alguma lapidação – pois o 1º ato interessava mais ao espectador do que os dois que se lhe seguiam – poderia ficar magnífica. Samuel Campello havia estudado bem alguns tipos, especialmente um automobilista cuja linguagem trazia questões técnicas e da gíria do setor, tipo a que Luiz Carneiro tinha dado bom desempenho. Elpídio Câmara, ao seu olhar, mais uma vez veio demonstrar valor para o teatro, representando como artista seguro, com toda a naturalidade. Já Lélia Verbena, vivendo a esposa do médico, fez um trabalho satisfatório, apesar de falar muito baixo. Lourdes Monteiro também apresentou-se regularmente segura da sua personagem, apesar de um tanto indecisa no momento crítico das cenas de julgamento. Por fim, pontuou que Amália de Souza era boa caricata; Lenita Lopes pareceu estar à vontade como uma menina sapeca; Luiz de França naturalmente havia se destacado, muito por conta do seu tirocínio de artista velho, do tempo da Companhia Infantil do Rio de Janeiro; e que Luiz Maranhão e Renato Marques aparentaram estar mais ou menos seguros.

A referência conclusiva foi feita ao bom cenário do 2º ato, pois a passagem do Zeppelin havia sido um número e tanto. Em janeiro de 1932, a "comédia-farsa" *Casa de Gonçalo*, peça escrita especialmente ao Grupo Gente Nossa por Lucilo Varejão, foi outra atração do conjunto liderado por Samuel Campello, como segundo espetáculo social daquele mês. Realizada após uma semana de ensaios diários, a obra ganhou elogios no *Diario de Pernambuco*, novamente por resenhista anônimo que considerou aquela a melhor representação "do simpatizado conjunto pernambucano"[182]:

> Veio pôr em evidência o que temos proclamado diversas vezes. Dos elementos que fazem teatro nesta terra, bastava apenas um ensaiador consciente de sua arte. Habilidade, vocação, boa vontade não faltam aos nossos amadores do palco. Foi contratado um ensaiador – o sr. Adolfo Sampaio, desligado da companhia José Clímaco – e o resultado já se fez notar satisfatório apenas em uma semana. Até um restinho de indisciplina de alguns desapareceu; tudo entrou em ordem de companhia à voz de comando do sr. Sampaio que é, de fato, um perfeito conhecedor dos segredos do teatro. Foi uma semana de muito trabalho com ensaios de duas peças – sendo uma com música –, mas o que foi a representação de sábado marcou o maior triunfo para o *Gente Nossa*.[182]

181. M. [Mário Melo]. Teatro de Santa Isabel. *Diario de Pernambuco*. Recife, 18 dez. 1931. p. 3.

182. "Casa de Gonçalo", pelo Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 jan. 1932. Cenas & Telas. p. 4.

Numa louvação à atuação, o cronista ainda destacou a marcação movimentadíssima "de mão de mestre"[183] do ensaiador português Adolfo Sampaio, além da participação do "ponto" Ilídio Amorim, "sustentando os que lá se achavam menos senhores dos papéis, de modo que tal não deu a perceber"[183], todos contribuindo para o êxito da representação. Comparando *Casa de Gonçalo* a *Muralhas de Jericó*, do mesmo autor, o jornalista deu preferência à primeira, por ser de outro gênero, a farsa, fazendo rir muito mais por explorar assunto de outras comicidades. E concluiu que aquela era uma peça para ir à cena várias noites. Dos desempenhos, para ele, Luiz de França foi uma revelação, "com o jeito e a prosódia do pessoal da Síria. Num papel episódico, o França esteve à altura – magnífico"[183]. Já Lélia Verbena e Luiz Maranhão, nos dois galãs principais, satisfizeram também: "Lélia, que nos últimos espetáculos estava se descuidando de certas particularidades dos papéis, voltou a mostrar a decidida intuição"[183].

Luiz Carneiro e Amália de Souza, assumindo as personagens "Gonçalo" e sua esposa ranzinza, estiveram dignos um do outro – "Amália, desta vez, teve de movimentar-se que não foi brincadeira"[183], lembrou. E Elpídio Câmara, num galã cômico; Barreto Júnior, compondo um tipo de coronel fanfarrão; Jovelina Soares, numa velhota mexeriqueira; Lenita Lopes, numa de suas ingênuas; Lourdes Monteiro, numa pequena intrigante, e Renato Marques num mulatinho preguiçoso, conduziram-se todos muito a contento. O cronista fez ainda questão de salientar que a contrarregra, a cargo do senhor Antônio Menezes, falhou numa entrada, mas esteve cuidadosa nos arranjos de cena. *Casa de Gonçalo* foi caso, então, de dar parabéns para o autor, para o Grupo Gente Nossa e, principalmente, para o ensaiador. "Houve muitos aplausos"[183], foi a frase derradeira a atestar o sucesso desta nova montagem do grupo recifense.

Além de peças declamadas, o GGN iniciou aquele ano de 1932 com a previsão de também montar obras musicadas como operetas e burletas, ainda que dessem muito mais trabalho pelas maiores despesas financeiras e por prescindirem de músicos e intérpretes com boa voz para cantar. A presença de ex-integrantes da Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas de José Clímaco, de Portugal, e a entrada definitiva do tenor pernambucano Vicente Cunha em seu elenco, garantiram este desejo. O primeiro dos espetáculos musicados aconteceu no dia 21 de janeiro de 1932, com a opereta de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, *A Rosa Vermelha*, em festival da atriz/cantora Maria Amorim, protagonista junto a Vicente Cunha. Foi a partir deste trabalho que o grupo começou a mandar confeccionar cenários próprios, sob o comando do "cenarista" pernambucano Álvaro Amorim. A montagem foi saudada pelo cronista e teatrólogo palmarense Miguel Jasseli no *Diario de Pernambuco*:

> Creio que não há quem, de boa consciência, ouse mais afirmar que é impossível "fazer-se teatro de verdade" no Recife depois do grande êxito que obteve quinta-feira última, no Santa Isabel, a graciosa atriz Maria Amorim, realizando o seu esperado festival de arte. A representação da linda opereta

183. "Casa de Gonçalo", pelo Grupo Gente Nossa. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 jan. 1932. Cenas & Telas. p. 4.

> *A Rosa Vermelha* por elementos quase que exclusivamente da "terra", veio provar exuberantemente que, para a vitória completa do *Gente Nossa*, realização admirável do formidável batalhador pelo teatro nacional que é Samuel Campello, falta apenas um pouco mais de auxílio por parte do público.[184]

Na sua opinião, Maria Amorim conseguiu fazer uma "Rosália" felicíssima no canto como na dramatização, e Vicente Cunha, como boa prata da casa, reafirmou, mais uma vez, os seus dotes artísticos, com voz harmoniosa, rica e representação bem cuidada. Já a mais risonha promessa da equipe, segundo ele, a atriz Jovelina Soares, com um mestre como o ensaiador Adolfo Sampaio, prometia ir longe... Elpídio Câmara, como de costume, apresentou-se correto e sincero, e Luiz Maranhão, na linha. Os demais, a contento. Antes de encerrar sua avaliação, Miguel Jasseli preferiu dar um conselho ao GGN para que cuidasse com carinho da cantora-atriz Zuíla Teixeira, "figurinha interessante"[184], outra promessa. Em suma, a representação de *A Rosa Vermelha* foi para ele um acontecimento teatral de grande repercussão no meio recifense.



O terceiro espetáculo social do mês de janeiro de 1932, apresentado na terça-feira, 26 de janeiro, no mesmo Teatro de Santa Isabel, foi a "comédia-farsa" em três atos *A Descoberta da América*, de Armando Gonzaga. Nos intervalos, Lélia Verbena e Zuíla Teixeira cantaram. A obra levou a assinatura do ensaiador português Adolfo Sampaio, desde o início do ano contratado para este fim, e também ganhou apreciação crítica no *Diario de Pernambuco* principalmente porque diferia do estilo de quase todas as outras criações do teatrólogo carioca, sem aqueles ambientes familiares nos quais se debruçava, embora não deixasse de focalizar costumes no 1º ato, "com os processos políticos de candidatos a deputados e nos outros dois com um gerente de pensão de segunda ordem. É cheia de quiproquós e confusões que trazem a plateia em riso constante"[185], defendeu o avaliador da montagem.

Quanto ao elenco do GGN, a autor da resenha achou que a atuação dada era a demonstração evidente do bem que estava proporcionando ao conjunto um ensaiador como Adolfo Sampaio e a convivência da distinta atriz Maria Amorim. Até porque, se o grupo vinha representando à custa de seus próprios esforços, ainda que os espetáculos viessem agradando, sempre

184. JASSELI, Miguel. A Rosa Vermelha. *Diario de Pernambuco*. Recife, 24 jan. 1932. Vida Teatral. p. 4.

185. A Descoberta da América, de Armando Gonzaga. *Diario de Pernambuco*. Recife, 28 jan. 1932. Cenas & Telas. p. 4.

faltava, segundo a impressão do oculto resenhista, um "quê" de harmonia. E lembrou: "O *Grupo* estava a pedir um mestre. Com Adolfo Sampaio vai atingir a sua finalidade – a formação de um núcleo de bons artistas em Pernambuco"[186], foi a sua previsão. Nesta representação de *A Descoberta da América*, para descanso de Lélia Verbena, coube o papel de protagonista à atriz Maria Amorim, a mais elogiada por ele:

> Cremos não ser preciso destacar o seu trabalho num meio de principiantes, mas não podemos deixar de assinalar que ela interpretou fielmente o papel da cançonetista "América", metida na pele de senhora casada para engabelar uma cidade do interior de Minas e atrair conquistas fáceis. Movimentação de figura, dicção clara e sonora, expressões fisionômicas, tudo possui Maria Amorim para brilhar entre artistas de verdade, como acontece nas companhias onde tem trabalhado.[186]

Ainda de acordo com o cronista, Elpídio Câmara, acompanhando Maria Amorim num papel de igual timbre, não desmereceu dos méritos já adquiridos, e tinha dado boa interpretação do personagem "Alberto". Ainda estiveram bem os demais: Barreto Júnior, à vontade no "dr. Cornélio"; Luiz de França, no pirata escrivão de juiz de paz; Josefina Rocha, na dama central; e Luiz Maranhão, no amigo de "Alberto", com todos se movimentando e dando vida às suas cenas. Lenita Lopes, no papel de uma ingênua; Lourdes Monteiro, numa criadinha; e Renato Marques, no gerente da pensão, este parecendo aproveitar "talvez mais que os outros as lições do mestre"[186], se portaram bem, e o progresso era notável. Ainda no elenco, Jovelina Soares e José de Souza, que nem foram citados, diferente de Carmem Santos, lembrada pelo jornalista por ter vindo pela segunda vez à cena e já se mostrando diferente. "Quando estreou em *Agite-se...*, quase ninguém a ouvia. Agora já melhorou. É ou não a prova de que o *Grupo* estava a pedir um ensaiador consciente?"[186], fez questão de ressaltar mais uma vez.

Ao final de maio de 1932, o GGN festejou as quatro primeiras representações da opereta em três atos *Aves de Arribação*, letra de Samuel Campello e partitura musical de Valdemar de Oliveira, que ainda não havia sido levada pelo seu elenco. Todas as sessões aconteceram no Teatro de Santa Isabel com público bem numeroso. Um comentário crítico anônimo surgiu no jornal *Diario da Manhã*, chamando a peça de grandiosa por possuir "tão encantadores e fortes trechos de música, além de um poema cheio de humorismo e observação dos costumes sertanejos e do *bas-fond* da sociedade, porquanto o 2º ato decorre num *cabaret*"[187]. Para o resenhista, o GGN havia montado o espetáculo a capricho, fazendo entrar muita gente em cena, dando até a impressão de ser uma grande companhia de opereta, com o desempenho afinado.

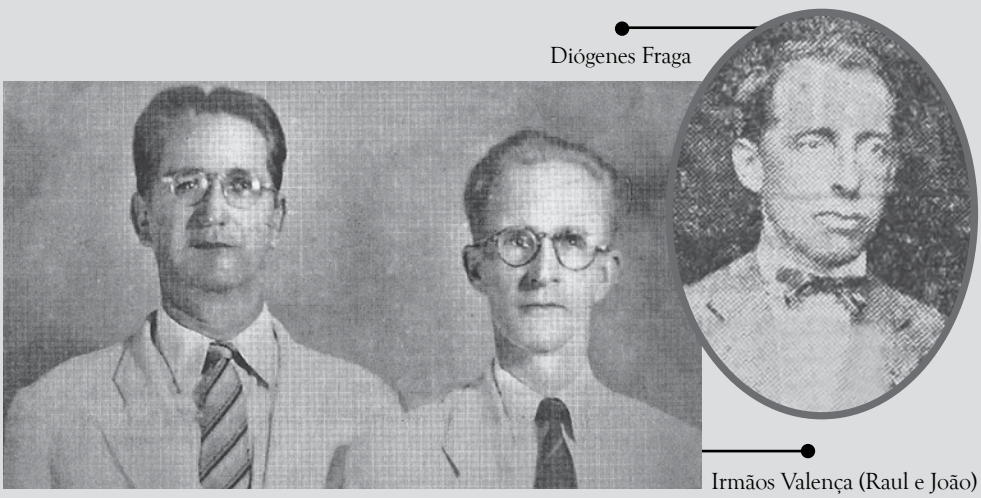
A parte do canto tinha sido magnificamente distribuída à soprano Maria Amorim, ao tenor Vicente Cunha e ao barítono Lourival Fraga, trio que recebeu vigorosos aplausos em todas

186. A Descoberta da América, de Armando Gonzaga. *Diario de Pernambuco*. Recife, 28 jan. 1932. Cenas & Telas. p. 4.

187. Última representação hoje de "Aves de Arribação", no "Santa Isabel". *Diario da Manhã*. Recife, 31 mai. 1932. Teatros. p. 4.

as representações. A parte declamatória da peça, contando com Maria Amorim, Vicente Cunha, Adolfo Sampaio, Ilídio Amorim, Aluísio Campelo, Deodata Barros e Lélia Verbena, também foi bem defendida, assim como a parte cômica, por Jovelina Soares, Barreto Júnior e Elpídio Câmara, de fazer rir a qualquer espectador. Outros papéis de menor importância foram defendidos por Luísa Clemente, Renato Marques, Orlando Espíndola e José de Souza, todos com acerto, segundo ele, havendo ainda vários coristas de ambos os sexos que emprestaram notável movimento às cenas. Para a conclusão, o crítico fez questão de destacar a orquestra brilhantemente regida por Nelson Ferreira, a merecer os maiores elogios.

Em julho de 1932, nove textos diferentes puderam ser representados pelo elenco do GGN, todos no Teatro de Santa Isabel e alguns em lançamento. Foi o caso, por exemplo, de *O Gato Escondido*, dos Irmãos Valença, que ganhou análise crítica no *Diario da Manhã*. O cronista começou por afirmar: "Casa cheia e bastantes aplausos. Desempenho regular, quase bom, dos elementos que tomaram parte na peça – a burleta em 3 atos: *O Gato Escondido*, letra e música, respectivamente, dos irmãos Raul e João Valença"[188]. Avaliando o trabalho dramaturgicamente, ressaltou o suave enredo, o libreto tratado com espírito e alguns números agradáveis de música. Um dos destaques foi o dueto dos personagens "Tonico" e "Caró", no 2º ato, interpretados por Lourival Fraga e Lélia Verbena numa marcação original. O resultado foi calorosamente aplaudido, com repetição, segundo ele.



Diógenes Fraga

Irmãos Valença (Raul e João)

Vicente Cunha e Luísa Clemente, nos principais papéis da peça, "portaram-se muito a contento, máxime nos números de canto"[188]. Já Diógenes Fraga, cômico que sempre trazia a plateia em plena hilaridade, fez o velho "Oscar", que já havia interpretado na versão do mesmo texto pelo Grêmio Familiar Madalenense anos antes. Ainda de acordo com o cronista, Amália de Souza teve a seu cargo mais uma de suas caricatas; Lourival Fraga foi um bom chofer, mantendo um vício de pronúncia até o final; e Elpídio Câmara mostrou-se correto no almofadinha

188. "O Gato Escondido", dos Irmãos Valença, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario da Manhã*. Recife, 31 jul. 1932. Teatros. p. 16.

"Dagmar", um advogado pilantra. No entanto, o melhor desempenho, na sua opinião, esteve nas mãos de Lélia Verbena e Luiz Maranhão:

> Lélia porque fez um gênero a que não está habituada, colocada sempre nas "ingênuas", nas "brilhantes" ou nos "vampiros", com propensão natural para as românticas e sentimentais, foi uma interessante "Caró", criadinha ladina e sapeca. Deu expressão às falas, vivacidade e garotice ao jogo cênico e muita graça à marca do dueto do avião. Maranhão porque também esteve num papel pesado demais para sua idade. Mas foi naturalíssimo, tirando partido das poucas situações cômicas que teve, mostrando, como já o fizera Aluísio Campelo no "professor Terêncio", d'*A Cabocla Bonita*, que não há necessidade de exageros, caretas nem aflautamento de voz e enxertos para fazer a plateia rir. Quando um papel tem graça, esta aparece naturalmente sem precisar de certas "colaborações"...[189]

Mais uma vez, a crônica teatral defendia a naturalidade dos intérpretes e o não uso dos textos inseridos de última hora. Em maio de 1933, o carioca Avelar Pereira foi contratado como novo ensaiador do Grupo Gente Nossa e 11 espetáculos diferentes ganharam a cena, num total de 19 sessões divididas entre o Cine-Teatro São João e, na sua grande maioria, o Teatro de Santa Isabel, com vesperais ou saraus. Entre eles, a comédia *Tão Fácil, a Felicidade...*, com três récitas no mês. Após o sucesso da estreia de sua obra, Valdemar de Oliveira, satisfeito com o resultado, saldou o desempenho homogêneo dos atores do GGN e também da equipe técnica, salientando a necessidade do trabalho em família para um verdadeiro grupo de teatro. A tabela elogiosa fixada nos bastidores para todo o conjunto foi reproduzida pelo *Diario de Pernambuco*:

> O seu êxito foi tão completo, e tão instantâneo o triunfo conquistado desde as primeiras cenas, que logo se viu que não era apenas o autor o vitorioso, mas, principalmente, o *Grupo Gente Nossa*. E o *Grupo Gente Nossa* são esses mesmos elementos que tão alto elevaram um modesto trabalho teatral, interpretando-o com um brilho verdadeiramente notável... Não destaco nomes por isso que o *Grupo* é, e deve ser, família unida, em que cada elemento vale por todos e vale, principalmente, pela circunstância de saber integrar-se, conscientemente, na comunhão geral, em benefício comum.[190]

Tão Fácil, a Felicidade... ganhou comentário elogioso no *Diario de Pernambuco*, comparando sua dramaturgia à de *Feitiço*, peça de Oduvaldo Vianna, um enorme sucesso do período, e destacando ainda o trabalho de cada ator ao revelar particularidades dos tipos teatrais que subiam ao palco naqueles tempos:

189. "O Gato Escondido", dos Irmãos Valença, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario da Manhã*. Recife, 31 jul. 1932. Teatros. p. 16.

190. OLIVEIRA, Valdemar de. In: A 2ª representação, amanhã à noite, de "Tão Fácil, a Felicidade...". Uma tabela do autor ao "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 6 mai. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

> Peça fina, dotada de uma leveza de graça para encantar, cheia de efeitos teatrais e montagem a capricho, a nova peça do mesmo autor de *Um Rapaz de Posição*, que honra a literatura teatral pernambucana e se pode ombrear com as mais mimosas peças no gênero, foi justamente considerada pelo numeroso público que a aplaudiu, enchendo o *Santa Isabel* na primeira representação, como a rival dessa outra peça encantadora que é *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, levada por Jayme Costa nas suas recentes temporadas no Recife e das de mais retumbante êxito em nossa capital nos últimos anos.[191]



Lembrando ao restinho dos descrentes de que "o teatro em Pernambuco vem sendo uma afirmativa tanto mais trabalhosa quanto mais brilhante"[191], o cronista não revelado fez questão de elogiar o desempenho de homogênea perfeição a cargo de Maria Amorim, de voz suave e quente, e Elpídio Câmara, respectivamente na dama e galã brilhantes; Luiz Carneiro, num magnífico centro cômico; Luiz Maranhão e Vicente Cunha em dois galãs – um nobre e outro cínico; Ilídio Amorim, num bem observado tipo de espertalhão vendedor de velharias falsas; Renato Marques, também compondo bem um centro nobre; Amália de Souza, em uma dama central; Elisa Almeida e Lélia Verbena, ambas vestidas luxuosamente em duas melindrosas, estando aquela última interessante como sempre; e Juvenila Cortêz e Tancredo Seabra em dois criados atentos. Tudo isto, segundo ele, contando com um movimento e perfeito serviço de contrarregra. Lembrou ainda o valor barato dos ingressos, ao alcance de todas as bolsas, "porque o *Grupo Gente Nossa*, no intuito de difundir o gosto pelo teatro, não se cansa de dar boas peças embora com altas despesas"[191], justificou.

Com a chegada do seu segundo aniversário, a 2 de agosto de 1933, o GGN encenou a opereta *Ninho Azul*, primeira opereta totalmente escrita e musicada por Valdemar de Oliveira. Neste momento, além de frisas reservadas a preços mais caros, as cadeiras tinham outro valor, assim como as entradas das crianças, mas a procura pelos espetáculos só fazia crescer. A opereta *Ninho Azul* foi um dos trabalhos mais disputados pelos espectadores nas dez vezes apresentada em 1933, e não faltaram saldações na imprensa, que elevavam o conceito público do conjunto. O *Diario de*

191. "Tão Fácil, a Felicidade...". *Diario de Pernambuco*. Recife, 7 mai. 1933. Vida Teatral. p. 7.

Pernambuco, por exemplo, teceu elogios a Maria Amorim e Vicente Cunha por terem seus dotes vocais ressaltados em *Ninho Azul*, divulgando ainda o que acharam outros críticos do Recife:

> Destacam-se ainda os números alegres de Luiza de Oliveira com Elpídio Câmara e coro, os cômicos de Amália de Souza e Luiz Carneiro, sendo, enfim, toda a peça um empório de graça e de beleza que honra o teatro em Pernambuco. Para demonstração desta afirmativa devem ser transcritas as seguintes valiosas opiniões de nossos críticos: "Não posso esconder o meu entusiasmo pela peça *Ninho Azul*. Não me sai do ouvido a música que arrebata e enternece e também o enredo maravilhoso e pitoresco de certas cenas, tudo isso que faz a consagração de um autor", (Silvino Lopes, *Diario da Manhã*). "A música é deliciosa. A opereta poderia ser reduzida, aliás, sem o sacrifício de nenhum número de música, que todos são magníficos. É uma peça cuja apresentação fora daqui só poderá honrar a nossa cultura", (Mário Melo, *Diario de Pernambuco*).[192]



Parte do elenco e equipe técnica da opereta *Berenice*



Valdemar de Oliveira em 1925

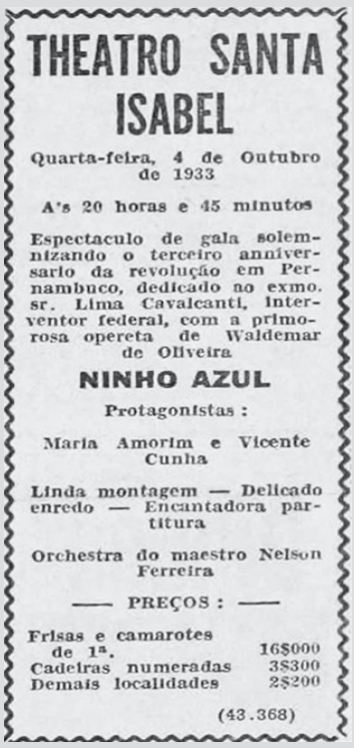
No entanto, este último crítico, sob a inicial M., publicou, anteriormente, uma longa apreciação da montagem para o *Diario de Pernambuco* com alguns aspectos desfavoráveis, invalidando principalmente o seu tempo estendido de duração, algo que Valdemar de Oliveira já tinha sido alertado quando musicou sua primeira opereta, *Berenice*, ainda em 1926:

> Não fôra a pouca idade de Valdemar quando surgiu com a *Berenice* e o desejo de vencer no primeiro golpe, confiado apenas no seu talento, e não se teria zangado comigo – águas passadas – quando critiquei a *Berenice*, porque a

192. "Ninho Azul", hoje em espetáculo de gala, no "Teatro de Santa Isabel". *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.

> justiça se faria mais tarde com a sua perseverança, tanto mais quanto, como já foi dito, a causa do fracasso de sua primeira peça não foi a música, que era boa, mais a letra que não estava na altura da música. *Ninho azul* tem ainda alguma coisa da *Berenice*. Valdemar é prolixo na pauta [...]. Prolonga demais as cenas, faz divagações musicais de modo que não se aplica às suas peças o nome de opereta. [...] Basta dizer que *Ninho azul* forçou a assistência a deixar o teatro a uma hora da madrugada.[193]

Reclamando que o primeiro e o segundo atos eram muito longos, com personagens acessórias que poderiam ter sido afastadas da cena sem prejuízo da peça, Mário Melo, no entanto, soube elogiar o enredo agradável, apropriado a qualquer plateia, até mesmo a estrangeira. Destacou ainda a boa música da obra, fazendo restrição apenas à elevação às vezes inadaptada ao gênero e a "parcimônia de números leves, desses que ficam martelando o subconsciente, dois ou três dos quais – um deles evocativo da *Frasquita* – tanto agradaram"[193]. Em suma, para ele a opereta era boa. E concluiu por dar um recado ao autor-libretista-músico: "Disponha-se Valdemar a reduzi-la, a filtrá-la, tendo em consideração o gosto do público e que em todas as grandes cidades os espetáculos não podem acabar depois da meia-noite e terá produzido, pela letra e pela música, uma peça de que poderá orgulhar-se"[193].



THEATRO SANTA ISABEL

Quarta-feira, 4 de Outubro de 1933

A's 20 horas e 45 minutos

Espectaculo de gala solemnizando o terceiro anniversario da revolução em Pernambuco, dedicado ao exmo. sr. Lima Cavalcanti, interventor federal, com a primorosa opereta de Waldemar de Oliveira

NINHO AZUL

Protagonistas :

Maria Amorim e Vicente Cunha

Linda montagem — Delicado enredo — Encantadora partitura

Orchestra do maestro Nelson Ferreira

—— PREÇOS : ——

Frisas e camarotes de 1ª.	16$000
Cadeiras numeradas	3$300
Demais localidades	2$200

(43.368)

Alguns dias após esta publicação, o mesmo crítico M. voltou a lançar novas impressões sobre *Ninho Azul*, desta vez destacando seus intérpretes, mas não sem antes reclamar do que pareceu ser uma patrulha sobre suas críticas negativas ao GGN (ou provavelmente a Valdemar de Oliveira):

Fui à repetição do *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira. Conquanto boa a minha impressão geral, relativamente à primeira noite, eu fizera algumas restrições e não falara do desempenho, isto é, do esforço da *Gente Nossa*. Assistindo-a pela segunda vez, teria elementos mais seguros para manifestar-me. Há os incondicionalistas – os que acham tudo muito bom ou tudo muito ruim. Estes não compreendem o verdadeiro espírito da crítica que é apontar o que existe de aproveitável numa peça ruim e o que pode ser escoimado de uma peça boa, para torná-la mais perfeita. E porque assim procuro fazer, liberto das igrejinhas, raramente escapo à maledicência destas. Mantenho o que disse sobre a música, que é deliciosa e tem orquestração aprimorada. Continuo a achar longa a opereta (o 1° ato consumiu 65 minutos), que poderia ser reduzida, aliás, sem o sacrifício de nenhum número de música, que todos são magníficos. Há, na peça, três enredos que se entrecruzam. O essencial

193. M. [Mário Melo]. "Ninho Azul". *Diario de Pernambuco*. Recife, 4 ago. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

> poderia ser mantido, tal qual está: o do pintor que procura a glória, que se apaixona pelo seu modelo e que tem a vida perturbada pela antiga mecenas dele apaixonada.[194]

Quanto às atuações, Mário Melo fez questão de dizer que o GGN ultrapassou as suas possibilidades. Segundo ele, se era certo que Maria Amorim já possuía credenciais bastantes por ter trabalhado antes numa companhia portuguesa de operetas, não era de admirar o mavioso da sua voz e a simplicidade de sua dramatização, algo que também aconteceu com Luiza de Oliveira, cheia de graça, cantando bem e dando vivacidade ao seu papel, em números que mereceram bis. Aceitável também foi a parte dramática e antipática de Letícia Flora, que havia se conduzido com louvável esforço. Em referência ao elenco masculino, Vicente Cunha conseguiu realizar uma atuação magnífica no canto, "embora às vezes contrafeito nos graves, impróprios de sua voz, e apreciável o desembaraço de sua dramatização no papel de maior responsabilidade"[194]. Já Elpídio Câmara, que para ele sempre mostrava-se bem na dramatização, como o fez, surpreendeu ao público presente cantando. Estes os papéis de maior relevo, "conduzidos todos com segurança e que concorreram para o agrado da melhor opereta escrita e musicada por Valdemar de Oliveira"[194], finalizou assim, Mário Melo, o seu julgamento.

Ainda no ano de 1933, como período áureo da sua trajetória, além de representar comédias de alguns dos mais destacados autores brasileiros – como O *Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga –, o Grupo Gente Nossa trouxe à cena "operetas de difícil interpretação para um conjunto modesto"[195], como lembrou o *Nosso Boletim*, edição de agosto de 1936. Entre os exemplos, *A Casta Suzana*, do francês Jean Gilbert, que integrava o repertório de algumas das melhores companhias a circular pelo mundo, além de novas operetas pernambucanas. Por conta dos diversos ensaios necessários para a estreia da mais aguardada montagem daquele ano, a opereta-fantasia (em gênero ainda não explorado pela produção local) *A Madrinha dos Cadetes*, mais recente parceria entre Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, respectivamente autor do texto e da partitura musical, o GGN teve que diminuir sua permanência em cartaz. Anunciando-se como um espetáculo inédito no Recife pela técnica empregada, a luxuosa montagem surgiu para a opinião pública contando com cenários de Mário Nunes e Jair Miranda, guarda-roupa confeccionado por Batista Teixeira e Loba Nonato e serviço de adereços e carpintaria dirigido pelo maquinista Carlos Ferreira.

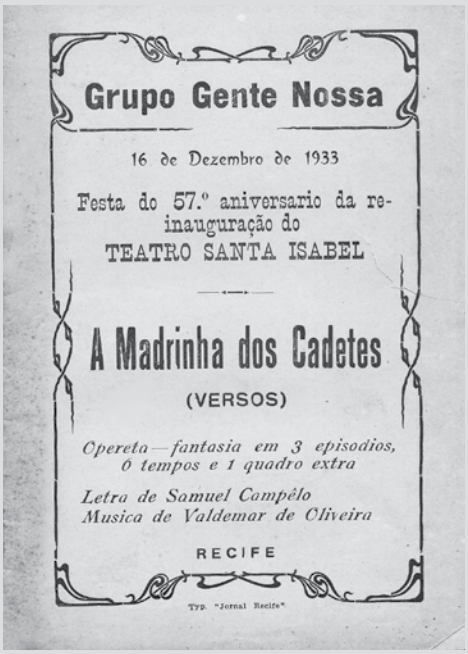
A peça estreou na "Festa do Teatro", no dia 16 de dezembro de 1933, celebrando o 57º aniversário da reinauguração do Teatro de Santa Isabel após o terrível incêndio que quase o destruiu por completo. Os ingressos – mesmo com valores bem mais altos do que o comum – esgotaram-se rapidamente. A megaprodução chamou mesmo a atenção da imprensa, que passou a divulgar matérias específicas sobre alguns atores e suas personagens. No elenco de 31 intérpretes, aproveitando

194. M. [Mário Melo]. "Ninho Azul". *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 ago. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

195. O "Gente Nossa" e sua história. *Nosso Boletim*. Ano I, nº 6. Recife: Grupo Gente Nossa, ago., 1936. p. 10.

quase todos os elementos do GGN, além de estreantes, Vicente Cunha e Maria Amorim viviam o casal protagonista, o "cadete Vilalba" e "Elenora", duquesa da Sidéria, e Elpídio Câmara interpretava o "príncipe Patápio", "o que deveria casar-se com a duquesinha Elenora, mas, acaba fugindo com a sua dama de honra, Vicência... Coisa muito comum nas cortes de todos os tempos e, particularmente nas dos reinos imaginários..."[196], conforme o *Diario de Pernambuco*. A orquestra foi composta por 20 professores, com Nelson Ferreira ao piano, e regência do próprio autor da partitura musical, Valdemar de Oliveira, sendo o libreto vendido para o público acompanhar todas as canções.

O ensaiador Avelar Pereira ficou à frente da montagem e um dos grandes destaques foi a construção de uma passarela para os bailados e o desfile do corpo de cadetes que abria o segundo ato da obra. Nunca uma peça de teatro em solo pernambucano gerou tantos comentários favoráveis quanto *A Madrinha dos Cadetes*, muitas vezes reproduzidos quase que igualmente em jornais diferentes, numa boa estratégia de *marketing* do GGN. O primeiro dos elogios surgiu no dia seguinte à estreia, no *Diario de Pernambuco*:


Grupo Gente Nossa

16 de Dezembro de 1933

Festa do 57.º aniversario da re-inauguração do
TEATRO SANTA ISABEL

A Madrinha dos Cadetes

(VERSOS)

Opereta—fantasia em 3 episodios, 6 tempos e 1 quadro extra

Letra de Samuel Campêlo
Musica de Valdemar de Oliveira

RECIFE

Typ. "Jornal Recife"

Foi um verdadeiro acontecimento artístico a encenação ontem, na festa de aniversário do *Teatro de Santa Isabel*, pelo *Grupo Gente Nossa*, da nova opereta da conhecida parceria pernambucana Samuel Campello-Valdemar de Oliveira: *A Madrinha dos Cadetes*, fantasia em 3 episódios e 6 tempos, repleta de boa música, enredo interessante e fino, marcações lindíssimas e deslumbrante montagem e guarda-roupa. Os autores e artistas foram muito aplaudidos, havendo gerais louvores aos trabalhos dos cenógrafos Mário Nunes e J. Miranda e às costuras de Batista Teixeira e Loba Nonato. Pela primeira vez foi armada no palco do velho teatro uma passarela de grande efeito para as marcações e [...] um corpo de 12 coristas homens vestidos uniformemente e disciplinados nas evoluções. A comparsaria [figuração], também movimentada, levou ao palco, em certos momentos, mais de trinta figuras marcadas com acerto e gosto.[197]

Aplaudidos vibrantemente pelo público, os autores e a dupla Vicente Cunha e Maria Amorim destacaram-se ainda mais. Após uma intensa campanha publicitária nos jornais, *A Madrinha dos Cadetes* chegou a fazer duas sessões em seu segundo dia de existência, em vesperal e sarau,

196. Um ator pernambucano que está fazendo nome. *Diario de Pernambuco*. Recife, 8 dez. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

197. O "Grupo Gente Nossa" dará hoje dois espetáculos no "Teatro de Santa Isabel", com "A Madrinha dos Cadetes". *Diario de Pernambuco*. Recife, 17 dez. 1933. Vida Teatral. p. 8

sempre com casa cheia. Tanto que um novo comentário elogioso surgiu dois dias após a estreia, provavelmente como material de divulgação distribuído à imprensa, tanto que foi reproduzido igualmente no *Diario de Pernambuco* e no *Diario da Manhã*:

> O formidável êxito alcançado nas três primeiras representações de *A Madrinha dos Cadetes* foi, pode dizer-se, sem precedentes na vida teatral do Recife. A muita gente pareceu impossível que o *Grupo Gente Nossa* apresentasse, com tanto luxo de montagem e rigor de indumentária, o magnífico espetáculo que constituiu uma verdadeira consagração da parceria Samuel Campello-Valdemar de Oliveira. A principiar pelos sugestivos cenários de J. Miranda e Mário Nunes e a findar pelo guarda-roupa riquíssimo, a lembrar as magníficas montagens da Companhia Velasco, *A Madrinha dos Cadetes* é um espetáculo que faria honra a qualquer grande companhia que nos visitasse. De libreto encantador, encerrando fina crítica à vida das monarquias e com uma partitura deliciosa – toda gente saiu do teatro repetindo aquela encantadora melodia – "Amor, amor!" –, a peça de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira volta hoje à cena para novos e ruidosos triunfos.[198]



Parte do elenco do Grupo Gente Nossa no espetáculo *A Madrinha dos Cadetes* (1933). Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*

198. O "Grupo Gente Nossa" dará hoje, novamente, "A Madrinha dos Cadetes", a preços populares. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 dez. 1933. Cenas & Telas. p. 4. / O "Grupo Gente Nossa" dará hoje, novamente, "A Madrinha dos Cadetes", a preços populares. *Diario da Manhã*. Recife, 19 dez. 1933. Teatros. p. 5.

Mesmo "constrangidamente", após três apresentações de casa cheia, o GGN teve que se render a um pedido do público: baixar os valores dos ingressos, independente dos gastos empregados na montagem. No entanto, essa situação a contragosto não arranhou a trajetória da luxuosa montagem. Tanto que novas consagrações foram publicadas na imprensa. Em referência à quinta representação de *A Madrinha dos Cadetes* a preços populares, o *Diario de Pernambuco*, mais uma vez por autor anônimo, reafirmou num misto de crítica-crônica e informe publicitário o valor da montagem, texto que no mesmo dia foi reproduzido igualmente no *Diario da Manhã*:

> A nova peça da conhecida parceria – vitoriosa em todo país com *Aves de Arribação* e *A Rosa Vermelha* – tem agradado imensamente, dando casas cheias, o que provavelmente acontecerá novamente amanhã, não só pela música como pela deslumbrante montagem digna de qualquer companhia de primeira ordem. Em opereta, a não ser a *Berenice*, ainda não se fez coisa semelhante no Recife, podendo-se mesmo dizer que das companhias que nos têm visitado, a não ser a Velasco e a Ba-Ta-Clan ou algumas de revistas, ainda nenhuma apresentou montagem tão luxuosa. *A Madrinha dos Cadetes* decorre em dois países imaginários, sem época determinada, mas apesar disso tem um sabor brasileiro, uma valsa puramente nossa e fraseado também nosso, o que não pode ser censurado, visto como, já disse, a peça não tem ambiente nem ação próprias. Tudo ali é fantasia e motivos para música e montagem. Dentro dessa concepção é que *A Madrinha dos Cadetes* deve ser vista e apreciada. Os preços são os mais acessíveis a todas as bolsas, oferecendo o *Grupo Gente Nossa* um grande espetáculo luxuoso por preço como nunca foi feito entre nós [...].[199]

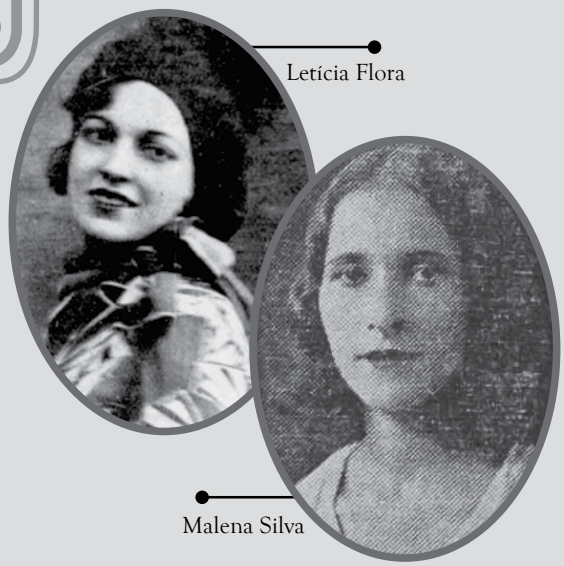
Por fim, no *Diario de Pernambuco*, uma nova resenha anônima enalteceu o trabalho, não se sabe se com olhar crítico elogioso ou assumidamente de perfil publicitário, garantindo que todo o desempenho, bem como as marcações belíssimas e de um efeito sensacional, fizeram surgir nos seus mínimos detalhes o dedo de mestre do carioca Avelar Pereira. E acrescentou entusiasticamente: "Por sua vez, todos os elementos do Grupo se esforçaram bastante, apresentando-se corretos e homogêneos. O guarda-roupa é luxuoso e a montagem vistosíssima, tal como nos têm apresentado companhias de grandes recursos financeiros"[200].


Avelar Pareira

199. "A Madrinha dos Cadetes", amanhã, em 5ª representação, a preços populares. *Diario de Pernambuco*. Recife, 22 dez. 1933. Cenas & Telas. p. 4. / "A Madrinha dos Cadetes", amanhã, em 5ª representação, a preços populares. *Diario da Manhã*. Recife, 22 dez. 1933. Teatros. p. 5.

200. "A Madrinha dos Cadetes" no Santa Isabel. *Diario de Pernambuco*. Recife, 23 dez. 1933. Cenas & Telas. p. 4.

Em abril de 1934, já sem contar com Avelar Pereira como ensaiador, pois este voltou a trabalhar no Rio de Janeiro em fevereiro daquele ano, assim como a atriz-soprano Maria Amorim e o seu marido Ilídio Amorim, outro texto crítico a valorizar o Grupo Gente Nossa foi publicado na imprensa, em referência ao primeiro espetáculo social daquele mês com a famosa comédia de Joracy Camargo, *Deus Lhe Pague...*, no Teatro de Santa Isabel, divulgada como sendo apresentada "pela primeira vez no Norte do Brasil"[201], conforme o *Nosso Boletim*, edição de agosto de 1936, antes mesmo da versão que consagrou o ator Procópio Ferreira no país inteiro chegar ao Recife. Não há referências na imprensa, mas tudo indica que o ensaiador da montagem tenha sido o próprio Samuel Campello.



No elenco, Elpídio Câmara, Vicente Cunha, Luiz Carneiro, Letícia Flora, Lourdes Monteiro e Ferreira da Graça, além de Batista Teixeira, Amália de Souza, Oswaldo Barreto e Malena Silva, com cenários de Jair Miranda. A estreia se deu no dia 16, mas a peça só recebeu apreciação do crítico M., Mário Melo, no *Diario de Pernambuco*, em sua segunda representação:

Peça sem teatralidade, porque toda adstrita a um diálogo de dois pobres à porta duma igreja, seria mesmo preciso muito talento do autor para conseguir prender a atenção dos espectadores[202]. E que profunda filosofia há nesse diálogo, que terrível combate à situação atual para preparo duma nova era dentro da igualdade humana! *Deus Lhe Pague...* não pode deixar de ser uma peça de propaganda dos ideais do seu autor. Que formidável crítica à caridade que, longe de ser um sentimento elevado dos que distribuem uma migalha dos seus pertences, é um ato de temor do invisível, com a esperança dum acréscimo. Sem quase teatralidade, como dissemos, toda a peça gira em torno de duas personagens: Elpídio Câmara, no tríplice papel de operário, que mais tarde se tornou milionário e desfruta a vida com a dupla personalidade de homem rico e de mendigo; e Luiz Carneiro, o verdadeiro mendigo, mas mendigo ignorante, que nem ao menos sabe pedir e por isso faz reduzidas coletas diárias.[203]

201. O "Gente Nossa" e sua história. *Nosso Boletim*. Ano I, nº 6. Recife: Grupo Gente Nossa, ago., 1936. p. 10.

202. É curiosa esta opinião de Mário Melo porque revela o quanto ele estava arraigado à alta comédia de fundo realista, cujos princípios deviam manter a peça com ação dramática lógica, crescente e com cenas, diálogos e personagens adequados à construção de uma realidade cênica. Nesta perspectiva, a tarefa de dramaturgos, ensaiadores e artistas era reproduzir a realidade social de seu tempo no palco e, acima de tudo, aperfeiçoar os costumes por meio da crítica moralizadora dos vícios.

203. M. [Mário Melo]. Deus Lhe Pague... *Diario de Pernambuco*. Recife, 20 abr. 1934. Cenas e Telas. p. 4.

Ambos, "a despeito de amadores [Por que será que ele ainda não os encara como profissionais do teatro?], portaram-se como verdadeiros artistas"[204], foi a sua conclusão. A peça, composta por quadros, na opinião de Mário Melo, tinha outros destaques, como numa cena em que usava uma técnica cinematográfica, pois "em vez de ser um episódio relatado é, durante uma exposição, posto ao vivo"[204], algo surpreendente para aquele momento da nossa dramaturgia[205]. Quanto ao trabalho do restante do elenco, Letícia Flora e Vicente Cunha, ela uma amante platônica do milionário mendigo e por este educada à sua filosofia, em luta com o amor-próprio e os impulsos da carne, e ele, como o apaixonado sem dinheiro, conduziram-se muitíssimo bem. Letícia Flora, inclusive, destacou-se, apresentando o melhor trabalho a que ele já tinha assistido dela.

Luiza de Oliveira fez, a seu ver, apenas uma "ponta", de que tirou as vantagens possíveis. O mais tinha sido comparsaria sem relevo na peça, ou seja, figuração. Terminou Mário Melo, então, por recomendar o espetáculo: "E quem não assistiu ainda a essa peça, que é verdadeiro primor literário, que não perca a oportunidade"[206], mais uma vez valorizando o desempenho das atuações que revelavam mais uma vitória para esse grupo que Samuel Campello, com tanto esforço, mantinha em prol do levantamento do teatro nacional.

Seguiram-se ainda naquele ano de 1934 apresentações da alta comédia *O Dote*, do escritor maranhense Arthur Azevedo, solenizando a passagem do 85º aniversário do primitivo edifício do Teatro de Santa Isabel – nos intervalos cantaram o tenor pernambucano Vicente Cunha e o tenor potiguar Mário Paiva. O crítico com as iniciais C. C., no *Diario de Pernambuco*, escreveu elogiando o que chamou de velha comédia do grande Arthur Azevedo:

> De trinta anos, nunca menos. Mas sempre nova, sempre boa, sempre muito brasileira. [...] O conjunto pernambucano está enveredando pelo bom caminho. Aliás, de quando em quando, nos oferecia uma peça fina, mas agora intensificou o programa do bom teatro. E dá-nos todos os gêneros para contentar diversos paladares. Tem sido a opereta, a burleta, a comédia ligeira e também a farsa. Para rir às gargalhadas como aconteceu, recentemente, com a peça alemã *O Duplo Maurício*. Os seus maiores sucessos têm sido, porém, com a opereta e a comédia fina. *O Interventor*, *Tão Fácil, a Felicidade...*, *Longe dos Olhos*, *Feitiço*, por exemplo e, nestes últimos tempos, *Deus Lhe Pague...* e *O Dote*.[207]

Elegendo Luiz Carneiro como o grande trabalho da noite, para ele o ator tinha surpreendido num gênero que não vinha normalmente fazendo, o dramático e, nesta sua avaliação, apro-

204. M. *[Mário Melo]. Deus Lhe Pague... Diario de Pernambuco. Recife, 20 abr. 1934. Cenas e Telas. p. 4.*

205. *Deus Lhe Pague...* transformou-se no maior sucesso do dramaturgo carioca Joracy Camargo. Escrita e lançada em 1932, a obra virou o carro-chefe do ator Procópio Ferreira, considerada a maior bilheteria do teatro brasileiro na primeira metade do século XX. Foi a primeira peça teatral brasileira encenada no exterior, alcançando prestígio internacional e sendo adaptada para o cinema na Argentina. No Recife, o ator Elpídio Câmara também recebia elogios por sua atuação como o protagonista da trama, e passou décadas a representando, mesmo após o fim do Grupo Gente Nossa em 1942. Mais detalhes: História de uma peça – A propósito do centenário de reprise de "Deus Lhe Pague...". *SBAT-Boletim*. Ano XXVIII, nº 249. Rio de Janeiro: jan./fev., 1949, p. 2-8.

206. M. [Mário Melo]. Deus Lhe Pague... *Diario de Pernambuco*. Recife, 20 abr. 1934. Cenas e Telas. p. 4.

207. C. C. "O Dote" – Arthur Azevedo, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 mai. 1934. Cenas & Telas. p. 5.

veitou até para explicitar alguns preconceitos que rondavam nossa produção local, num exemplo do negativismo atávico:

> Carneiro, se viesse de fora, era considerado um artista de primeira. Mas nasceu em Pernambuco e atua em um grupo que é apenas "nosso". Para muita gente "nosso" quer dizer: "mal." Carneiro, é, porém, uma afirmação de que é bom. Cômico apreciado, basta entrar em cena para despertar o riso. Anteontem teve um papel bem diferente: foi um centro rústico – o "pai João", o preto velho. Que linha sóbria e segura imprimiu ao papel! Habituado a fazer rir, conseguiu marejar olhos, de lágrimas suaves. Foi dedicado, foi nobre, foi correto. O *Grupo Gente Nossa* não cultiva especialidades nem o poderia fazer, dado o pequeno número de seus artistas.[208]

Considerando todos ali "genéricos", preparados para assumir papéis sem se olhar gêneros especiais, "uma boa providência"[208], Letícia Flora era outro exemplo de intérprete multifacetada, na sua opinião: "A artista que faz as 'brilhantes' como as 'vampiras', já nos deu ótimas 'centrais': em *Senhor de Engenho* e, agora, *O Dote*"[208]. Ainda segundo ele, Elpídio Câmara vinha percorrendo igualmente todas as gamas de personagens. "Que diferença do mendigo de *Deus Lhe Pague...* para o almofadinha d'*A Rosa Vermelha*, o galã cômico de *Ninho Azul* e o 'brilhante' 'dr. Ângelo' de anteontem..."[208], elogiou. Batista Teixeira também esteve muito bem posto no centro cômico; e Vicente Cunha, tenor muito querido, estava pendendo agora para as comédias "com real aproveitamento. Dá vida e alma aos papéis que lhe cabem. Foi assim o 'galã central' da peça de Arthur Azevedo"[208], complementou.



Luiza de Oliveira, por sua vez, cada dia a mais vinha se impondo ao conceito da plateia: "Quem a vê vivaz e saltitante em *Ninho Azul* ou compenetrada na fabricante de bolos de *O Assustado*, não pode avaliar que nos dá uma 'Henriqueta' como do último espetáculo. Sabe também dizer bem e dar sentimento. Teve cenas felizes"[208], concluiu. Ainda novo no GGN, Oswaldo Barreto era outro que estava adquirindo posição de realce, pelo olhar do crítico anônimo C. C.: "Vimo-lo estúrdio em *O Duplo Maurício* e agora num 'cínico'. Uma ponta das que muita gente de teatro recebe fazendo beicinho. Oswaldo Barreto tirou todas as vantagens do seu agiota moderno e elegante. Já não se pode chamar uma promessa: é uma realidade"[208], justificou.

208. C. C. "O Dote" – Arthur Azevedo, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 mai. 1934. Cenas & Telas. p. 5.

Por fim, recordou que José de Souza fez também apenas uma ponta sem significação, mas o resultado para todos foi de aplausos e agrado geral. "Não é o teatro honesto?"[209], parabenizou encerrando o seu texto. Como o *Jornal do Commercio* ainda estava empastelado pelo Governo Getulista naquele ano, proibido de circular, Valdemar de Oliveira optou por escrever uma resenha crítica para o *Diario de Pernambuco* sobre a sátira cômica *Amor*, outra obra de destaque de Oduvaldo Vianna a ser apresentada pelo GGN quatro vezes naquele ano.

Numa longa e incontestavelmente apaixonada defesa do autor, ele enalteceu principalmente os efeitos cômicos que o autor conseguia, "nascendo mais das próprias situações do que das 'falas' dos seus personagens, despertando o riso fácil, bom e saudável"[210]. E o que transformava Oduvaldo Vianna, sem dúvida, no mais interessante dos escritores teatrais brasileiros, mesmo admitindo que suas peças se inspiravam em outras da literatura estrangeira, era uma técnica muito pessoal e admirável que ele assinalava em todos os trabalhos, "sendo fácil adivinhar a sua assinatura sob qualquer deles"[210], a exemplo do encanto que produziu em *Feitiço*, *Amor* ou *Canção da Felicidade*. Numa definição, "é o que se chama, pura e simplesmente, carpintaria teatral – segredo máximo da literatura de palco e no qual Oduvaldo se tornou o grande mestre de todos nós"[210], garantiu Valdemar de Oliveira. E continuou a exultar:

> As suas peças têm estilo, têm caráter, têm cor, têm ambiente, têm, numa palavra, técnica. Ninguém melhor do que ele, no nosso país, penetra mais profundamente a psicologia dos seus personagens, bastando-lhe, para isto, duas ou três frases que são como pinceladas decisivas no colorido de um tipo. Mestre no criar as situações mais interessantes, joga-as habilíssimamente, conduzindo sempre a ação com um tato insuperável. Os temas, sob a pena de Oduvaldo, se esgotam inteiramente. Quando se pensou que o tipo de mulher ciumenta de *Feitiço* – a "Nini" – não podia ser melhor explorado e nada mais tinha a dar sobre o palco, ele nos oferece a "Lainha", de *Amor*, com o que nos provou quão afiado é o seu escalpelo de psicanalista e quão profundamente ele o mergulha na carne e na alma dos seus fantoches animados[211]. Isto é privilégio de Oduvaldo, do escritor que não tem

209. C. C. "O Dote" – Arthur Azevedo, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 mai. 1934. Cenas & Telas. p. 5.

210. OLIVEIRA, Valdemar de. "Amor", de Oduvaldo Vianna, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 11 set. 1934. p. 2.

211. "Além de firmar o nome de Oduvaldo Vianna como um dos melhores autores brasileiros, [*Amor*] lança para sempre o nome da atriz Dulcina de Moraes como uma estrela fulgurante do teatro nacional. [....] A ciumenta "Lainha" é mesmo uma personagem fascinante para todas as boas atrizes. Sátira escrita em três atos e 38 quadros, o autor inicia a peça pelo fim, vai até o além, no qual alguns dos protagonistas, já mortos, se encontram em suas sepulturas noturnas, voltando à Terra para continuar e concluir a história cujo desfecho foi apresentado logo no começo. A peça tem momentos bastante engraçados por mais estranho que isso possa parecer lendo a descrição acima. O tenso e voraz relacionamento de "Lainha" com seu marido "Artur", regado por um ciúme doentio que acaba culminando em tragédia, possui diálogos brilhantes e desenhos de personagens desenvolvidos com maestria. A estrutura dramatúrgica de *Amor* também é revolucionária em termos dos padrões teatrais da época, criando vários planos de tempo e espaço que se sucedem simultaneamente, com vários cenários e climas, bem antes de Nelson Rodrigues criar a também revolucionária *Vestido de Noiva*, em 1943" (FONTA, 2010, p. 415-416).

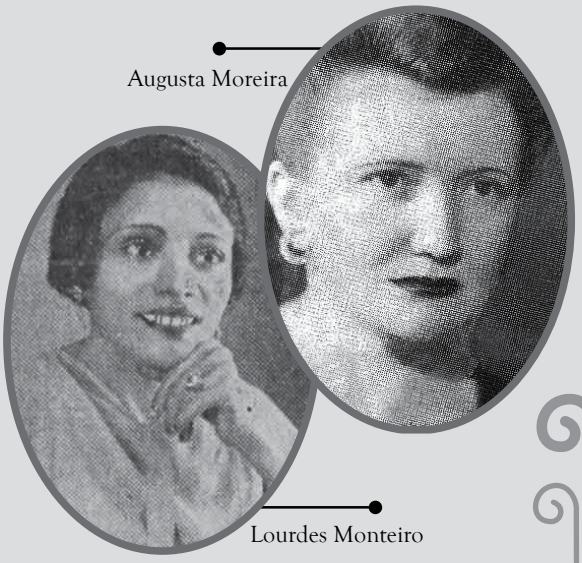
> em sua bagagem trabalhos maus e bons porque todos são aceitáveis e, em sua maioria, ótimos [...] porque é sempre uma novidade: no tema, no "tratamento", na ambientação... Focalizando aspectos da vida doméstica, [...] poucos autores, no Brasil, poderão igualar-lhe ao estilo, à fácil fabulação e, sobretudo, à naturalidade incomparável dos diálogos. [...] Por enquanto, Oduvaldo tem preferido a comédia ligeira, embora *Canção da Felicidade* já nos dê qualquer coisa de alta comédia. Não lhe diminui isso o valor. Pode-se ser grande até na farsa e na tragédia. De uma verve opulenta, jamais a sua pena se maculou em uma pornografia.[212]

Sobre *Amor*, especificamente, além de chamá-la de magistral sátira cômica, Valdemar de Oliveira a classificou não só a melhor peça do teatro brasileiro moderno, como das obras mais revolucionárias que se vinha publicando, ultimamente, no Brasil. "Revolucionária, no bom sentido"[212]. Para ele, o resultado foi um libelo convincente sobre o divórcio, "mais tremendo do que cem discursos de deputados divorcistas"[212], porque depois de ouvi-la, ninguém saía do teatro sem estar convencido da necessidade do divórcio ou propenso a isso. Outro ponto de destaque e também de dificuldade para quem pretendia encená-la, segundo o cronista, era a utilização de três a cinco palcos no desenrolar da trama, onde as cenas se passavam às vezes simultaneamente, "dando-nos, pela transplantação de processos cinematográficos, uma visão que nem mesmo o cinema já nos conseguiu dar"[212]. Na construção da sua comédia, Oduvaldo Vianna apresentou esta ideia "já posta em prática alhures, [...] conseguindo uma superposição de imagens ou simultaneidade cênica que ultrapassa o processo de sucessividade dos aspectos cinematográficos"[212], garantiu.

Este cenário tríplice ficou sob a responsabilidade de Jair Miranda, "cenarista" do GGN. Quanto ao enredo, Valdemar de Oliveira voltou a salientar a criação de personagens de extraordinário sabor, com a peça movimentada a partir de três figuras: "Catão", o bom senso, a opinião pública, a hipocrisia, travestidos em um gramático caturra; "Lainha", a histérica ciumenta; e "Artur", o marido mártir que acaba por matar os dois, farto de misérias e de caprichos. Quanto aos personagens secundários, distinguiu "Madalena", uma mulher bem observada que ama "Artur" e lamenta ser amiga de "Lainha", a de espírito diabolicamente ciumento, ao ponto de afastar sua paixão de si, também louco por ela. Após concluir que a defesa do divórcio estava em toda a trama cômica, ele resumiu o desfecho, recordando que no 3º ato, o marido "Artur", arruinado pelo maquiavelismo de "Catão" e pelas misérias de "Lainha", que levaram "Madalena" ao suicídio e os arrastaram ao escândalo das ruas, mata a mulher, mata o velho e termina por suicidar-se também, "traçando um epílogo bem verdadeiro para um enredo bem verossímil. E sai-se do teatro divorcista, depois de ter rido muito e de muito ter pensado..."[212].

212. OLIVEIRA, Valdemar de. "Amor", de Oduvaldo Vianna, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 11 set. 1934. p. 2.

Após tão longa e alvissareira avaliação sobre a obra de Oduvaldo Vianna, o cronista teatral Valdemar de Oliveira terminou por indicar ao leitor a ida válida para o espetáculo, que contava com os atores Lourdes Monteiro (no papel de "Lainha"), Elpídio Câmara, Letícia Flora, Oswaldo Barreto, Amália de Souza, Ferreira da Graça, Batista Teixeira, Augusta Moreira, Aucélia de Souza, Mário Batista, José Tinoco, Dustan Maciel e Carlos Codeceira (este último, convidado do Grêmio Familiar Madalenense), mas não deixou de lembrar o enorme desafio que o conjunto teatral recifense enfrentava para pô-lo em cena[213], como uma prova de que ousadias também faziam parte do repertório da equipe liderada por Samuel Campello:



> Vão vê-la aqueles que amam o bom teatro, aqueles que ainda duvidam do *Gente Nossa*, que ainda duvidam da força de vontade, da perseverança, do trabalho honesto, do idealismo dos que fazem teatro em nossa terra. Peça de dificílima montagem, *Amor* constituiu dois triunfos: para Oduvaldo Vianna e para o *Grupo Gente Nossa*; para este pelo *tour de force* que representa encenar, em breves dias, uma peça como *Amor*; para aquele, porque mais uma vez veio mostrar a imensa força do teatro, apontando e propagando uma diretriz social que nenhum livro, discurso ou artigo doutrinário conseguiu fixar com tanta nitidez e intensidade.[214]

Um pouco mais à frente, quando a A. I. P. (Associação de Imprensa de Pernambuco) organizou no Teatro de Santa Isabel a "Festa de Primavera", com a encenação da "fantasia oriental" coreográfica e musical, *Priyanvada*, dois atos originais da educadora Juanita Machado, interpretada por amadores dos círculos artísticos, W., pseudônimo de Valdemar de Oliveira, foi

213. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas registraram no livro *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*: "O acontecimento dramatúrgico de 1933 foi a montagem de *Amor*, de Oduvaldo Vianna, estreada em São Paulo, em 7 de setembro no [Teatro] Boa Vista. A peça, uma sátira social em três atos e cinco quadros, era chamada de "comédia-filme". Escrita especialmente para Dulcina [de Moraes] e [o pernambucano Manuel] Durães [...]. Afirma o Estado: '*Amor* destina-se a causar uma certa revolução nos velhos processos cênicos da comédia. [...] Esse trabalho em que se nota a preocupação de fazer o teatro acompanhar a mobilidade do cinema, dando-lhe seguimento ininterrupto dos enredos, começa por apresentar uma coisa nova para nós: a cena dividida em cinco palcos de modo que, enquanto no tablado central um drama muito humano e muito corrente se desenvolve, com algumas pinceladas bastante vivas, para *ferirem fortemente a retina do público*, nos quatro pequenos palcos que o circundam vão aparecendo os detalhes, ou os comentários da ação [...]. É obra de um cético sorridente. [...] O autor deu-nos uma verdadeira tragédia amenizada na sua expressão pelo toque de irrealidade [...]'. As notas referem-se ao sucesso como o 'maior, até então visto no teatro brasileiro'" (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 131-132).

214. OLIVEIRA, Valdemar de. "Amor", de Oduvaldo Vianna, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario de Pernambuco*. Recife, 11 set. 1934. p. 2.

convidado a escrever criticamente sobre o trabalho. Na sua coluna *Notas de Arte*, no *Jornal do Commercio*, o cronista teceu elogios ao que viu, chamado por ele de "curiosa concepção teatral da conhecida escritora paulista"[215], referindo-se a Juanita Machado:

> Embora explorando um ambiente pouco familiar ao público e um entrecho em que a fantasia leva a melhor à realidade, a referida peça é um pretexto amável para uma montagem de efeito, quer quanto aos cenários, quer quanto ao guarda-roupa. Este foi o principal atrativo da representação. A peça, como se diz na gíria teatral, estava *bem vestida* e não há negar que tudo aquilo se deve à snra. Juanita Machado. Alguns números de canto fizeram realçar o desempenho, no qual, poupando-me a citar nomes, alguns amadores revelaram marcada inclinação para a cena. Foi boa, pois, a impressão do espetáculo de sábado, do qual não é justo pretender fazer crítica rigorosa. À *Priyanvada* sucedeu um interessante *Conversa de bibelôs*, trabalhada em alexandrinos, também da lavra da snra. Juanita Machado e também montada com certo zelo – zelo de quem conhece bem o *mettier* de aderecista e encenador. Sente-se que a autora de *Terra Cabocla* é capaz de nos dar muita coisa bonita em matéria de teatro: tem muito gosto, trabalha ativamente e é empreendedora. Deem-lhe gente e dinheiro e ela nos oferecerá noitadas de arte inesquecíveis.[215]

Alguns dias depois, o *Jornal do Commercio* voltou a lembrar que o interessante quadro *Conversa de Bibelôs* havia deixado boa impressão "principalmente pela montagem e guarda-roupa"[216], numa das raras referências à direção de arte daqueles tempos. No intuito de não desmerecer os textos aqui reproduzidos, ainda que alguns tragam banalidades na apreciação do que foi visto em cena, é preciso considerar que todos, mal ou bem, tentaram reconstituir uma arte efêmera por natureza e que é a partir de suas palavras que podemos dar ao teatro recifense realizado nos primeiros anos da década de 1930, período que é exemplo da crescente valorização à arte teatral na imprensa pernambucana, o direito de se enxergar como documento histórico. Mas não podemos deixar de refletir que:

> O olhar do crítico também está preso à fugacidade, a fugacidade do espetáculo teatral, acontecimento único, não repetível, que o crítico se esforça por apreender, como se o espetáculo ao qual assistiu pudesse se repetir amanhã e será o mesmo que o leitor verá. Por isso, ele descreve as cenas, reconstrói o cenário, reconstrói diálogos, sempre na tentativa de captar o tempo, de reconstruir o espetáculo com palavras, já que estas, sim, ficam para a eternidade. [...] É desse tempo fugaz, dessas poucas horas que duram o acontecimento teatral, que o crítico procura extrair o sentido, para revelar ao leitor aquilo que sempre esteve diante de seus olhos. (GARCIA, 2004, p. 77)

215. W. [Valdemar de Oliveira]. Notas de Arte. *Jornal do Commercio*. Recife, 25 dez. 1934. p. 3.

216. Fatos artísticos do Recife. *Jornal do Commercio*. Recife, 30 dez. 1934. Vida Artística. p. 9.

> 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)

Esta é uma definição que Décio de Almeida Prado chegou a esboçar no seu livro *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*, o último que escreveu como registro de sua produção intelectual crítica sobre o teatro, isto sem contar as obras de perfil mais ensaístico que produziu posteriormente. Se esta arte pode ter também como significado "a associação entre o espaço, o feito dos homens e a permanência na memória coletiva" (COSTA, 2009, p. 57), e salientando que é no jornal que o hiato temporal entre o relato e a encenação se torna mais curto, com aquele analista, anônimo ou não, procurando recuperar com palavras de descrição e julgamento o presente já extinto, por que não valorizar o que foi escrito como reflexão sobre determinada época, ainda que possamos, hoje, achar quase tudo superficialmente banal?

> A sequência de montagens diferentes a cada noite impedia a maturação e a profundidade das ideias. A opinião jorrava da pena impulsionada por uma experiência muito recente. O jornalista, geralmente improvisado em crítico teatral, passava ao papel a inexistente formação unida à concepção da crítica como um exercício de propaganda e de impressionismo. O resultado era desanimador: predominava a vagueza na expressão de análises imperfeitas. (*Ibidem*, p. 11)

Ainda que vejamos um predomínio de discursos propagandísticos (contribuindo para colocar em suspeita as apreciações e até a boa qualidade dos espetáculos e dos elencos avaliados), de postura protecionista quase sempre, com a observação do fato teatral permanecendo na superfície do espetáculo, não dá para negar que este material, além de buscar no palco a sua possível identidade, não deixa de recuperar um significado cultural para o teatro daquele momento, e denuncia, nas entrelinhas, intenções e tendências do olhar avaliador do jornalista – público ele também. Afinal, ainda que limitado pelo imediatismo do veículo, o texto impresso em periódico pode até não atingir a densidade e o aprofundamento desejados, mas possibilitam oportunidades de espaços para se expor análises às vezes bem interessantes, juízos e questionamentos que foram valiosos para o contexto da produção cênica dos anos 1930 no Recife, mesmo que não tenham atingido, contudo, um estágio de contribuição para a história

da crítica teatral no Brasil. "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).

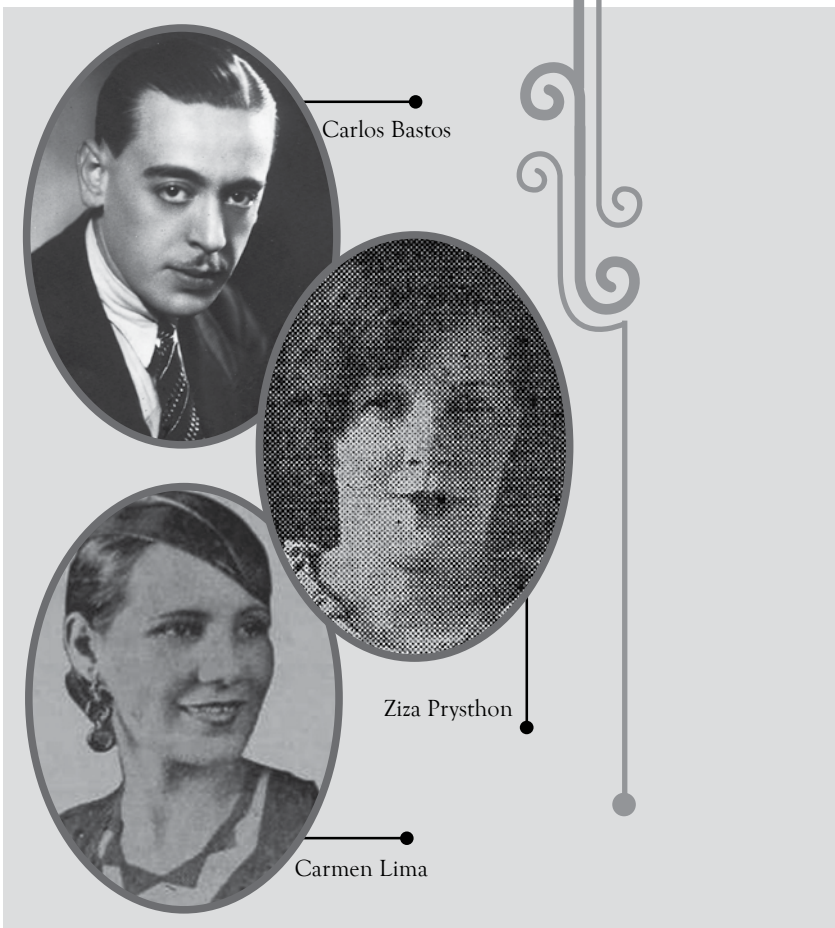
Portanto, é preciso localizar, citar, esmiuçar e explicar os componentes dos escritos daquele tempo, aqui expostos quase como uma espécie de inventário ainda não revelado nos trabalhos de história do teatro pernambucano, mas de inegável valor documental. Pena que a partir da segunda metade da década de 1930, os jornais do Recife vão rareando cada vez mais os espaços dedicados à crítica dos espetáculos locais, agora ocupados por outras formas de diversão, como o cinema e os programas de rádio. No ano de 1935, por exemplo, para reverenciar o terceiro aniversário de morte do grande ator Leopoldo Fróes, o GGN voltou a apresentar uma de suas criações dramatúrgicas, a comédia *Mimosa,* que ganhou vesperal dedicada também ao Ginásio do Recife, já que o grupo decidiu dar entrada franca a todos os alunos de escolas e colégios, desde que uniformizados, nas suas vesperais de domingos. Crianças acompanhadas também não pagavam. A estreia de *Mimosa* recebeu, então, rara resenha crítica anônima no jornal *Diario da Manhã*.

O autor começou por lembrar que Leopoldo Fróes tinha visitado o Recife por duas vezes, em 1911, ao lado da atriz e cantora Dolores Rentini, com uma companhia de operetas organizada em Portugal, e em 1921, com uma companhia de comédias própria, trazendo repertório das melhores peças da época, incluindo a sua *Mimosa*: "[...] peça leve, de estilo suave, diálogos bem feitos, sem grande carpintaria, mas tratada por mão de mestre, com umas doses de ironia muito bem dosadas e um enredo sentimental que não desce a pieguismo, mas é docemente brasileiro"[217], elogiou. Pontuando ainda que *Mimosa* se destacava justamente pela leveza do assunto e a graça cativante das suas cenas, o autor recomendou publicitariamente:

> Foi esta a linda comédia, verdadeiramente mimosa, que o *Grupo Gente Nossa* deu ontem ao seu público em terceiro espetáculo de assinatura de março, significando a sua homenagem e admiração ao talento e à arte do maior de nossos atores no século presente. E não foi essa a única homenagem prestada pelo conjunto pernambucano a Leopoldo Fróes; no camarim onde em 1921 ele se vestia, lá está o seu retrato, como na fachada do Teatro Municipal de Jaboatão que ele inaugurou em 1911, com Dolores Rentini, está uma placa assinalando esse acontecimento. [...] *Mimosa* teve, ontem, carinhoso desempenho pelo grêmio pernambucano que, modesto e dentro de suas pequenas forças artísticas, grandes, porém, pela constância e pela abnegação, continua a sua marcha, lenta às vezes, mas às vezes brilhante, em benefício da cena brasileira, mantendo entre nós, perto de quatro anos, a chama sagrada de um ideal que nem sempre é bem compreendido.[217]

217. A vesperal de hoje no Santa Isabel, dedicada ao Ginásio do Recife. *Diario da Manhã*. Recife, 31 mar. 1935. Vida Artística. p. 19.

Na sequência, preferiu se ater ao trabalho de atuação do elenco. Segundo o resenhista, o ator Oswaldo Barreto, com menos de seis meses de palco, e tendo pela primeira vez um ensaiador, o carioca Carlos Torres, teve que arcar com a responsabilidade do papel que pertencia a Leopoldo Fróes e deu-lhe uma atuação de modo a satisfazer. Luiza de Oliveira, como a protagonista, atuou com a graça que o público já conhece e aprecia; Raul Prysthon, mesmo fora dos seus papéis cômicos, mostrou-se correto e sóbrio; Amália de Souza, habituada às caricatas, transformou-se numa dama central meiga como uma vovozinha brasileira; e Vicente Cunha atuou com dramaticidade. Em papéis menores, Carlos Bastos, Ziza Prysthon, Lourdes Monteiro, Alfredo de Oliveira, José de Souza, Augusta Moreira, Carmen Lima e Aucélia de Souza, todos cooperando bem para o êxito da representação. Mayerber de Carvalho, que surgiu nos coros d'*A Madrinha dos Cadetes* e andava em outras peças no meio da figuração, teve finalmente uma pontinha:



> Um tanto tímido, vacilante, mas é assim que faz o *Grupo*: de quando em quando, traz à linha de frente um de seus elementos. Os que aprovam, continuam na vanguarda; os outros, voltam à retaguarda para novas instruções. Vamos a ver o que acontecerá com o Mayerber, mas é de louvar o modo de agir do *Gente Nossa*, que não alimenta vaidades nem dá margem a estrelismos conquanto traga para julgamento público todos os seus elementos.[218]

Destacando que Carlos Torres ensaiou a peça, marcou-a, movimentou com inteligência as figuras e desempenhou "o papel de um senador ridículo convencido de que sua mulher tinha alma de artista"[218], o autor da crônica lembrou ainda que o ensaiador-ator havia sido companheiro de Leopoldo Fróes naquela companhia de comédias que veio ao Recife em 1921, atuando, inclusive, na primeira versão de *Mimosa*. "Está um tanto atacado da garganta, mas deu-nos um trabalho limpo e consciencioso. Trabalho de bom ator e de magnífico ensaiador que é. Com uns tempos mais, quando melhor amoldar os seus novos discípulos, teremos espetáculos de muito brilho"[218],

218. A vesperal de hoje no Santa Isabel, dedicada ao Ginásio do Recife. *Diario da Manhã*. Recife, 31 mar. 1935. Vida Artística. p. 19.



Alguns dos intérpretes da opereta *Boby e Bobette* (1935). Imagem extraída do jornal *Diario da Manhã* (PE)/Acervo CEPE.



Rosália Pombo



Alfredo de Oliveira

assegurou. A inédita opereta *Boby e Bobette*, nova criação de Valdemar de Oliveira, foi escolhida em 1935 para celebrar o quarto aniversário de fundação do Grupo Gente Nossa, a 2 de agosto, no Teatro de Santa Isabel, com grandes despesas.

A montagem, um enorme sucesso, apesar das poucas apresentações, seis ao todo, foi a primeira opereta escrita, musicada e totalmente orquestrada por Valdemar de Oliveira[219] e contou no elenco com a participação especial de Rosália Pombo, atriz de operetas dos palcos brasileiros e mais uma integrante que deixara a Companhia dos Irmãos Celestino. Foi convidada para assumir o principal papel feminino, a personagem "Bobette", tendo como par romântico o tenor Vicente Cunha no papel de "Boby". Faziam parte da peça ainda as atrizes Luiza de Oliveira, Lourdes Monteiro, Amália de Souza, Augusta Moreira, Carmen Lima, Leonor Lima, Maria José Cunha, Aucélia de Souza e os atores Elpídio Câmara, Renato Marques, Raul Prysthon, Oswaldo Barreto, Alfredo de Oliveira, Carlos Gonçalves, Randall de Oliveira, Fernando Barreto e Roubien, entre outros. Os ensaios foram feitos sob a direção de Carlos Torres.

219. Somente as partituras para viola foram feitas por outra pessoa: Carlos Diniz, professor de orquestração do próprio Valdemar de Oliveira.

Segundo o *Jornal do Commercio*, a opereta *Boby e Bobette* foi levada em primeira, com agrado, registrando o sucesso da estreia não só dos intérpretes principais, mas do disciplinado corpo de coros. E a publicação complementou: "Os cenários de Gonçalves Lopes e as marcações também merecem ser apreciadas"[220]. Entre os números musicais, destaque para "alguns cheios de brasilidade, como a canção da casinha, o samba batucado *Recorda Esta Canção*, e um frevo típico pernambucano"[221], lembrou ainda o anônimo resenhista numa outra edição do *Jornal do Commercio*. Após aquelas seis primeiras exibições, *Boby e Bobette* só voltou a ser reencenada pelo GGN em 1937 e 1939, no mesmo Teatro de Santa Isabel, neste último ano sob a coordenação total de Valdemar de Oliveira. Mas os espaços críticos na imprensa já não eram os mesmos, cada vez mais reduzidos e misturados à divulgação enviada em publicidade pelos próprios artistas e empresas. Ainda assim, o *Jornal Pequeno*, como sempre através de autor anônimo, trouxe uma pequena avalição genérica da mais recente montagem:

> O espetáculo de anteontem veio, mais uma vez, ratificar a verdade destas palavras: *Boby e Bobette* continua a ser peça de cartaz. A magnífica opereta de Valdemar de Oliveira teve um desempenho agradável pelos artistas do Gente Nossa, fazendo ressaltar Alfredo e Luiza de Oliveira nos papéis, respectivamente, de "Boby" e de "Bobette". Ambos conquistaram os nossos aplausos, com especialidade o primeiro, que nos deu um excelente galã cômico à altura da rubrica do autor. Os demais estiveram a contento, contribuindo com grande parcela para o brilho da representação. *Boby e Bobette* tem movimentação, cenas bem marcadas e uma partitura deliciosa. A montagem é de grande efeito cênico e o guarda-roupa excedeu à expectativa, o que concorreu bastante para o completo êxito do espetáculo.[222]

A título de curiosidade, como exemplo do descaso que o público pernambucano sempre manteve com a produção teatral local (algo que perdura até hoje), vale prestar atenção na crítica refinada que Valdemar de Oliveira escreveu no *Jornal do Commercio*, quando divulgava o festival promovido pelo ator Luiz Maranhão no Teatro de Santa Isabel, com a peça *Juriti*, do dramaturgo Viriato Corrêa, deixando claras, inclusive, as dificuldades financeiras porque passavam os intérpretes daqueles tempos (também, infelizmente, não muito diferente dos tempos atuais):

> Mais uma vez as portas do Santa Isabel se abrem para beneficiar um modesto ator do *Grupo Gente Nossa*. Luiz Maranhão vai ter também o seu festival, tão justo quanto os dos demais que ali trabalham mais por amor à arte teatral, por "cachaça pelo teatro", do que pelos parcos proventos que lhes pode dar um público habituado a pagar teatro como quem paga cinema. O esforço daquela gente só não é avaliado pelos que não sabem o que é o martírio das

220. Santa Isabel. *Jornal do Commercio*. Recife, 3 ago. 1935. Telas e Palcos. p. 14.

221. Santa Isabel. *Jornal do Commercio*. Recife, 4 ago. 1935. Telas e Palcos. p. 13.

222. Boby e Bobette, pela última vez, em festival de Alfredo de Oliveira. *Jornal Pequeno*. Recife, 16 mai. 1939. p. 3.



Luiz Maranhão

repetições, durante horas seguidas. O público comparece ao Santa Isabel, vê em duas horas o que custou dias e dias de trabalho insano. E sai às vezes resmungando coisas, sem olhar nenhuma atenuante e, sobretudo, sem desculpar aquilo que facilmente desculpa quando se trata de um conjunto itinerante, com nome de cartaz e com peças lendárias. Luiz Maranhão pertence ao número destes que fazem o *Grupo Gente Nossa* sem se dizerem grandes atores e, todavia, com um esforço que não é possível perder de vista numa terra ingrata como Pernambuco. Alguns dos seus papéis, principalmente os papéis dramáticos para os quais tem ele mais marcadas inclinações, não os esqueceu ainda o público. Senhor de uma dicção das mais claras e equilibradas, ele ocupa na Rádio Clube de Pernambuco aposição de *speaker*, ao lado de outros que dedicam as suas horas de trabalho ao progresso desta brilhante sociedade. Conhecendo quase todo o Brasil, que visitou integrando vários elencos de companhias teatrais, Luiz Maranhão foi, até bem pouco tempo, um dos nossos melhores "pontos" – esse colaborador apagado e valiosíssimo das representações da ribalta. [...] No *Grupo Gente Nossa*, assíduo aos ensaios, sabendo sempre bem os seus papéis, representando com inteligência e vontade pura de acertar, Maranhão fez amigos como amigos fez entre a plateia – essa mesma plateia que não desdenhará ouvir, hoje, mais uma vez *Juriti*, pelo prazer de expressar ao beneficiado as suas justas homenagens.[223]

Uma das montagens de maior destaque do repertório daquele momento foi mesmo a alta comédia em três atos *Mulato*, de autoria de Samuel Campello em perfil antirracista, outra obra de estreia que, num grande feito para aqueles tempos, foi editada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, no Rio de Janeiro, no número 30 da coleção *Teatro Brasileiro*[224]. Antes da primeira récita, a 13 de maio de 1935, com a presença de autoridades e discurso de Samuel Campello como diretor do Teatro de Santa Isabel e diretor geral do GGN, foi colocada uma placa de bronze num dos corredores da casa de espetáculos com a célebre frase de Joaquim Nabuco: "Ganhamos aqui a causa da Abolição". A montagem voltou àquele palco por mais três vezes, entre maio e junho, incluindo vesperal dedicada ao Instituto dos Advogados de Pernambuco. O *Diario da Manhã* publicou crítica de autor não revelado após a estreia:

> O novo trabalho do libretista de *A Rosa Vermelha* vinha sendo ansiosamente esperado, tendo atraído ao teatro uma numerosa assistência. *Mulato* é uma peça que defende uma interessante tese sobre consanguinidade, despertando desde o início a mais viva atenção pela maneira como se encadeiam as cenas e segue-se o enredo. Samuel Campello fez um trabalho verdadeiramente notável em que há a frisar a carpintaria teatral a revelar os conhecimentos técnicos do seu autor a respeito do difícil gênero. "Geraldo", o mulato, figura central da peça, é um tipo bem estudado na psico-

223. W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 26 set. 1935. Notas de Arte. p. 16.

224. CAMPELLO, Samuel. *Mulato*. Coleção Teatro Brasileiro, nº 30. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1935.

> logia de um filho bastardo cheio de talento e de cultura e que, por sua rara inteligência, consegue tornar-se um grande advogado.[225]

Na pele desta personagem principal, Oswaldo Barreto, na opinião do cronista, pôde provar "os seus magníficos recursos de ator que cada dia firma-se diante da plateia que não lhe nega merecidos aplausos"[225]. Luiza de Oliveira, por sua vez, teve também um bom papel, dele desincumbindo-se com muita naturalidade e a necessária emoção. Júlia Santos fez a "velha Tatá", preta avó do mulato, representando de maneira a prender a plateia e de agradar. Renato Marques e Raul Prysthon, "em bem compostos centros satisfizeram, o primeiro com alguma comicidade e o segundo com sobriedade e elegância"[225]. Já Luiz Maranhão ficou com o papel do "Barão do Rio Negro", fazendo-o à altura de seus dotes de artista. Vários outros atores tomaram parte na representação, em papéis de menor importância, mas o cronista considerou um grande triunfo para o GGN a representação de *Mulato*, "prova inegável de seu valor, tendo conseguido agradar o público que lotava o Santa Isabel"[225], complementou.

No final do 3º ato, Samuel Campello foi insistentemente chamado à cena, sendo entusiasticamente recebido, assim como o ensaiador Carlos Torres, que ganhou grande salva de palmas. *Mulato*, em resumo, foi coroada de êxitos em sua *première*. Tanto que a peça recebeu outra boa referência da crítica através de Mário Melo, que registrou o seguinte comentário na capa do *Jornal Pequeno*:



Assisti a *Mulato*, última peça de Samuel Campello, escrita a propósito para a noite de 13 de maio. Sempre previ que esse amigo triunfaria como teatrólogo, assim tivesse ambiente. O ambiente criou-o ele próprio, tirando do nada o "Grupo Gente Nossa" e dando-lhe vida. Ambiente ainda imperfeito, incompleto, mas bastante para que ele possa desenvolver-se. *Mulato* é alta comédia, um dos mais difíceis gêneros de teatro. E Samuel, com pequenos retoques, pode considerar-se vitorioso. Desde já, porém, podemos dizer que é a melhor de suas peças. Sente-se que o fito principal do autor é mostrar os prejuízos da consanguinidade, mas ele entrecruza esse tema com o da educação moderna da mulher em luta com o coração, ao mesmo tempo em que faz sobressair os sofrimentos da raça negra, a dose de talento dos mestiços [...] e a crueldade dos

225. O Mulato – Sua representação anteontem, pelo "Grupo Gente Nossa". *Diario da Manhã*. Recife, 15 mai. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 12.

> brancos para com os escravos no período que, felizmente, já passou. O tema está bem desenvolvido. Há, entretanto, senões que poderão ser reparados.[226]

Na sua avaliação, entre os aspectos negativos do que viu em cena, a presença daquela "avozinha preta, de tanta bondade"[227], personagem interpretada por Júlia Santos que, sendo africana de origem, "como se depreende da história que ela conta de como foi presa com seu pai e seus parentes pelos traficantes de escravos, ainda que tivesse recebido instrução, não poderia falar em linguagem tão elevada o idioma que lhe impuseram. Se fosse crioula, era admissível"[227]. Ou seja, encontrou problemas na escrita de suas frases, rebuscadas demais para serem ditas por uma descendente de escravos, segundo mais uma cobrança dele ao desenrolar lógico e verossível à realidade cotidiana nas tramas levadas ao palco. O outro ponto desfavorável estava no final da peça, por não apresentar conclusão definitiva:

> O "Mulato" – uma das figuras centrais para que todas as vistas estão voltadas – sai da cena sem que se saiba o que vai fazer e o pano desce, deixando o público suspenso. Dir-se-á que no romance *O Guarani*, [o autor José de] Alencar deixou Peri e Ceci agarrados a um tronco de palmeira, ao sabor da corrente do [rio] Paraíba. Mas isso é romance, é literatura. Na ópera, já o final é diferente. O público precisa de saber, depois daquela luta íntima em que se revela o atavismo, em que está em causa a doutrina dos prejuízos da consanguinidade, que resolução teria tomado o "Mulato": se sua educação vencera as forças íntimas que o impeliam para o mal ou se estas o dominaram definitivamente?[227]

Sua restrição reclama um desfecho final, sem possibilitar aos espectadores imaginar o que poderia ter acontecido, exemplo de um tradicionalismo às histórias "bem contadas", com começo, meio e fim. De qualquer modo, para o cronista Mário Melo, Samuel Campello escreveu uma peça forte, que poderia dar-lhe a consagração. Um novo comentário crítico, ainda que bastante superficial, surgiu outra vez no *Jornal Pequeno*, assinado por Rodrigues de Carvalho, poeta, folclorista e advogado. Além de parabenizar o Teatro de Santa Isabel por mais um aniversário, ele fez questão de apontar que o melhor de tudo naquela comemoração foi realmente a peça de Samuel Campello, *Mulato*, representada pelo Grupo Gente Nossa:

> Modesto, simples, sem petulâncias de talento, o dramaturgo patrício elevou o "Santa Isabel" com a sua criação. Por mais humilde que ele se inculque na sua simplicidade, Samuel há de suportar o incenso do meu turíbulo de barro. *Mulato* é realmente uma peça de talento. Ótima. Bem desenvolvida a tese da eugenia, essa selvageria da moda e dos centros civilizados. A parte etnológica, aquele amálgama do sangue africano com a nobreza brasileira,

226. MELO, Mário. Ontem, hoje e amanhã. *Jornal Pequeno*. Recife, 15 mai. 1935. p. 1.

227. MELO, Mário. Ontem, hoje e amanhã. *Jornal Pequeno*. Recife, 15 mai. 1935. p. 1.

> foi de rara felicidade no entrecho e os artistas souberam interpretar bem a concepção do escritor sociólogo. Não faltou à obra encantadora de Samuel Campello nem essa tristeza inata de nossa emotividade mestiça. Completa. Incontestavelmente coube ao escritor conterrâneo, apesar de sua modéstia, salvarem-se as tradições do "Santa Isabel"; e, melhor, a prova de que não houve descontinuidade nas criações do talento entre nós.[228]

Algum tempo depois, o ensaiador carioca Carlos Torres, também como ator do GGN, promoveu um festival seu com apresentação de *O Homem Bom*, texto inédito de Silvino Lopes no qual vivia o papel principal. Por sinal, naquele ano de 1935 a peça foi editada pela Casa Mozart, junto a duas outras obras do mesmo autor, *Ladra* e *Esfinge*. Considerando *O Homem Bom* como um trabalho de fôlego, que alcançou um extraordinário sucesso, o *Diario da Manhã* deu o seu parecer sobre a última representação da montagem:

> *O Homem Bom*, entre outras virtudes, teve a de mostrar que em nossa terra há artistas capazes de uma interpretação honesta, dentro dos limites da técnica teatral. Se o público das capitais do Sul assistisse pelo *Grupo Gente Nossa* a representação d'*O Homem Bom*, ficaria na certeza de que a palavra artista não está absolutamente restrita a uma determinada região. Entretanto, se os artistas do *Grupo Gente Nossa* mostraram com a interpretação d'*O Homem Bom* que não são simples amadores, é porque encontraram no trabalho interpretado margem para que se distinguissem.[229]



Acreditando que muito se tem dito da peça de Silvino Lopes, mas pouco sobre o desempenho que ela teve, na opinião do cronista, poucos artistas no Brasil daquele momento levariam vantagem sobre o ensaiador do GGN, Carlos Torres. Já o ator Raul Pryshthon era outro elemento que "havia se revelado à altura dos grandes, atuando num gênero completamente novo para ele"[229]. E justificou sua argumentação:

O papel de "Pardal", somente, daria muito pano a um crítico se aqui houvesse um entendido consciente [Uma alfinetada nos companheiros de labuta?]. Naquela pobreza de gestos, naquele mutismo doloroso e naquela máscara

228. CARVALHO, Rodriges de. O "Mulato", de Samuel Campello. *Jornal Pequeno*. Recife, 31 mai. 1935. p. 1.

229. A última d'O Homem Bom. *Diario da Manhã*. Recife, 28 set. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 7.

> horrível e serena, está toda a psicologia de torturado físico e moral: "Pardal", o demente, o ladrão roubado, o rebutalho da humanidade, tem em Raul Prysthon um intérprete perfeito vivendo o papel – diz o autor da peça, "como ele foi imaginado".[230]

Elpídio Câmara, vivendo "um revoltado comum, um homem perturbado, sem outra diretriz a não ser a da miséria, por haver compreendido que na miséria é que se deve acabar, o que nunca foi nem é doutrina de qualquer ideologia política"[230], conseguiu, no papel de "Gilberto", de acordo com a opinião do cronista anônimo, suplantar a sua atuação em *Deus Lhe Pague...* e em *Ladra*. "Mostrou que é um artista"[230], assegurou. Oswaldo Barreto, que para ele já havia dado mostras do seu talento em *Mulato*, "faz n'*O Homem Bom* um galã cínico com muito aprumo. Deem-lhe trabalho de força e teremos a revelação de um artista a mais"[230], foi a sua aposta. Renato Marques, numa "ponta" para ator, "diz o que é e o que vale na cena forte entre o pobre funcionário público e o 'sr. Ramires'"[230]. Já Luiza de Oliveira não teve um grande papel, mas aquele "que somente ela poderia fazer, porque é uma atriz"[230], emendou sem maiores esclarecimentos.

Mas a maior surpresa do espétáculo, ao seu olhar, foi o nascimento de uma atriz: Aucélia de Souza, "que vinha fazendo as 'criadinhas' e não sabemos como pôde surgir dama-galã. Foi o dedo do ensaiador, mas este aproveitou as tendências da principiante"[230], apostou. O elenco restante era formado por Amália de Souza, Carlos Codeceira e Alfredo Medeiros, todos de pequena atuação, mas afinados. E concluiu: "A plateia do *Santa Isabel* não poderá negar nunca que já assistiu no Recife uma interpretação perfeita por artistas de casa"[230]. A comemoração era clara. Por sua vez, assinada sob as iniciais C. de C., alguns dias depois uma nova e longa apreciação da peça ganhou as páginas do *Diario da Manhã*, começando por elogiar o "magnífico drama de Silvino Lopes"[231], reafirmando a visão textocêntrica em voga na época:

> [...] um trabalho forte, de técnica perfeita e de tese social. O clima dramático de *O Homem Bom* parece, às vezes, esfumado de ódio, de rancor pela sociedade atual e de todos os tempos, mas, a nosso ver, ele reflete apenas, em sua crua realidade, sem segundas intenções, o panorama da vida terrena, com suas torpezas, iniquidades e injustiças, e também com seus esplendores e suas virtudes. Drama de tese social, como dissemos, não o situa, porém, o autor neste ou naquele setor das várias doutrinas socialistas que agitam a nossa época, não lhe dando assim uma feição de teatro exaltado, que muitas vezes agita o público com tal excesso de vibrações, que o surpreende e até o choca, em vez de empolgá-lo. O seu enredo, sem grandes complicações, sem emaranhado de cenas, que antes se desdobram e se sucedem naturalmente, se encaminhando para o fim do

230. A última d'O Homem Bom. *Diario da Manhã*. Recife, 28 set. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 7.

231. C. de C. "O Homem Bom". *Diario da Manhã*. Recife, 1 out. 1935. 2ª Seção. p. 9.

> drama num mesmo ritmo, numa única diretriz, é interessante. Dir-se-á que o desfecho da peça quebra esse ritmo, pois em vez de "Gilberto" e "Pardal" denunciarem o "sr. Ramires" como *o outro*, o companheiro de "Pardal" no roubo para que lhe fossem aplicadas as sanções da justiça, o que se verifica é a condecoração do mesmo "sr. Ramires" com o título de conde Romano, aclamado pela multidão inconsciente. Mas, assim devia ser, pois de modo contrário *O Homem Bom* passaria a ser obra de imaginação, de sentimentalismo, perdendo esse elevado cunho que imprimiu o autor, de reflexão do vai-e-vem da vida social na sua dura e pungente realidade. A linguagem da peça é cuidada, ornada, vez em vez, de belas imagens.[232]

Em referência ao desempenho dado, além de garantir que o GGN se apresentava como um harmonioso conjunto artístico, a turma era também "a mais gritante afirmativa de que é possível fazer teatro e teatro bom no Norte"[232]. Seus louvores começaram por destacar a interpretação dada por Carlos Torres ao papel do "sr. Ramires", o homem bom, protagonista da peça, uma atuação "brilhante, digna de um mestre como ele o é"[232], especialmente no momento final do 1º ato, numa cena muda, difícil, e nas do 3º ato, quando a personagem fala ao telefone, tem em sua presença o "Pardal", e confessa à filha "Maria Clara" o seu crime, todas estas "jogadas com perfeita expressão fisionômica, com uma intensidade tal que dir-se-ia estar o intérprete vivendo na realidade toda aquela situação de emoções e de desesperos"[232], celebrou. Ou seja, nada do estilo de atuação grandiloquente, exagerada, e ainda que aqueles artistas não tivessem escola para aperfeiçoá-los, era na prática de um ritmo de trabalho estafante que se faziam bons no desempenho, primando pela defesa do conceito de naturalidade, com papéis estudados e compreendidos.

Seguindo na sua avaliação, Elpídio Câmara, na personagem "Gilberto", genro do "sr. Ramires", um revoltado ao seu modo contra a opulência de uns em prejuízo do bem-estar da maioria, "conduziu-se com aquela segurança artística que já lhe granjeou o merecido título de grande ator brasileiro"[232]. Raul Prysthon, encarnando "Pardal" – para o cronista um dos papéis mais difíceis da peça, que, tendo cometido a convite do "sr. Ramires" um assassinato, "seguido de roubo vultoso, de que esse somente se aproveitou, fôra preso em flagrante, tendo sido condenado a dez anos de prisão, saindo do cárcere como farrapo humano"[232] –, revelou ser "um artista de mérito, senhor absoluto da sua arte"[232]. Do papel de "Dr. Nestor", outro genro do "sr. Ramires", engenheiro, um tipo vivedor, completamente oposto ao de "Gilberto", de quem acaba seduzindo a mulher, sua cunhada, fugindo com ela, com assentimento do "sr. Ramires", que assim se vingava do ódio que lhe votava "Gilberto", encarregou-se Oswaldo Barreto.

"Personagem, à primeira vista, de fácil interpretação, assim não o é, porém requerendo engenho e arte para vivê-lo. Oswaldo Barreto esteve à vontade neste papel, encarnando-o com muita naturalidade"[232], foi a sua avaliação. Renato Marques, por sua vez, interpretou um escrivão de coletoria do interior que, para salvar uma filha doente, lança mão de uma grande quan-

232. C. de C. "O Homem Bom". *Diario da Manhã*. Recife, 1 out. 1935. 2ª Seção. p. 9.

tidade de dinheiro da Fazenda e, tendo de prestar conta desta importância sem possuí-la, foi pedir ajuda ao "sr. Ramires", personagem de Oswaldo Barreto. Este, que se tornara capitalista, à custa do assassinato e do roubo, negou-se a atendê-lo, ironizando ainda. O resultado no palco foi impactante para o cronista:



Esta cena, entre *um homem* e o "sr. Ramires", é uma das melhores da peça, bem dialogada e de dolorosa realidade. Renato Marques esteve perfeito no seu papel, dando-lhe aquela feição de ingenuidade, de boa fé e resignação de um homem humilde e honesto que, pelo imperativo categórico do amor à família, delinquiu. E depois, confiado nas exteriorizações de caridade de um filantropo da época, apela para o mesmo a fim de salvá-lo da cadeia, invocando as doações feitas pelo *homem bom* às casas de caridade e às igrejas, e em último e desesperado esforço ao amor de Deus. Tudo debalde. O rico ri e chasqueia da miséria do pobre escrivão, dizendo-lhe no mais sardônico dos desprezos que ele, para ser bom pai, deve ir satisfeito para a cadeia, uma vez que para salvar sua filha, como salvou, lançara mão do dinheiro alheio. Renato Marques deu alma ao seu personagem, viveu-o integralmente.[233]

Aucélia de Souza e Luiza de Oliveira, nos papéis de "Maria Clara" e "Mabel", filhas do "sr. Ramires", e casadas, respectivamente, com o "dr. Nestor" e "Gilberto", confirmaram os seus méritos artísticos, segundo o jornalista. Para ele, Aucélia de Souza tinha dado ao seu papel, "o mais simpático da peça, uma interpretação consciente, cheia de vivacidade e graça, alteando-se nas cenas do 3º ato, muito emotivas, e às vezes de uma doce ingenuidade"[233]. Quanto à Luiza de Oliveira, em destaque especialmente nas cenas do 2º ato, em que é seduzida pelo "dr. Nestor", apresentou-se com uma expressão fisionômica perfeita, exteriorizando a luta interior que a situação determinava. Já Amália de Souza fazendo a personagem "Genny", fora a artista de sempre, segura no seu papel. A resenha finalizou revelando os vibrantes e justos aplausos da plateia aos intérpretes de *O Homem Bom*, peça que, segundo aquela crítica inegavelmente impressionista, deu a Silvino Lopes o "definitivo triunfo na sua nova feição intelectual – de escritor de teatro"[233].

233. C. de C. "O Homem Bom". *Diario da Manhã*. Recife, 1 out. 1935. 2ª Seção. p. 9.



Grupo Gente Nossa no seu 6º aniversário em 1937.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*

Nos anos de 1936 e 1937, a imprensa do Recife preferiu pulverizar as notícias sobre o movimento cênico, criando textos curtos na sua maioria, com notinhas sobre variados assuntos. As crônicas mais longas passaram a refletir sobre a situação do teatro como um todo, muito menos voltadas à crítica dos espetáculos. Estas, quando aconteciam, davam atenção às montagens que chegavam de fora, quase que exclusivamente. Outro fator determinante para a diminuição da apreciação das peças produzidas na capital pernambucana é o que Teatro de Santa Isabel ficou em reforma de novembro de 1935 até julho de 1936 e sua agenda abarrotou-se de pedidos das equipes em turnê, restringindo ainda mais o palco para a produção local, que foi buscar abrigo nos "teatros dos arrabaldes", onde a crítica, ao que tudo indica, dificilmente ia conferir algum trabalho. Em sua coluna no *Diario de Pernambuco*, o cronista S. C. (Samuel Campello) resumiu bem aquele período turbulento:

> Com uma vida acidentada de seis anos, lutando contra todas as dificuldades, está o Gente Nossa atualmente parado, com os espetáculos suspensos por não ter onde trabalhar. Um ou outro espetáculo que pudesse realizar não daria para atender a metade de seus compromissos. O Teatro de Santa Isabel, único que o Recife possui, vive ultimamente ocupado e o Gente Nossa teve de afastar-se. Foi a João Pessoa, foi a Maceió, conseguiu agradar e interessar o público das capitais vizinhas, trazendo para o seu arquivo referências de cronistas, bastantes para contradizer os seus pretensos demolidores, mas não lhe foi possível demandar outras praças, como desejava. O problema do teatro está sendo o mesmo em toda a parte: falta de casas de espetáculos.[234]

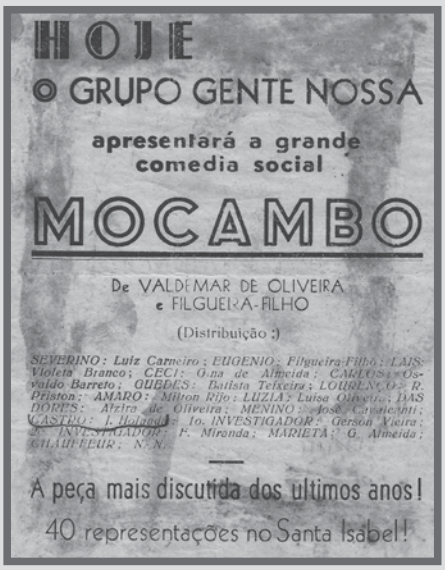
234. S. C. [Samuel Campello]. Festas no teatro. *Diario de Pernambuco*. Recife, 12 dez. 1937. Teatro. p. 8.



Marita Botelho

Mesmo cada vez mais ausente dos noticiários por falta de atuação, o GGN representou em julho de 1938, pela segunda vez, o original *Se Deus Quiser...*, alta comédia em três atos de Berguedof Elliot. A sessão no Teatro de Santa Isabel ainda contou com um ato variado em sequência musical, com o tenor Vicente Cunha, a soprano Alzira de Oliveira, Norton França e a estreante senhorinha pernambucana Marita Botelho. "Jovem graciosa, voz de contralto, Marita Botelho vai ser a melhor atração do ato variado, cantando canções e sambas e dançando uma rumba a caráter"[235], referendou o *Jornal Pequeno*, lembrando ainda que aquela vesperal não podia ser assistida por menores de dez anos, conforme determinação da Comissão de Censura. No dia seguinte, a peça *Se Deus Quiser...* ganhou brevíssimo comentário das iniciais C. M. no *Jornal Pequeno*:

Ontem, assistindo-a, só tenho a proclamar ser uma excelente comédia, bem escrita, bem montada e, salvo ligeiros senões, bem representada. *Se Deus Quiser...* tem uma tese a defender, que o autor a fez com carinho, a cristã. Os seus intérpretes foram-se bem, mas Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Luiz Maranhão, Aucélia de Souza estiveram magníficos e, nos seus papéis, Antenor Netto, bom, e Caldas Araújo, regular. Ao Berguedof Elliot, meus cumprimentos.[236]



A 2 de agosto de 1939, o Grupo Gente Nossa estreou *Mocambo*, um de seus maiores sucessos naquele ano, lançado em data de seu oitavo aniversário, no Teatro de Santa Isabel, já contando com apoio financeiro garantido pela Prefeitura do Recife e Governos Estadual e Federal. Voltada para adultos, a obra de Valdemar de Oliveira e Filgueira Filho foi concebida em homenagem a Liga Social Contra o Mocambo, campanha do Governo de Pernambuco criada pelo interventor Agamenon Magalhães no combate à habitação insalubre. O *Jornal do Commercio*, por resenhista anônimo, deu mais detalhes sobre o que viu na peça social de cunho claramente político partidário:

235. Grupo Gente Nossa. *Jornal Pequeno*. Recife, 30 jul. 1938. p. 3.

236. C. M. Grupo Gente Nossa. *Jornal Pequeno*. Recife, 1 ago. 1938. p. 4

Mocambo é uma peça social que, além de agitar o problema da habitação pobre, no Recife, desenvolve um interessante entrecho em torno de operários e patrões e, ainda, de elementos dissolventes, constituindo, por isso, um verdadeiro libelo contra as agitações extremistas e focalizando o mocambo como uma "célula de descontentamento". A representação correu sem falhas, tendo sido interrompida por mais de uma vez por palmas de vultosa assistência que enchia o teatro.[237]



Grupo Gente Nossa na sua reentrada para a cena em 1939.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana.*

Num outro momento, depois de reconhecer que, após intensa campanha de publicidade, a alta comédia *Napoleão*, de Silvino Lopes, tornou-se um dos espetáculos mais concorridos do GGN naquele derradeiro ano da década de 1930, atraindo muita gente ao Teatro de Santa Isabel que ainda não era "habituê" do conjunto local, o escritor José Carlos Cavalcanti Borges, sob as iniciais J. C. B, no *Diario de Pernambuco*, pôde analisar criticamente a obra apresentada, cuja estreia aconteceu no dia anterior, 19 de maio de 1939, salientando que o desempenho e a *mise-en-scène* foram, por outro lado, dos mais aceitáveis da nova temporada do grupo. Segundo ele, começando por abordar a dedicação do elenco, Oswaldo Barreto e Lourdes Monteiro conseguiram realizar atuação digna de todos os elogios:

> É tanto mais louvável o esforço cênico dos dois artistas pernambucanos quanto é sabido que seus trabalhos representam cem por cento de observação e

237. O aniversário do Grupo Gente Nossa. *Jornal do Commercio*. Recife, 6 ago. 1939. Vida Artística. p. 8.

> estudo pessoal, pois nunca dispuseram de ensaiadores ou escolas que os orientasse com continuidade. O terceiro ato, que empolgou vivamente a plateia, dependeu, em tudo por tudo, da criação de Oswaldo Barreto. Assim, o primeiro ato, o mais bem jogado da peça, foi de outra forma uma resultante da caracterização inteligente e dos "tiques" oportunos de Lourdes Monteiro.[238]

Para ele, Elpídio Câmara jogou o papel de "Gastão" com a lembrança mais segura de seu congênere na peça *Ladra*, ou seja, não esteve em nada diferente nos dois trabalhos. Quanto aos outros intérpretes em cena, nenhuma menção a Aluísio Campelo, Caldas Araújo, Gerson Vieira, Luiz Carneiro, Mário Domingues, Lenita Lopes e Alzira de Oliveira, muito menos aos cenários originais de Mário Nunes e Álvaro Amorim. José Carlos Cavalcanti Borges preferiu, então, se ater à criação dramatúrgica, em consonância com a valorização da literatura dramática como elemento mais importante do teatro daquele tempo, bem mais agradável de analisar pelo seu feitio de escritor. E mesmo reconhecendo os bons intérpretes que *Napoleão* teve, além de dois atos de grande intensidade, ele não deixou de apontar fragilidades na escrita de Silvino Lopes:

> O trabalho teatral do sr. Silvino Lopes [...] falhou devido ao segundo ato, que é monótono e, sobretudo, não estabelece uma relação razoável com a ação da peça. Sai-se do primeiro ato entusiasmado com a ação teatral, com a sugestão de uma história que, para diante, seria de uma movimentação absoluta. No segundo ato, porém, toda a ação decai. Diminui, com isso, o interesse do público, que no terceiro ato retorna a outra atmosfera de grande emotividade, mais intensa do que a primeira, mas já aí quase desorientado do que se passa ou do que se passou com a vida do personagem.[238]

Como conclusão, José Carlos Cavalcanti Borges ressaltou que "Napoleão", a personagem principal vivida por Oswaldo Barreto, precisava de um pouco mais de nuances e de transições, pois se mostrava calmo e equilibrado no primeiro ato; no segundo, depois de diálogos abundantes, começava a gritar inesperadamente; para no terceiro encontrar-se furiosamente louco, já num hospital de insanos. "E de tudo o público percebeu apenas os dois limites: a calma e a fúria"[238], criticou. Diante de todos estes exemplos de textos publicados em jornais, o intuito foi ressaltar algumas particularidades para percebermos a diversidade de produção do teatro no Recife dos anos 1930, seus modos de produção, de escrita e atuação, as escolhas estilísticas da cena, suas convenções firmemente solidificadas até então, um pouco da resposta do público e, principalmente, o pensamento que norteava a avaliação crítica da época. Afinal, como afirma Walter Lima Torres 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,

238. J. C. B. [José Carlos Cavalcanti Borges]. "Napoleão", três atos de Silvino Lopes. *Diario de Pernambuco*. Recife, 20 mai. 1939. Teatro. p. 5.

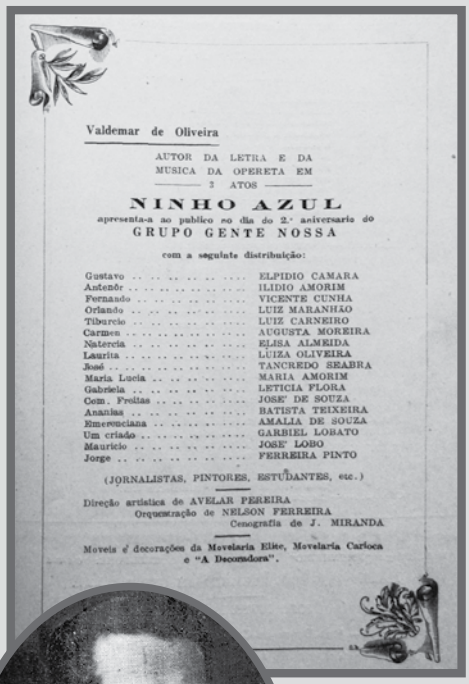
> muitas vezes a crítica teatral brasileira é abordada, na atualidade, como fonte histórica [...] ganhando foros de fonte primária para estudos de cunho historiográfico, tanto em relação à dramaturgia, quanto em relação à encenação e recepção. Exercida, majoritariamente, desde o século XIX, a crítica 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)

Para os historiadores do teatro moderno, tudo aquilo respondia a uma engrenagem envelhecida, mas não podemos negar que ainda funcionava naquele período. Estas resenhas críticas, às vezes em largos espaços nos jornais, nos permitem situar o lugar de importância ou não que o teatro ocupava no campo cultural recifense dos anos 1930 e também o pensamento de críticos/cronistas – mesmo àqueles de atuação bem fugaz, de caráter normativo e sempre textocêntrico –, certamente ainda muito atrelados aos perfis de divulgação dos próprios espetáculos em análise. No entanto, não podemos esquecer que a crítica exercida no Rio de Janeiro, por exemplo, a grande capital cultural do país daqueles anos, não se encontrava tão distante do perfil desenvolvido pelos avaliadores do teatro no Recife.

A título de exemplos, optei por reproduzir trechos de escritos da imprensa carioca que foram divulgados no jornal recifense *Diario da Manhã*, como prova do sucesso que a opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira, com estreia a 12 de abril de 1935, e em cartaz até o dia 22 daquele mês, no Teatro João Caetano, numa realização da Companhia de Operetas dos Irmãos Celestino, vinha fazendo por lá. Vale notarmos que as observações não são tão diferentes do modo da crítica praticado na capital pernambucana, de pendor realista acentuado, cheio de qualificativos, numa apreensão impressionista e quase sempre bastante superficial, como era de praxe na época, bem mais voltada a descrever o enredo e julgar o resultado do que chegou à cena, ou seja, um teor descritivo, sintético e opinativo-julgatório.

O cronista teatral João de Deus Falcão, do jornal *A Pátria*, por exemplo, afirmou que Valdemar de Oliveira era um artista de notáveis qualidades, tanto que, como autor e musicista, já havia ganho renome e fazia-se admirado por quantos tinham a oportunidade de conhecer a sua valiosa obra: "Os dois últimos atos de sua opereta *Ninho Azul* são magníficos. É trabalho [...] que exige cultura e muito talento e essas qualidades sobram no notável escritor pernambucano. A música é de beleza empolgante. Toda ela sentimental, ouve-se com agrado e aplaude-se com entusiasmo"[239]. Jocélio, do *Diário da Noite*, afirmou ainda que a opereta de Valdemar de Oliveira tinha vindo enriquecer o teatro nacional. "Vasada num estilo simples, bem urdida, agrada pelo enredo e pela excelência da partitura"[239]. Já Mário Hora, da *Gazeta de Notícias*, foi um pouco mais comedido nos elogios:

239. Como a crítica do Rio se refere à opereta "Ninho Azul", de Valdemar de Oliveira. *Diario da Manhã*. Recife, 8 mai. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 12.



Valdemar de Oliveira

AUTOR DA LETRA E DA
MUSICA DA OPERETA EM
3 ATOS

NINHO AZUL

apresenta-a ao publico no dia do 2.º aniversario do
GRUPO GENTE NOSSA

com a seguinte distribuição:

Gustavo	ELPIDIO CAMARA
Antenôr	ILIDIO AMORIM
Fernando	VICENTE CUNHA
Orlando	LUIZ MARANHÃO
Tiburcio	LUIZ CARNEIRO
Carmen	AUGUSTA MOREIRA
Natercia	ELISA ALMEIDA
Laurita	LUIZA OLIVEIRA
José	TANCREDO SEABRA
Maria Lucia	MARIA AMORIM
Gabriela	LETICIA FLORA
Com. Freitas	JOSE' DE SOUZA
Ananias	BATISTA TEIXEIRA
Emerenciana	AMALIA DE SOUZA
Um criado	GABRIEL LOBATO
Mauricio	JOSE' LOBO
Jorge	FERREIRA PINTO

(JORNALISTAS, PINTORES, ESTUDANTES, etc.)

Direção artistica de AVELAR PEREIRA
Orquestração de NELSON FERREIRA
Cenografia de J. MIRANDA

Moveis e decorações da Movelaria Elite, Movelaria Carioca e "A Decoradora".

Se tivesse de me utilizar do termômetro para cada um dos três atos, a coluna mercurial desceria até o "regular" para o 1º ato, subiria até o "ótimo" para o 2º e cairia de novo para fixar o "bom" em se tratando do 3º. Quanto à partitura de *Ninho Azul*, Valdemar de Oliveira se apresenta rico de inspiração e já quase liberto da influência dos mestres. *Ninho Azul* é uma linda partitura com todas as nuances próprias do gênero opereta, cujo modelo é, ainda e sempre, o viennense.[240]

Na sequência, o *Diario da Manhã* reproduziu o comentário de João Luso, no *Jornal do Commercio* carioca, lembrando o jornalista que *Ninho Azul* parecia mesmo, em seu conjunto, com as operetas viennenses ou alemãs, todas já similares umas às outras, o mesmo que se podia dizer da música do dr. Valdemar de Oliveira, no entanto, "acentuando que em toda ela há leveza, graça, 'facilidade', em suma, as qualidades mais apreciáveis no gênero. A valsa estribilho, por exemplo, é linda; muitos espectadores, à saída, a cantarolavam"[240]. E depois de recordar que a plateia pediu entusiasticamente *bis* a vários dos números apresentados, resumiu: "Em suma: noite deveras agradável e êxito excelente"[240]. Serra Pinto, do *Correio da Noite*, também confirmou que *Ninho Azul* tinha agradado plenamente aos fãs do gênero opereta no Rio de Janeiro:

> É, de fato, uma opereta moderna, com um entrecho bem interessante e que se desenvolve de modo a manter sempre atenta a curiosidade do espectador. O 1º ato é um pouco fraco, mas o público fica compensado com o 2º que é, realmente, magnífico, e na representação de ontem levantou a plateia em fortes aplausos. A música apresenta números lindos e inspirados. Logo no 1º ato há uma valsa que é encantadora.[240]

Mais entusiasta ainda foi Batista Franco, no *Jornal do Brasil*, garantindo que *Ninho Azul* era, sem favor, a melhor entre as operetas nacionais já representadas, com o dr. Valdemar de

240. Como a crítica do Rio se refere à opereta "Ninho Azul", de Valdemar de Oliveira. *Diario da Manhã*. Recife, 8 mai. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 12.

Oliveira revelando as melhores qualidades para vencer definitivamente na arte que abraçou. "Toda a partitura é sempre inspirada e adequada ao enredo. A valsa que serve de motivo a muitos trechos da opereta é linda, digna de qualquer das operetas até hoje ouvidas aqui"[241], exultou, destacando ainda o 2º ato como positivamente notável, com tudo o que as melhores criações podiam ter para agradar. José Lira, do *Diário Carioca*, até justificou que, não fosse o autor de *Aves de Arribação* e *A Madrinha dos Cadetes* um dos compositores mais inspirados do país, o 2º ato de *Ninho Azul* era realmente o melhor e o que mais fazia jus à atenção do público, não deixando de apontar que a partitura era bem mais bonita do que o libreto.

Como se vê, ainda que minimamente exemplificada, não estávamos tão distantes da crítica possível naquele momento, muitas vezes encarada quase como um colunismo teatral, destinado a formar a opinião pública através da aliança entre informação e julgamento superficial, mas é o que tem nos servido como rara fonte histórica, algo que não pode nem deve continuar a ser ignorado, independente do conceito da moderna crítica teatral que surgiu a partir dos anos 1940. Afinal, prefiro acreditar que nem sempre vamos encontrar no passado apenas motivos de ruptura, mas sim, às vezes, uma difícil continuidade.



Grupo Gente Nossa no seu 8º aniversário em 1939, junto ao busto do saudoso Samuel Campello. Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

E refletindo sobre o conjunto da nossa historiografia teatral brasileira, a impressão que tenho é que diante de tantos aspectos negativos ressaltados por todos os autores, sem exceção,

241. Como a crítica do Rio se refere à opereta "Ninho Azul", de Valdemar de Oliveira. *Diario da Manhã*. Recife, 8 mai. 1935. Teatro, Música e Cinema. p. 12.

eles projetaram suas expectativas sobre a década de 1930 culpabilizando aquele período por não ter valorizado os indícios de renovação que ali apareceram, numa leitura bastante pejorativa e incômoda, pois faz crer que se vivia num tempo de anacronismo, com repertório e técnicas já envelhecidas, fora do lugar, quando, na realidade, atendia-se às demandas daquele momento, de legitimidade cultural que garantia a capacidade do campo teatral existir enquanto tal e também dos grupos humanos que o compunham.

> No recinto de um teatro, no instante em que se integram a encenação e o público, o processo artístico realiza intensa troca de atuações sociais. Compreender o teatro passa a significar, portanto, compreender a sociedade e o momento histórico em que a arte teatral se insere. Por este motivo, o teatro traz, em sua essência, a presença marcante dos homens de um determinado momento e de seus anseios de seres e sociedades diferentes. Se partirmos em busca da identidade de um fazer teatral datado, terminamos por analisar e descrever um teatro feito por homens, a falar continuamente deles e a presentificá-los sobre o tablado. (COSTA, 2009, p. 19)

Para concluir, assim como utilizei uma epígrafe do pesquisador Walter Lima Torres, no início deste trabalho, para abordar o amor devotado ao teatro, escolho por finalizar com uma citação à resenha do pesquisador Eberto García Abreu, que ganhou tradução de Almir Ribeiro, e trata da reverência e entrega que o crítico teatral precisa fazer ao seu exercício e à arte que ele aprecia, valendo o mesmo para o historiador que se debruça sobre o teatro de outrora:

> A crítica, portanto, é um exercício cultural libertador. Isto quer dizer que supõe, implica e exige, além do ofício necessário para estabelecer a comunicação e a expressão das ideias através de diferentes meios, não apenas aqueles óbvios das publicações, um universo de amplas referências para estabelecer de maneira adequada as opiniões, as sugestões, e, inclusive, afirmar suas próprias visões criativas derivadas de seu imaginário subjetivo. Através do seu trabalho, o crítico pode conseguir "iluminar as áreas obscuras" de uma obra. Colocar luz onde outros veem apenas manchas ou sombras indecifráveis. Assim ele se aventura desde sua ação individual e solitária, repito, com todo seu conhecimento, paixão e urgência em reverenciar o teatro, em busca de caminhos alternativos para encurtar a distância entre criadores e espectadores.
>
> (Eberto García Abreu)[242]

No intuito de aproximá-lo da representação, o ensaiador convidou o crítico a assistir a tudo da "caixa do ponto". Apesar do calor que enfrentou, vai escrever falando bem da peça.

242. ABREU, Eberto García. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. Tradutor: Almir Ribeiro. In: *Sala Prata*, USP. Volume 2, Edição nº 12, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57491/60506>. Acesso em: 29 jun. 2018.

TEATRO SANTA ISABEL
GRUPO GENTE NOSSA
(Sob os auspicios do sr. interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)
QUARTA, QUINTA E SEXTA-FEIRA SANTAS
"O MARTIR DO CALVARIO"
Celebre drama sacro de Eduardo Garrido
principais episodios da vida de Cristo: Jesus e a Samaritana — O arrependimento de Madalena — A entrada Jerusalem — A sagrada ceia — O horto das Oliveiras Em presença de Pilatos — O enforcamento de Judas — A rua da Amargura — O calvario — Ressurreição Cenarios de grande efeito — Guarda-roupa luxuoso Grande comparsaria — Diversos numeros de canto
DOMINGO, EM VESPERAL, A'S 15 HORAS
A PRINCESA ROSALINDA
ereta infantil, em 2 atos — Letra e musica de Valdemar de Oliveira
[illegible] — O ULTIMO GUILHERME e LEVADA DA [illegible]

TEATRO SANTA ISABEL
GRUPO GENTE NOSSA
(Sob os auspicios do interventor Agamemnon Magalhães e do prefeito Novaes Filho)
AMANHÃ — Segunda-feira, 24 de abril — AMANHÃ
VESPERAL, AS 15 HORAS
COMPRA-SE UM MARIDO...
A victoriosa comedia de José Wanderley
SABBADO — 22 de abril de 1939 — SABBADO
1.ª representação da grande comedia de Luiz Iglesias
O ULTIMO GUILHERME !
3 actos e 6 quadros
DOMINGO
MATINAL, A'S 10 HORAS
Pela ultima vez!
BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES
Adaptação de Coelho de Almeida, com interpretação irreprehensivel do Grupo Scenico Espinheirense
VESPERAL, AS 15 horas
N H A' M O Ç A
Adaptação de Olival Costa, da applaudida comedia argentina "LOS MIRASOLES"
(1.229)

TEATRO SANTA ISABEL
GRUPO GENTE NOSSA
(Sob os auspicios do sr. interventor Agamemnon Magalhães e do sr. prefeito Novaes Filho)
HOJE — Vesperal, ás 15 horas — HOJE
Com a encantadora comedia em 3 actos e 5 quadros
COMPRA-SE UM MARIDO...
Original de José Wanderley
AMANHÃ — A'S 20,30 — AMANHÃ
Pela primeira vez, no Norte do Brasil:
O ULTIMO GUILHERME !
Hilariante comedia de Luiz Iglesias
Lindos scenarios — Grandioso effeito scenico
DOMINGO — Matinal, ás 10 horas
BRANCA DE NEVE E OS SETE ANOES
(Com distribuição de balas de Renda, Priori)
VESPERAL A'S 15 HORAS
NHA' MOÇA
Peça musicada

TEATRO SANTA ISABEL
GRUPO GENTE NOSSA
(Sob os auspicios do interventor Agamemnon Magalhães e do prefeito Novaes Filho)
SABADO — 25 de março de 193[illegible]
UM CASO DE POLICIA
Comedia em 3 atos e 7 quadros de EURICO SILVA
DOMINGO — 26 de março — DOMINGO
A PRINCESA ROSALINDA
Opereta infantil de Valdemar de Oliveira
Ingressos á venda, a partir de sexta-feira, no teatro Santa Isabel — Fonio 6020

"O Ultimo Guilherme", hoje, á noite, no Santa Isabel



LUISA OLIVEIRA, que trabalha em "O ultimo Guilherme" e em "Nhá Moça"

Em espectaculo de assignatura, hoje ás 8 ½ da noite, no theatro «Santa Izabel», o «Grupo Gente Nossa» fará subir á scena, em primeira, a grande comedia O ULTIMO GUILHERME, original em 3 actos e 6 quadros de renomado escriptor Luiz Iglesias.

Trata-se, não ha negar, de um dos melhores trabalhos de autor de «Onde estás, felicidade ?» e que, lançada, ha pouco mais de um mez, no Rio, pela companhia Jayme Costa, alcançou grande successo.

—

Amanhã, haverá matinal e vesperal no theatro «Santa Izabel».

A's 10 horas, em matinal, será repetida a phantasia «Branca de Neve» e os «Sette anões», adaptação theatral de Coelho de Almeida, com interpretação do «Grupo Scenico Espinheirense».

Haverá distribuição de saquinhos de balas, offerta da Renda, Priori & Cia.

—

Em vesperal, ás 3 horas da tarde o «Grupo Gente Nossa» levará a burlêta «Nhá Moça», dada, ha poucos dias, em primeira.

«Nhá Moça» é uma adaptação da comedia argentina «Los Mirasoles» e tem nos papeis de canto Vicente Coelho e Luisa Oliveira.

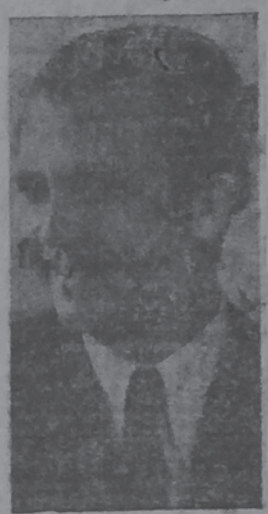
Theatro

"A PATRÔA" NO CARTAZ DE DOMINGO

No Theatro Santa Isabel será levado a effeito, domingo, uma interessante espectaculo organizado pelo popular actor Barretto Junior.

Será encenada a interessantissima comedia "A Patrôa", original do theatrologo patricio Miguel Santos.

Espectaculo organizado para divertir o publico, em face da ausencia de scenas engraçadissimas, onde Barretto Junior, Lourdes Monteiro, Alfredo Oliveira, Luiz Carnei-



Barretto Junior

ro e Oswaldo Barretto têm actuação de destaque.

Apparecem ainda em optimos desempenhos Alzira de Oliveira, Luiza de Oliveira, Elpidio Camara e a festejada actriz Lenita Lopes.

A procura de ingressos, tem sido bem significativa e os mesmos devem ser encommendados na bilheteria do theatro e pelo phone 6020.

— Vesperaes das moças, no "Santa Isabel" — O Grupo Gente Nossa pretende realizar uma serie de vesperaes dedicadas ás moças, para as quaes vem escolhendo peças que, effectivamente, se possam adaptar á finalidade destas vesperaes.

O primeiro destes espectaculos será realizado no proximo sabbado, com a representação da comedia em 3 actos "Compra-se um marido", original de José Wanderley, começando ás 15 horas.

Vae ser repetida a "Princeza Rosalinda" — Deante da grande successo tido domingo passado com o desempenho, pelo theatro infantil do Grupo Gente Nossa, da opereta "A Princeza Rosalinda", de Valdemar de Oliveira, será esse espectaculo repetido no proximo domingo, em matinal, ás 10 horas.

"A Princeza Rosalinda" tem desempenho exclusivo de creanças encerrando varios numeros de canto e de baile.

Vesperal e serao. — Domingo vindouro — Pelo Grupo "Gente Nossa" haverá, domingo vindouro, [illegible] ta Izabel", vesperal e serao.

Em vesperal, ás 15 horas, subirá mais uma vez á scena a comedia "Um caso de policia", original em 3 actos e 7 quadros, de Eurico Silva.

Em serao, ás 20 e 30, realisar-se-á o annunciado festival do actor Barretto Junior, com encenação, em primeira, da comedia de Armando Gonzaga "A Patrôa".

O Martyr do Calvario, na Semana Santa — Quarta, quinta e sexta-feira santas, o Grupo Gente Nossa fará subir á scena o celebre drama sacro "O Martyr do Calvario", que

"O Erro do Criador" será representada, hoje, no Santa Isabel



Actriz VIOLETA BRANCO, que estreará, hoje, no Santa Isabel

Em sarau do «Grupo Gente Nossa»

hoje, ás 8 e meia da noite, no theatro Santa Isabel, será representada a comedia-phantasia «O erro do Creador», original de Silvino Lopes e Filgueira Filho.

Peça de grande originalidade, «O erro do Creador», focaliza varios typos curiosos, entre os quaes «O Publico», «O autor» e «Molière», este como visão inspiradora, externando vez por outra, opiniões a respeito da peça que decorre, baseados na technica do seu tempo.

«O erro do Creador», foi cuidadosamente montada pelo «Gente Nossa», de modo a obedecer rigorosamente as rubricas do autor.

No espetaculo de hoje, conforme temos noticiado, estreará a actriz Violeta Branco, recentemente contractada para o elenco do «Grupo» e a quem foi entregue o difficil papel de «Neuza».

ELDORADO
(Com 2.ª classe á rua São Miguel, diariamente, a 1$500 o ingresso)
HOJE, NO PALCO — Apresentação pelo GRUPO GENTE NOSSA, da peça original de FILGUEIRA FILHO e SILVINO LOPES
"O ERRO DO CRIADOR"
UMA PEÇA QUE FOGE A VULGARIDADE, FIRMANDO-SE COMO UM TRABALHO DE VALOR INDISCUTIVEL!
(PREÇOS E HORARIO DO COSTUME)

THEATRO



PLAGRANTE DA REPRESENTAÇÃO

"PRINCEZA ROSALINDA" M REPRISE, ANTE-HONTEM, O THEATRO SANTA ISABEL - Para um publico cada vez ais numeroso foi levada, anteontem, ás 10 horas, em matial infantil a opereta de Waldemar de Oliveira "Princeza Rolinda", que obteve quando dito quando da estréa no a 26 de março findo. Pela orem de entradas em scena os peis estavam assim distribuidos: ozinha — Lourdes Monteiro; º menino Reynaldo de Oliveira; º menino — Fernando de liveira; 3.º menino — Waldear Rodrigues Filho; princeza Carvalho; 1.º ministro — José de Aguiar; 1.º official — Geraldo Villaça; 2.º official — Edmir Lopes; tenente Paulo — Paulo Bezerra; borboletas — Ranuzia Cordeiro Azevedo, Norma Beltrão Xavier, Maria de Lourdes Beltrão, e Marinete Moraes; e dansarina — Maria Lia Farias.

"Princeza Rosalinda" será levada pela terceira vez na vesperal do proximo domingo.

O Grupo Gente Nossa inicia, amanhã, os espectaculos religiosos da Semana Santa — Amanhã, em sarau, ás 20 e 45, o Grupo Gente Nossa dará o primeiro do respectaculos religiosos que realisará, na presente semana em [illegible] gem á população

THEATRO

"A PATROA", NUM ESPECTACULO ORGANIZADO POR BARRETTO JUNIOR
Uma comedia interessantissima, com o concurso dos melhores actores pernambucanos



Actor Luis Carneiro

Barretto Junior, o popular actor pernambucano, está organisando um espectaculo magnifico que será levado a effeito no proximo dia 2, no Theatro Santa Isabel, e com o concurso dos elementos mais destacados do palco pernambucano.

Será encenada a interessante comedia de autoria do theatrologo Armando Gonzaga, intitulada "A PATROA".

Espectaculo para rir, organisado com muito criterio pelo popular actor, tendo ainda uma vantagem feita sob o rigor da [illegible] da propria peça.

Lenita Lopes, a dama-bri[illegible]te da noitada, terá um papel de merecido destaque e mais [illegible] vae se impôr á platéa [illegible] com um successo

Camara, Barretto Junior, Oswaldo Barretto, Luiz Carneiro, Alfredo de Oliveira, Alzira e Luiza de Oliveira, elementos de projecção do Gente Nossa.

Os ingressos para a venda desse espectaculo podem ser procurados na bilheteria do theatro, ou pelo phone 6020.

—

"O hospede do quarto n.º 7", hoje, no "Recreio" — Iniciando uma serie de espectaculos no Cine-Theatro Eldorado, no Largo da Paz, o Grupo Gente Nossa dará, hoje, ás 20 e 30, a comedia de Armando Gonzaga "O hospede do quarto n.º 7".

— Sabbado, ás 15 horas, haverá vesperal das moças, no Santa Isabel, na qual será apresentada pelo Gente Nossa, a comedia de José Wanderley Compra-se um marido.

— Domingo, haverá matinal e vesperal no Santa Isabel. A's 10 horas será levada a opereta A Princeza Rosalinda, de Waldemar de Oliveira. A's 15 horas, subirá a scena a comedia de Policia, comedia em 3 actos e [illegible]

THEATRO

A hora do calouro e A patrôa pelo Grupo Gente Nossa — O "Grupo Gente Nossa" repetirá, hoje, A hora do calouro e A patrôa.

Em matinal ás 10 horas, o theatro infantil do "Gente Nossa" encenará A hora do calouro, interessante trabalho em que tomam parte Romulo Paiva, José Aguiar, Maria Celeste, Paulo Bezerra e Rodolpho Carvalho.

Haverá tambem um acto de variedades com o concurso de Salomão Abssião, Tancredo Seabra e Sonia Campello.

Em vesperal, ás 15 horas, o "Grupo" encenará, mais uma vez, a comedia A Patrôa, original em 3 actos do theatrologo carioca Armando Gonzaga.

Nas representações anteriores, esta peça logrou grande successo.



OSWALDO BARRETTO, QUE FAZ O "ROMUALDO" DA "A PATROA"

— Theatro para operarios — O Grupo Gente Nossa encenará, no Santa Isabel, amanhã, ás 20 horas, a comedia — A Patrôa — para os operarios filiados ao Centro Educativo do Pombal.

O espectaculo é gratuito e os ingressos estão sendo distribuidos na séde desta agremiação.

— Theatro para operarios — O Grupo Gente Nossa encenará, no Santa Isabel, segunda-feira proxima, ás 20 horas, a comedia — A Patrôa — para os operarios filiados ao Centro Educativo do Pombal.

O espectaculo é gratuito e os ingressos estão sendo distribuidos na

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Há quem afirme que, ao assumir a direção do Teatro de Santa Isabel em 1931, o teatrólogo Samuel Campello arrancou a "cabeça de burro ali enterrada"[243] e transformou o espaço, de sisudo e pouco frequentado, numa casa de espetáculos alegres a atrair cada vez mais gente. Mas a busca pelo riso, ainda que com perspectiva atrelada a uma possível reflexão social, parece não ser apreciada pela maioria dos historiadores do teatro brasileiro, muito mais propícia a registrar detalhes das obras e artistas que se voltaram a uma elevação cultural prioritariamente. Talvez por isso o teatro que antecede à chamada modernidade da nossa cena, no seu propósito de agradar às plateias em busca de diversão ligeira, paire num limbo, condenado ao esquecimento ou à depreciação. O teatro no Recife dos anos 1930 padece desse mal.

Este trabalho, no intuito de preencher uma lacuna nos estudos sobre a história do teatro pernambucano, procurou evidenciar as transformações que estavam sendo introduzidas no campo cultural recifense daqueles anos, tendo como protagonista o Grupo Gente Nossa, o primeiro de caráter "estável" profissional de verdadeira continuidade. A ação de Samuel Campello à frente do Teatro de Santa Isabel encorajou a todos, inclusive novos núcleos artísticos, a situar o teatro num outro lugar, sendo este reconhecido até pelos espaços legitimadores da arte. O sistema teatral vigente ainda estava atrelado ao "modo antigo de fazer teatro", aquele, que, em tese, foi suplantado pelo teatro moderno algumas décadas mais à frente.

243. Termo usado na época para definir um local onde nada progredia ou dava certo.

Oferecia-se o teatro comercial e digestivo, feito para rir, mas, diferente do que acontecia no Rio de Janeiro e com as companhias que nos chegavam de fora, o Recife não cultivou o brilho de astros e estrelas, com apenas um intérprete tornando-se o centro em torno do qual girava a companhia.

Pelo contrário, até mesmo a terminologia "grupo" apareceu neste momento, com revezamento constante dos protagonismos no elenco e, seguindo o que nos diz as críticas da época, com vários intérpretes buscando a compreensão de sua personagem e da peça como um todo, mesmo num momento ainda adverso em que os textos não eram impressos e existia o "copista" para escrever apenas as falas de cada ator e suas deixas respectivas. O resultado é que, ainda que frente à concorrência do cinema e do rádio e vivendo momentos políticos turbulentos, os anos 1930 representam o aumento de nossas plateias – de comédias e operetas, especialmente –, e dali em diante o teatro no Recife nunca mais foi o mesmo, conquistando novos adeptos e outros espaços de exibição e consagração, a exemplo da crescente atividade crítica do período. O desejo incontido de permanência se impôs inequivocamente.

Toda esta contextualização histórica aqui exposta, ainda que pautada em códigos de produção e interpretação teatrais remanescentes do século XIX, a exemplo dos padrões de atuação baseados na especialização de papeis predeterminados (com termos hoje em desuso, como dama-galã, ingênua, centro nobre) e a forma de aprendizado obtida apenas na prática, sem escolas de formação e quase sempre sem contar com nenhum subsídio financeiro, teve o objetivo de iluminar um período pouco apreciado, servindo para revalorizar momentos esquecidos da nossa história teatral ou postos de lado, à margem. Isto porque uma única percepção consagrada tornou-se a base a partir da qual foram escritas as interpretações historiográficas brasileiras, fruto do calor das batalhas pela renovação da cena, discurso praticamente unânime a respeito da pouca importância do teatro daquele passado.

De uma produção que se encontra desprezada, especialmente se pensarmos que ainda era o tempo da presença do "ponto" e da caixa que o abrigava (figurando em algumas companhias do Recife até os anos 1960), dos "revuettes", das comédias classificadas em estratos (baixa e alta comédia), das fantasias líricas, sainetes, burletas, revistas, vaudevilles, farsas, atos variados, dramas sociais ou sacros, surge todo um arsenal que não se enquadra no ideário artístico e estético almejado por nossos críticos-historiadores, e a ideia foi mesmo suplantar tal tipo de teatro. No entanto, esta minha pesquisa teve a pretensão de fazê-lo reviver novamente, afinal, a despeito das crises, a cena teatral continuou a pulsar no Recife dos anos 1930 e, a cada novo espetáculo, realizava no palco o milagre do renascimento desta arte que sempre vai espelhar tradições e tentativas de modernidades. Compreender, então, a dinâmica daquela cena, suas singularidades e contradições, é fundamental para vermos que não houve imobilismo, e, sim, certa audácia, adaptada às condições possíveis de sua época.

> *E o porteiro tranca o teatro com elegância, como se fosse parte ainda do espetáculo. Por instantes, sonha que aqueles efusivos aplausos ouvidos a pouco pertencem também a ele.*



Grupo Gente Nossa em 1938.
Fotógrafo não identificado/Acervo *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. 2ª edição, revista, ampliada e atualizada até 1980. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ASSIS, Machado de; FARIA, João Roberto (org., estabelecimento de texto, introdução e notas). **Machado de Assis**: do teatro. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Arthur. In: FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas**. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BARROS, Souza. **A Década 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte** – edição comemorativa do 25º aniversário, revista e aumentada. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERNSTEIN, Ana. **A Crítica Cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz, 11. ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 2007.

BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade**: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.

BRAGA, Claudia. Um gênero, um teatro, uma "geração". 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.

BRANDÃO, Tania. **A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

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.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil". In: MOSTAÇO, Edélcio (Org). **Para Uma História Cultural do Teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

BRANDÃO, Tania. **O Teatro Através da História**, volume II – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

COSTA, Marta Morais da. **Palcos e Jornais**: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930. Curitiba: Ed. da UFPR, 2009.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

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.

FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FERRAZ, Leidson. **Teatro Para Crianças no Recife – 60 anos de história no século XX (Volume 01)**. Recife: edição do autor/FUNCULTURA, 2016.

FONTA, Sérgio (Org.). **O Esplendor da Comédia e o Esboço das Ideias**: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010.

FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX**. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões Sobre a Crítica Teatral nos Jornais**: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

HELIODORA, Barbara. Prefácio. In: BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade**: Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Revista Proj. História**. São Paulo: PUC/SP, 1998.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Cavaquinho e Saxofone (Solos)**: 1926-1935. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.

MAGALDI, Sábato. Apresentação. In: DÓRIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo** (1875-1974). 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro** (alguns apontamentos para a sua história). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MENDONÇA, Carlos Süssekind. **História do Teatro Brasileiro**: volume primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.

MILARÉ, Sebastião. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MIRANDA, Ana Carolina. **Samuel Campello e o Grupo Gente Nossa**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2013.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII**. Belém: SUDAM, 1976.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. I Volume. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956a.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. III Volume. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956b.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso** (Memórias). 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira**: um teatro do passado. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

OLIVEIRA, Valdemar de (Org.). **Samuel Campello (1889-1939)**. [Recife]: [s. n.], 1942.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.

PENNA-FRANCA, Luciana. **Teatro Amador**: a cena carioca muito além dos arrabaldes. São Paulo: Alameda, 2016.

PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro** (1570-1908). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

REIS, Angela de Castro. **A Tradição Viva em Cena**: Eva Todor na companhia Eva e Seus Artistas (1940-1963). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil** – Tomo I – Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1960a.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil** – Tomo II – Subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1960b.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século. 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.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O Movimento e a Linha**: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TORRES, Walter Lima. **Ensaios de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VAREJÃO FILHO, Lucilo (Org.). **Teatro... Quase Completo**. Coleção Recife 3. Recife: Prefeitura Municipal do Recife/Secretaria de Educação e Cultura/Conselho Municipal de Cultura, 1979.

VARGAS, Maria Thereza. A modernização da arte do ator. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

VAUTHIER, Louis Léger. Diário íntimo de Louis Léger Vauthier. In: FREYRE, Gilberto. **Um Engenheiro Francês no Brasil – 2º Tomo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1960.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. 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.

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.

ARTISTAS, TEATROS E REPERTÓRIO

COMPANHIAS E ARTISTAS CÊNICOS QUE ATUARAM NO RECIFE NA DÉCADA DE 1930:

1930

COMPANHIA ITALIANA DE OPERETAS CLARA WEISS

Procedência | Itália

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Teatro Moderno

Repertório apresentado | Peças líricas como *Paganini*, de Franz Lehár; *Scugnizza,* de Carlo Lombardo; e *Princesa das Czardas* e *A Bayadera*, ambas de Emmerich Kálmán, entre outras

Artistas participantes | Dos 50 integrantes, destaque para Clara Weiss, Venusta Carlotti, Emilio Amoroso e Giuseppe Campili

1930

JULIO VILLAR

(comediante, músico, transformista, ilusionista e imitador)

Procedência | Portugal

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | "Números de sensação", além de *O Inferno Por Dentro*, *O Record da Rapidez*, *A Desaparição de um Cavalo Vivo* e *Cristal Palace*

Artista participante | Julio Villar

1930

CENTRO DRAMÁTICO ISRAELITA DE PERNAMBUCO

Procedência | Recife (comunidade judaica)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Drama *Der Dibuk* (*A Obsessão*), de Sch. An-Ski, com direção de Antonio Morgenstern

Artistas participantes | Não identificados

1930

COMPANHIA DE COMÉDIAS PALMEIRIM SILVA

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Comédias *Oh! As Mulheres...*, de Paulo de Magalhães; *Do Que Elas Gostam*, de Celestino Silva; *As Botas do Homem*, de Joracy Camargo; *O Filho Sobrenatural*, de Cândido Costa; e *O Homem do Lampião*, de Gastão Tojeiro, entre outras

Artistas participantes | Palmeirim Silva, João Barbosa, Ferreira Leite, Adelaide Coutinho, Palmyra Silva, Cecy Medina e Violeta Ferraz, entre outros; direção Palmeirim Silva

1930

COMPANHIA REGIONAL DE COMÉDIAS, REVISTAS E VAUDEVILLES

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Ideal Cinema, Cine High-Life e Cine-Teatro São Miguel

Repertório apresentado | Comédias, burletas e revistas como *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago; *Só Prá Você*, *Flor da Raça*,

O Homem da Gaiola, *Uma Mulher Para Dois Maridos*, *O Casamento de Eduardo*, *À Procura da Filha*, *A Casa de Seu Souza*, *O Cabo Chico*, *Salazar em Apuros*, *O Noivado de Narciso*, estas últimas de autores não divulgados; além da opereta *A Flor da Roça*, também de Umberto Santiago

Artistas participantes | Barreto Júnior, Luís Pontes, Renato Marques, Amália de Souza, Ruth Serrano, Orlando Calado e Vicente Cunha, entre outros

1930

COMPANHIA BRANDÃO SOBRINHO-VICENTE CELESTINO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Operetas *Eva* e *O Conde de Luxemburgo*, de Franz Lehár; *A Casta Suzana*, de Jean Gilbert; *O Mano de Minas*, de Brandão Sobrinho e Verdi de Carvalho; comédias, além de obras pernambucanas como *A Rosa Vermelha*, *Aves de Arribação*, ambas de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira; e *Coração de Violeiro*, dos Irmãos Valença, entre outras

Artistas participantes | Vicente Celestino, Brandão Sobrinho, Ismênia dos Santos, Laís Areda, Adelaide Santos e João Celestino, entre outros

1930

ALUNOS DA ESCOLA DE APRENDIZES DE MARINHEIROS DO RECIFE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Provavelmente na própria escola

Repertório apresentado | Sainete patriótico *Terra e Mar*, de Samuel Campello, tudo indica que com direção do próprio

Artistas participantes | Não identificados

1930

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Comédia *O Marido da Viúva*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Não identificados

1930

ARGOS
(ventríloquo)

Procedência | Provavelmente de origem mexicana

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Não identificado

Artistas participantes | Argos e seus bonecos

1930

LUCÍLIA PERES

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Drama *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas; e a peça patriótica *24 de Outubro*, de Antônio Pires

Artistas participantes | Lucília Peres, Antônio Sampaio, além de 30 atores locais naquela segunda obra

1930

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Revistas *Evolução*, de Augusto Wanderley Filho, com música de Gaspar Moura; e *Revista Futurista*, de João Jacques, esta última com direção do próprio João Jacques e regência de Nelson Ferreira

Artistas participantes | Amadores da alta sociedade não identificados, além da participação da Orquestra da Sociedade de Concertos Populares; coreografias H. Schoeder; cenários Mário Nunes e Arnaldo Pimentel

1930

GRUPO CINE-TEATRO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro Moderno e Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *O Amor Faz Coisas...*, de Samuel Campello; e a revista *Rapa-Coco*, de Musael do Campo (pseudônimo de Samuel Campello), com música de João Beberibe e José Capibaribe (pseudônimos de João Valença e Valdemar de Oliveira), além do quadro patriótico *Os 18 de Copacabana*, de Umberto Santiago, provavelmente todas sob direção de Samuel Campello

Artistas participantes | Luiz Maranhão, Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Diógenes Fraga e Lélia Verbena; cenário Avelino Pereira na primeira obra. Na seguinte, além daqueles quatro primeiros artistas, Luiz de França, Vicente Cunha, Luiz Cavalcanti, Antônio Miranda, Arnaldo Pimentel, Telêmaco Silva, Benito Magalhães, Luiz Pontes, Walter de Oliveira, Júlio Braga, Mazil Jurema, Jovelina Soares, Irene Mariz, Cherubina Sampaio, Amália de Souza e Célia Pinho, com participação especial de Lucília Peres e Antônio Sampaio; cenários Álvaro Amorim

1930

GRANDE COMPANHIA PROCÓPIO FERREIRA

Procedência | São Paulo

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Comédias e vaudevilles como *Um Beijo na Face*, de Bernardi Mirande e Quinsson; *O Rei do Petróleo*, de Ladislão Follor; *O Amor Daqui a 50 Anos*, de Júlio Dantas; e *Pronto Socorro*, de Gavault, entre outras obras, todas sob direção de Procópio Ferreira

Artistas participantes | Procópio Ferreira, Regina Maura, Carlos Machado, Luiza Nazareth, Elza Gomes, Liana Alba, Abel Pêra, Manuel Pêra, José Soares e Delorges Caminha, entre outros

1930

GRÊMIO FAMILIAR MADALENENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Familiar Madalenense

Repertório apresentado | *Presépio*, criação e direção de João e Raul Valença

Artistas participantes | Não identificados, mas apenas com crianças no elenco

1930

AURORA ABOIM, SEUS ARTISTAS E SUA ORQUESTRA JAZZ-BRASIL

Procedência | Provavelmente Rio de Janeiro, mas a artista principal era portuguesa

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Revuette *Arca de Noé*; e as revistas *Jura, Meu Bem!* e *Boas Festas*, de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | Aurora Aboim, Jorge Diniz, Manoel Rocha, Ferreira Maia, Mário Sampaio, Maria Amélia e Lélia Verbena

1930

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *O Homem do Rebocador*, de Sylvio da Selva, e *Marquês Por Meia Hora*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Não identificados

1930

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *O Mistério do Lenço*, de Alberto Ferreira, sob direção

de Arthur Braga, com música do maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva)

Artistas participantes | Não identificados

1930

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro da Matriz do Barro

Repertório apresentado | Drama sacro *Angústias de um Coração Materno*; e a comédia *O Casamento da Sogra*, de autores não divulgados

Artistas participantes | Não identificados, mas sob coordenação do padre Fernando Müller

---

1931

GRÊMIO FAMILIAR MADALENENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Familiar Madalenense

Repertório apresentado | Peça sacra *Herodes*, de autor não divulgado; burletas *A Cabocla Bonita*, de Marques Porto e Ary Pavão, com partitura musical de Sá Pereira; e *Luar do Norte*, de Umberto Santiago e João Valença; comédias musicadas *Uma Senhora Viúva*, de Samuel Campello; e *Cartazes do Amor*, dos irmãos Raul e João Valença; e o esquete *Frutas Raras*, de Samuel Campello, sempre sob a direção de João e Raul Valença

Artistas participantes | Somente crianças no primeiro espetáculo: Edysa Cavalcanti, Ênia Valença, Synésia Barros, Romildo Halliday, Itamar Valença e Eraldo de Freitas. Nas peças adultas, com revezamento de alguns, Vicente Cunha, Luiz de França, Diógenes Fraga, João Carneiro, Cantuária, A. Valença, José Campos, Luiz Pontes, Marina Silva, Luizinha Lira, Odette Souza, Judith Silva, Grináuria Cavalcanti, Josefina Rocha, Benedito Silva, Mário Domingues, Odete Silva, Roberto Andrade e Romildo Halliday

1931

GRUPO CINE-TEATRO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Revista *Rapa-Coco*, de Musael do Campo (pseudônimo de Samuel Campello), com música de João Beberibe e José Capibaribe (pseudônimos de João Valença e Valdemar de Oliveira), provavelmente sob direção de Samuel Campello

Artistas participantes | Irmãs Açucena, Honorina Banhos, Th. Cantuária, Dico Rocha, Urias Raulino, Zoé, além de artistas locais como Vicente Cunha, Luiz Pontes, Luiz Maranhão, Elpídio Câmara, Luiz de França, Irene Mariz e Célia Pinho, entre outros; cenários Álvaro Amorim

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro União

Repertório apresentado | Alta comédia *Filho de Gato é Gatinho*, de Moacyr Guimarães, com diretor não divulgado, seguida de ato variado

Artistas participantes | Intérpretes amadores e senhoritas da sociedade não identificados

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Paroquial do Barro

Repertório apresentado | Drama sacro *Santa Dorotéa* e a comédia *O Rei Herodes e os Três Reis Magos*, de autores e diretores não divulgados

Artistas participantes | Idalice Lyra, Hercília Monteiro, Delfira de Sant'Anna, Maria José da Luz, Maria da Glória Cardoso, Maria Nilsa Lyra, Lucilla de Sant'Anna, Maria Luiza Barros, Léris Campos Souza e Maria Moraes no primeiro elenco. No seguinte, Samuel Athayde

de Almeida, Ruy Passos, Luís Campello, Luís Martins, Abílio Campello, Sérgio Carneiro da Cunha, Manoel Gondim, Waldomiro Silva e Maria Nilsa Lyra

1931

GRÊMIO LÍTERO-TEATRAL D. PEDRO II

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Liceu de Artes e Ofícios e Teatro de Santa Isabel, realizando ainda excursão à cidade de Moreno

Repertório apresentado | Dramas *A Margem do Bosque*, de Júlio do Carmo; *Helena*, de Oliveira Góes; *Suplício de Mulher ou O Baile das Crianças*, de Alexandre Dumas, e *Amor de Pai ou Leonardo, o Pescador*, de autor não divulgado; além da farsa *Paris na Roça*; e as comédias *Os Medrosos* e *A Marcha das Lanternas*, também de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | José Rocha, Letícia Guimarães, Oswaldo Barreto, Maria de Lourdes Alves, Isabel Guimarães, João Amorim, Álvaro Fonseca, Alexandrina Correia, Bernardino Alvarez, A. da Silva Câmara, Roosevald Gondim e Hermenegildo Diniz, entre outros

1931

COMPANHIA MULATA BRASILEIRA

Procedência | São Paulo

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Revistas *Batuque*, *Cateretê e Maxixe*, *Com Que Roupa?*, *Revista das Revistas*, de K. Boclo, com música de Vadico (Oswaldo Gogliano) e Alfredo Pires (Pixinguinha); e *Deixa eu Morá Com Você*, de De Chocolat, com música de Alfredo Pires; além da revista-burleta *Flor de Sapoti*, de Luiz Peixoto, com música de Vadico

Artistas participantes | Entre os 30 intérpretes "de cor", Avelino Soares, João Felippe, Oscar Costa, Índia do Brasil, Rosa Negra, Jacy Aymoré, Mascotte Anib, Déa Goiás, Barthira Tupinambá e Odete Oliveira; cenários Jayme Silva e Rômulo Lombardi; bailados J. Boscarino; direção Raul Barreto

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Paroquial do Barro

Repertório apresentado | Drama sacro *Esther*; e o drama *Pena de Morte*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Nilsa de Brito Lyra, Filomena Barros, Maria da Glória Cardoso, Abílio Campello, Ruy Passos, Klypper Pinto, José Mello Lins, Luiz Barreto, Hercília Monteiro, Samuel Athayde, Luiz Martins Correia e João Vieira Carvalho na primeira obra. Na seguinte, os quatro últimos e mais Eduardo Couto, Luiz Lapa e Maria Luiza Barros

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Revista *A Canoa Virou*, com letra de Luiz Carneiro e Nilo Vieira, música de Nelson Ferreira e direção de Lourival Amorim

Artistas participantes | Vicente Cunha, Luiz Pontes, Luiz Carneiro, Elpídio Câmara, Barreto Júnior, Renato Marques, Nogueira, L. Monteiro, A. dos Anjos, Lélia Verbena, Marietta Rocha, Lourdes Monteiro e Jovelina Soares

1931

ARTS NOUVEAUX

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Vaudeville *A Máscara Verde*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Não identificados , mas provavelmente sob direção da atriz espanhola radicada no Brasil, Cândida Palácio

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Instituto Profissional São José

Repertório apresentado | Comédia de título não divulgado, de autoria de Virgínia Cândida de Figueiredo, com direção desconhecida

Artistas participantes | Não identificados

1931

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaços utilizados | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa, Cine-Teatro da Paz e Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *A Má Língua*, *Felisberto e Cia.* (de autores não divulgados) e *Mademoiselle Pirulito*, esta última de Umberto Santiago, com música de Sérgio Sobreira e regência do maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva), todas sob direção de Alberto Ferreira

Artistas participantes | Alcina Caldas, Áurea Gomes, Maria C. Barros, Alberto Faria, Antônio de Brito, Ferreira da Graça, Antônio de Almeida, Luizinha Lira, Marina Silva e Alberto Ferreira

1931

TRUPE BIBELOT

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Cine-Teatro Ideal

Repertório apresentado | "Revuettes" *Aguenta Firme!*, *Comigo Não!*, *Aguenta Mané!*, *Você Não me Disse Nada!*, *Coisas da Vida!*, *Que Pirata!*, *Não me Digas!?*, *O Fumo é Forte*, *Tira Uma Linha!*, É Uma *Sopa*, É Canja!, *Deixa Correr* e *Vou Prá Farra!*; revistinha *Entra no Samba*; e a comédia *Flor do Sertão*, todas de autores não divulgados; e o melodrama *Rosas de Nossa Senhora* (adaptação de Celestino Silva)

Artistas participantes | Elisa Mattos, Anna Pereira, Esmeraldo Mattos, Fernando Mattos (Penicolino) e Cícero Vieira; direção Esmeraldo Mattos

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Burleta *O Casamento de Bellinha*, de Augusto Wanderley, com músicas de Amélia Brandão Nery

Artistas participantes | Luiz de França, Ruy Wanderley, Arnaldo Pimentel, Ceres Wanderley e Amélia Brandão Nery ao piano

1931

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel, Cinema Ideal, Cinema Olinda, "Teatrinho" do Grêmio Familiar Madalenense e Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Comédias *A Honra da Tia*, *Variações do Verbo Amar e Agite-se...*, de Samuel Campello; *Atrapalhações de um Noivo*, de autor não divulgado; *O Interventor*, de Paulo de Magalhães; *Sangue Gaúcho*, de Abadie Faria Rosa; *Não me Conte Esse Pedaço*, de Miguel Santos; *Muralhas de Jericó*, de Lucilo Varejão; *O Amigo Terremoto*, de Renato Alvim e Nelson de Abreu; *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro; e *Cala a Boca, Etelvina!* e *Graças a Deus*, as duas últimas de Armando Gonzaga; farsas *Engano da Peste* e *O Amor Faz Coisas...*, de Samuel Campello; vaudeville *O Afinador de Pianos*, de Américo Azevedo; melodrama *Rosas de Nossa Senhora* e o sainete *Mamãe Quer Casar*, ambos com adaptação de Celestino Silva; burleta *Miss Atualidade*, de Luiz Carneiro; e a revista-fantasia *Pelo Telefone*, de autor não divulgado, todas sob direção de Samuel Campello

Artistas participantes | Elpídio Câmara, Lélia Verbena, Jovelina Soares, Lourdes Monteiro, Diógenes Fraga, Luiz de França, Ferreira da Graça e Irene Mariz. Na sequência,

Luiz Carneiro, Josefina Rocha, Carmen Dolores, Diógenes Fraga, Lourival Fraga, Luiz Maranhão, Amália de Souza, Lenita Lopes, Barreto Júnior, José de Souza, Renato Marques e Carmem Santos; cenários Álvaro Amorim; "ponto" Abelardo Cavalcanti (Coleguinha), Amaro Paiva ou Lourival Amorim

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Elite

Repertório apresentado | Comédias *Janjão em Apuros*, de Leonor Pessôa; e *O Aniversário da Noiva*, de autor não divulgado; direção desconhecida

Artistas participantes | Intérpretes amadores e senhoritas da sociedade não identificados

1931

GRÊMIO DRAMÁTICO DO BARRO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Dramático do Barro

Repertório apresentado | Drama *Mariana*, de Luiz Lapa, com direção do próprio

Artistas participantes | Hercília Monteiro, Maria da Glória Cardoso, Luiz Lapa, Hermínio Silva, José Austregésilo Filho, Cristina Menezes, Maria do Carmo Monteiro, Júlia Santos e Augusto Fischer

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Vaudeville *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago, seguido de ato variado. Diretor não divulgado

Artistas participantes | Barreto Júnior, Elpídio Câmara, Luiz Maranhão, Lenita Lopes e Amália de Souza, entre outros

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Ideal Cinema

Repertório apresentado | Vaudeville *Quero Ser Deputado*, de autor não divulgado

Artista participante | Barreto Júnior

1931

GRÊMIO DRAMÁTICO FAMILIAR DE TEJIPIÓ

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Dramático do Barro

Repertório apresentado | Comédia *Faustino, o Moleque Descarado*; e a revista *O Diabo em Casa*, com a apoteose final *A Sombra*, de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | Não identificados

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro Elite

Repertório apresentado | Comédias *Janjão em Apuros*, de Leonor Pessôa; e *Consequências de um Engano*, de Antônio Fernandes S. Carvalho, ambas sob direção de Raul Valença

Artistas participantes | Não identificados

1931

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *O Retrato da Bailarina*, de autor não divulgado, seguida de ato variado

Artistas participantes | Barreto Júnior, Elpídio Câmara, Luiz Maranhão, Luiz Carneiro, Lélia Verbena e Amália de Souza, entre outros

1931

COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS E OPERETAS

Procedência | Portugal

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revistas-fantasias *Rosas de Portugal* e *Terra de Cantigas*; peça patriótica *O Dia das Romarias*; fantasia *Voz dos Sinos*; e a opereta *A Mouraria*, de autores não divulgados e sempre sob a direção de José Clímaco

Artistas participantes | Elisa Carreira, Beatriz Belmar, Maria Amorim, Dora Vieira, Cinira Cruz, Deodata Sampaio, Jorge Gentil, Santos Carvalho, Otávio Matos, Adolfo Sampaio, Armando Nascimento, Armando Ferreira e Muniz Galvão, entre outros

1932

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro da Paz, Teatro de Santa Isabel e Cine-Teatro São Miguel, realizando ainda excursões às cidades de Palmares (por duas vezes), Vitória, Jaboatão, São Lourenço, Maceió e João Pessoa

Repertório apresentado | Comédias *Graças a Deus* e *O Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga; *Aventuras de um Rapaz Feio*, de Paulo de Magalhães; *A Pena do Frango*, de Célio Meira; *Longe dos Olhos*, de Abadie Faria Rosa; *Os Sonhos do Teodoro*, *A Viúva dos 500* e *O Ídolo das Meninas*, de Gastão Tojeiro; *Chuva de Filhos* (*Meu Bebê*), de Maurice Hennequin; *Priminho do Coração*, de Luiz Iglesias e Miguel Santos; *O Homem da América*, de Francisco Dornellas; *Mosquitos Por Corda*, de J. Dominguez; *Cabecinhas de Vento*, de Umberto Santiago; *O Chá de Sabugueiro*, de Raul Pederneiras; e *Inimigos Íntimos*, de Silvino Lopes; comédias-farsa *Casa de Gonçalo*, de Lucilo Varejão; *A Descoberta da América* e *O Amigo da Paz*, de Armando Gonzaga; e *Os Três Maridos Dela*, de Valdemar de Oliveira; operetas *A Rosa Vermelha* e *Aves de Arribação*, de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira; comédias musicadas *Cartazes do Amor*, dos Irmãos Valença; e *Uma Senhora Viúva*, de Samuel Campello e João Valença; peça patriótica *Terra Natal*, de Oduvaldo Vianna; drama *A Luta Pela Felicidade*, de Sonia Gourvitz; vaudevilles *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago; e *O Filho Não é Meu*, de Amaral Dornellas; sainetes *O Cazuza Não Tem Pai!*, de Djalma Bittencourt; e *Dinheiro... A Quanto Obrigas*, de Lygia Sarmento; burletas *Gente Rústica*, de Umberto Santiago e Sérgio Sobreira; *Luar do Norte*, de Umberto Santiago e João Valença; *A Cabocla Bonita*, de Marques Porto e Ary Pavão, com partitura musical de Sá Pereira; *O Gato Escondido*, dos Irmãos Valença; e *O Assustado*, de Augusto Wanderley e Gaspar Moura; *Um Conto de Natal*, de Valdemar de Oliveira, além do remonte de *Pelo Telefone*, *Cala a Boca, Etelvina!*, *Graças a Deus*, *O Interventor*, Não me *Conte Esse Pedaço*, *A Honra da Tia*, *Agite-se...*, *Sangue Gaúcho*, *Onde Canta o Sabiá* e *Engano da Peste*

Artistas participantes | Lélia Verbena, Jovelina Soares, Lourdes Monteiro, Luiz de França, Luiz Maranhão, Luiz Carneiro, Barreto Júnior, Amália de Souza, Lenita Lopes, Renato Marques, Maria Amorim, Vicente Cunha, Deodata Barros, Zezé Guimarães, Otávio Matos, Carmem Santos, Elpídio Câmara, José de Souza, Aluísio Campelo, Zuíla Teixeira, Ary Guimarães, Luísa Clemente, Luiza de Oliveira, Lourival Fraga, Zeto Figueiredo, Orlando Espíndola, J. Pernambucano, Judite Vieira, Valdimir Calíope, Francisco Clemente, Diógenes Fraga, Batista Teixeira, Didi Espínola, Estér Bell, Ernestina Ramirez, Ferreira da Graça, Tancredo Seabra, Juvenila Cortêz, Rui Lobato, João Estevão, Eunice Vanda, Macedo, Dustan Maciel, Loba Nonato, Lúcia Ferreira, Nivalda Santos, Abigail de Macedo e José Torres; ensaiadores Adolfo Sampaio ou Manuel Matos; cenários Álvaro Amorim; "ponto" Ilídio Amorim ou Ary Guimarães; regência musical João Valença ou Nelson Ferreira; direção geral Samuel Campello

1932

LITTLE ESTHER E SUA BREAKAWAY JAZZ, COM PARTICIPAÇÃO DO CÔMICO BRASILEIRO VALDOMIRO LÔBO

Procedência | Estados Unidos e Brasil (Rio de Janeiro)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Números de declamação, canto e dança, além de contos humorísticos

Artistas participantes | Little Esther, dançarina negra norte-americana de 12 anos, com a sua Breakaway Jazz e participação do cômico Valdomiro Lôbo

1932

GRÊMIO FAMILIAR MADALENENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Familiar Madalenense (neste ano, o espaço foi rebatizado de Teatro Leopoldo Fróes)

Repertório apresentado | Comédia-farsa *A Descoberta da América*, de Armando Gonzaga; opereta *O Reino das Mulheres*, de O. Itagacheles e M. de Oliveira, com música do maestro Neumann e tradução de Souza Bastos; e as comédias *A Viúva dos 500*, de Gastão Tojeiro, e *O Aniversário da Noiva*, de autor não divulgado, todas sob a direção de Raul e João Valença

Artistas participantes | Odette Souza, Marina Silva, Judith Silva, Grináuria Cavalcanti, Josefina Rocha, Ernesto Fischer, Antônio Barbosa, Renato Marques, Luiz de França, Vicente Cunha, Diógenes Fraga, Batista Teixeira e Antônio Torres

1932

COMPANHIA BRASILEIRA DE COMÉDIAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel (em duas visitas distintas neste ano) e Teatro Moderno

Repertório apresentado | Entre outras comédias, *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Bombonzinho*, de Viriato Corrêa; *O Interventor*, de Paulo de Magalhães; *Ladrão do Meu Coração*, de Lygia Sarmento; É Preciso Casar Tereza, de Umberto Santiago; *Miss 1932*, de Mário Domingues; *Médico e Operador*, de Abadie Faria Rosa; e *A Flor dos Maridos*, de Armando Gonzaga

Artistas participantes | Jayme Costa, Alma Flora, Lygia Sarmento, Fernanda Pombo, Aristóteles Penna e Maria Augusta, entre outros, com participação especial das atrizes locais Lélia Verbena e Lourdes Monteiro em algumas peças

1932

TRUPE OS ROSAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Farsa *Estou no Meu Elemento*; e a comédia *Nas Palminhas*, de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | Alexandrino Rosas e Merícia Rosas

1932

ALUNOS DO GINÁSIO PERNAMBUCANO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *O Tio Salvador*, de Armando Gonzaga, sob direção de Renato Marques

Artistas participantes | Não identificados

1932

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Ato variado seguido do vaudeville *A Costela de Adão*, de Umberto Santiago. Diretor não divulgado

Artistas participantes | Barreto Júnior, entre outros convidados

1932

GRÊMIO DRAMÁTICO DO BARRO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" do Grêmio Dramático do Barro

Repertório apresentado | Dramas *Morte Civil*, de Paulo Giacometi, dirigido por Arthur Braga; e *Um Erro Judiciário*, de Batista Diniz; além da comédia *Amor Por Anexins*, de Arthur Azevedo, sem direção divulgada nos dois últimos

Artistas participantes | Arthur Braga, José Austregésilo Filho, José Vasques, Antônio Câmara, Luiz Lapa, Sebastião Cordeiro, Hercília Monteiro, Christina Menezes, Augusto Fischer Gouveia, Hermínio Silva, João Lima e Daniel Marques

---

1932/1933

COMPANHIA DE SAINETES E REVISTAS LYSON GASTER

Procedência | São Paulo

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Sainetes e revistas como *Tudo Pode o Amor*, *Nuvens de Fumaça*, *O Sítio dos Bernardes*, *Os Milhões de Arlequim*, *Os 3 Mosqueteiros*, *Sou do Bom Humor*, *Cala a Boca, Tonico!*, *Conserve o Seu Sorriso, Revista das Revistas, Risos e Guizos, Ouro Sobre Azul*, *A Mulher Que Deus Esqueceu*, todas de autores não divulgados, além do sainete *Rancho Fundo*, de Luiz Iglesias

Artistas participantes | Lyson Gaster, Alfredo Viviani, Nino Nello, Mart Willms, Liliam Gaster, A. Mattos e Renèe Bell, entre outros, além de um corpo de *girls;* direção Alfredo Viviani

---

1933

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro São Miguel, Cine-Teatro da Paz, Cine-Teatro São João, Teatro Arruda, Teatro Moderno e Teatro de Santa Isabel, realizando ainda excursões às cidades de Limoeiro, Jaboatão e Vitória

Repertório apresentado | Comédias *O Outro André*, de Correia Varella; *O Amigo Tobias*, de Miguel Trodi, com tradução e adaptação de Brandão Sobrinho; *O Sr. Isidoro*, de Manuel Matos; *Zuzu* e *Bombonzinho*, de Viriato Corrêa; *As Moças de Hoje*, de Abdon Milanez; *A Mulher do Trem*, de Maurice Henequin, com tradução de Miguel Santos; *Um Rapaz de Posição*, *Tão Fácil, a Felicidade...* e *Tem de Casar? Casa...*, de Valdemar de Oliveira; *Que Loucura, Leonor...*, de Filgueira Filho; *Eu Não Sou eu*, de Silvino Lopes; *Mania de Grandeza*, de Joracy Camargo; *O Ministro do Supremo* e *O Secretário de Sua Excelência*, de Armando Gonzaga; *Greve Geral*, de Joaquim Dicenta, com tradução de Rêgo Barros; *O Filho de Davi*, de A. Riche e H. Bernéde, com tradução de Álvaro Duarte Ribeiro; *Senhorita Gata*, de Roberto Gache e Augustin Remon, com tradução de Avelar Pereira; *Fantoche*, de Luiz Iglesias; *O Bom Ladrão* e *Golias*, de Lucilo Varejão; *Pano Verde*, de Carlos Medina; *Moedas e Corações*, de Coelho de Almeida; *A Mulher de Porcelana*, de Filgueira Filho; Última Noite, de Eustórgio Wanderley; *Guerra às Mulheres*, de Paulo de Magalhães; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Azougue*, de Bertonasco e Martignore, com tradução de Avelar Pereira; comédias-farsa *O Fantasma de Casa Amarela*, de Raul Filho; *Candidatas à Constituinte*, de Valdemar de Oliveira; drama *Amor*, de Luiz Lapa; burletas *Noites de Novena*, de Samuel Campello; *Lampião Vem aí*, de Eustórgio Wanderley; *Senhor de Engenho*, de Miguel Jasseli, com música de Gaspar Moura; *O Falso Juramento*, de Romualdo Pimentel; operetas *A Casta Suzana*, de Jean Gilbert; *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira; *Mademoiselle Pirulito*, de Umberto Santiago; *A Madrinha dos Cadetes*, de Valdemar de Oliveira e Samuel Campello; *Coração de Violeiro*, dos Irmãos Valença; *O Sargento Sedutor*, de Silvino Lopes e Nelson Ferreira; drama sacro *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido; tragédia-farsa policial *O Mistério do Cofre*, de Valdemar de Oliveira, Eustórgio Wanderley e Samuel Campello, além dos remontes de *O Cazuza Não Tem Pai!*, *Dinheiro... A Quanto Obrigas*, *Mamãe Quer Casar*, *O Interventor*, *A Honra da Tia*, *Cala a Boca, Etelvina!*, *Variações do Verbo Amar*, *O Gato Escondido*, *A Cabocla Bonita*, *Luar do Norte*, *O Assustado*, *Uma Senhora Viúva*, *A Rosa Vermelha* e *Aves de Arribação*

Artistas participantes | Maria Amorim, Lélia Verbena, Lourdes Monteiro, Amália de Souza, Juvenila Cortêz, Eunice Vanda, Elpídio

Câmara, Renato Marques, Luiz Maranhão, Loba Nonato, Ilídio Amorim, João Estevão, Rui Lobato, Luiz Carneiro, Dustan Maciel, Amália de Souza, Tancredo Seabra, Diógenes Fraga, Lourival Fraga, Vicente Cunha, Elisa Almeida, Valdimir Calíope, Luiza de Oliveira, Letícia Flora, Lia Castro, Batista Teixeira, Ary Guimarães, José de Souza, Zeto Figueiredo, Luiz Lapa, Augusta Moreira, Alderico Costa, Iêta Araújo, Maria Vitória, Rodolfo Wyss, Ferreira Pinto, José Lobo, Fausto Cabral, Alencar Pereira, Jonas de Sousa, Mário Batista, Gabriel Lobato, Severo da Mota, Paulo Machado, Flávio Pinto, Paulo Lopes, Amaro Machado, Roberto Arantes, Nísia Rodrigues, Maria Auxiliadora, Hudson Mac Dowell, Aucélia de Souza, Ivete Rocha e Lita Costa; ensaiadores Manuel Matos ou Avelar Pereira; cenários Álvaro Amorim, Mário Nunes e Jair Miranda; confecção de figurinos Batista Teixeira e Loba Nonato; adereços Carlos Ferreira; regência musical Gaspar Moura, João Valença ou Nelson Ferreira; "ponto" Alderico Costa; direção geral Samuel Campello

1933

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Comédias *O Moleque Escovado* e *O Diabo em Casa*, de Francisco Uchôa

Artistas participantes | Não identificados

1933

GRÊMIO ARTÍSTICO N. S. DO ROSÁRIO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro do Pina

Repertório apresentado | Comédia *O Modelo dos Maridos*, de autor não divulgado, sob direção de Adalberto Santos e do maestro Mário Ribeiro

Artistas participantes | Josefina Carneiro, Luiz Carneiro, Hilda Mendonça, Edgar Silva e Gercina de Sousa

1933

GRANDE COMPANHIA BRASILEIRA DE REVISTAS E OPERETAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Revistas *Olha a Curva!*, *Malandragem* e *Terra do Amor*, de Marques Porto e Ary Barroso; e *Brasil da Gente* e *Segura Esta Mulher*, do Velho Sobrinho, Marques Porto e Ary Barroso; opereta *Os Saltimbancos*, de Louis Gane e Maurice Ordeneau, com tradução de Ary Barroso, todas sob direção de Marques Porto e Ary Barroso

Artistas participantes | Mesquitinha, Ítala Ferreira, Manoel Pêra, Luiza Fonseca, Ary Vianna, Malena de Toledo, Carmem Dora, Sílvio Caldas, Delorges Caminha e Radamés Celestino, entre outros, além de bailarinos e mais 20 *girls* e 10 *boys*

1933

COMPANHIA DE COMÉDIAS PALMEIRIM SILVA-CECY MEDINA

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Comédias *A Tia da Província*, de Paul Gavault, com tradução de Carlos Machado; *A Boateira*, de Gastão Tojeiro; *Oh! As Mulheres...*, de Paulo de Magalhães; *Peso Pesado*, de Carlos Arniches; *O Outro André*, de Correia Varella; *Pano Verde*, de Carlos Medina; e *Feitiço* e *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Vianna, entre outras

Artistas participantes | Palmeirim Silva, Cecy Medina, Cordélia Ferreira, Suzana Negri, Carlos Medina e Antônia Marzulo, entre outros, com participação especial de Vicente Cunha, Maria Amorim, Augusta Moreira, Elpídio Câmara, Luiz Maranhão, Luiza de Oliveira e Lourdes Monteiro, do Grupo Gente Nossa, em algumas peças

1933

GRÊMIO FAMILIAR MADALENENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Leopoldo Fróes

Repertório apresentado | Comédias *Um Dia a Casa Cai* e *Transfusão de Sangue*, de autores não divulgados; *Loucos da Avenida*, texto e direção de José Vasques e Luiz Lapa; e o drama *Ciúme*, de Luiz Lapa, com direção do próprio

Artistas participantes | Suerésia Barros, Juvenila Cortêz, Vicente Cunha, Luiz Lapa, Antônio Barbosa, Irmãos Borges, Mário Domingues, Itamar Valença, Luiz Lapa, Eumenes Oliveira, Elza Silva, Motta Valença, Ernesto Fischer, Abigail Macedo e José Vasques

1933

COMPANHIA ISRAELITA DE OPERETAS

Procedência | Israel

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel (em duas temporadas distintas neste ano)

Repertório apresentado | Entre outras operetas, *Lituano Americano*, de J. Lesch e Al. Olszanesky, e *A Menina da Rua*, de autoria ignorada, além da peça musicada *As Três Noivas*, de Kalmanovitch; a comédia *Beirele Vagabundo*, de B. Yung e Rumchinsky; e a tragicomédia *O Cantor do Seu Desfortúnio*, do escritor Ossip Dymov (pseudônimo de Joseph Perelman)

Artistas participantes | Esther Perelman e Isack Deutsch, entre outros, com participação de 12 músicos em orquestra regida pelo maestro J. Andrade, além dos artistas locais Vicente Cunha, Maria Amorim e Bianca Morgenstern

1933

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Drama *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas; comédias *O Filho Não é Meu*, de Amaral Dornellas; *Chá de Beijos*, de Alberto Ferreira, esta última dirigida pelo ensaiador Avelar Pereira, que também ficou à frente da opereta *O Fado*, de Bento Mantua, com música de Felippe Duarte, reunindo os elencos da Tuna Portuguesa e Grupo Gente Nossa

Artistas participantes | Ernesto Leça, João Felippe Leite e Diniz Abreu Paredes no primeiro trabalho. No seguinte, Eunice Wanda, Lygia Costa, Nair Pereira, Alberto Ferreira, Alberto Farias, Antônio Brito e Jorge Eiras

1933

COMPANHIA ARGENTINA DE ESPETÁCULOS TÍPICOS

Procedência | Argentina

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revistas *La Cancion Argentina*, *Bajo el Cielo de La Pampa* e *Buenos Aires Alegre*, de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | Anita Bobasso, Pepito Romeu, Renee y Leo, entre outros, além de *girls*, com participação de Maria Amorim e Luiza de Oliveira, do Grupo Gente Nossa, em algumas sessões

1933

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Artistas de vários lugares

Espaço utilizado | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa

Repertório apresentado | Comédia *Casal de Pombos*; e monólogo *Os Coxos*, de autores e diretor não divulgados

Artistas participantes | Lélia Verbena, Luiz Moreno e Lúcia Ferreira

1933

GRÊMIO FAMILIAR AFOGADENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Comédias *O Falso Juramento*, de Romualdo Pimentel, e *Almas de Outro Mundo*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Não identificados

1934

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel, Teatro Leopoldo Fróes e Teatro Arruda, realizando ainda excursões às cidades de Natal e Garanhuns

Repertório apresentado | Comédias *Amor*, de Oduvaldo Vianna; *Deus Lhe Pague...*, de Joracy Camargo; *O Dote*, de Arthur Azevedo; *Esfinge* e *Porque o Lopes se Casou*, de Silvino Lopes; *Empresta-me Tua Mulher*, de Batista Diniz; e *O Duplo Maurício*, peça alemã com tradução e adaptação de Matheus da Fontoura; burleta *Rancho da Serra*, de Luiz Iglesias; farsa *Precisa-se de Uma Mãe*, de Silvino Lopes; drama abolicionista *Mãe*, de José de Alencar; além dos remontes de *Feitiço*, *Eu Não Sou eu*, *A Mulher de Porcelana*, *A Cabocla Bonita*, *Cartazes do Amor*, *O Mimoso Colibri*, *Cala a Boca, Etelvina!*, *Tem de Casar? Casa...*, *A Mulher do Trem*, *O Interventor*, *Muralhas de Jericó*, *Meu Bebê*, *Aventuras de um Rapaz Feio*, *A Cabocla Bonita*, *Luar do Norte*, *Noites de Novena*, *A Madrinha dos Cadetes*, *Ninho Azul*, *Aves de Arribação*, *A Rosa Vermelha* e *A Casta Suzana*

Artistas participantes | Maria Amorim, Luiza de Oliveira, Letícia Flora, Amália de Souza, Lourdes Monteiro, Aucélia de Souza, Augusta Moreira, Malena Silva, Júlia Santos, Lucina Soeiro, Maria Carolina, Ziza Prysthon, Zezé Guimarães, Carmen Lima, Leonor Lima, Nísia Lima, Vicente Cunha, Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Rui Lobato, Ilídio Amorim, Ferreira da Graça, Batista Teixeira, Oswaldo Barreto, Mário Paiva, José de Souza, Raul Prysthon, Ary Guimarães, Lelé Correia, Luiz Maranhão, José Tinoco, Carlos Codeceira, Alfredo de Oliveira, Manuel Monteiro, Astrogildo Magnalma, Fernando Barreto, Carlos Gonçalves, Amaro Machado, Zeto Figueiredo, Flávio Pinto, Mayerber de Carvalho, Oswaldo Teixeira, Luís Figueirôa, Hudson Mac-Dowell, Eimar Pessôa, Lula Barbalho e Dustan Maciel; "ponto" Alderico Costa ou Hermilo Borba Filho; cenógrafos Álvaro Amorim, Mário Nunes e Jair Miranda; contrarregras Gabriel Lobato e Augusto Soldá; maquinista Carlos Ferreira; "eletricista" (iluminador) Aníbal Mota; confecção de figurinos Batista Teixeira e Loba Nonato; adereços Carlos Ferreira; organização de figurinos Renato Brandão; "faz tudo" Ary Guimarães; tesouraria Severino Osias; auxiliar de secretaria Alfredo de Oliveira; propaganda Silvino Lopes e Samuel Campello; ensaiadores Manuel Matos, Avelar Pereira, Miguel Jasseli ou Augusto Soldá; pianista Gaspar Moura ou Nelson Ferreira; ensaio de coro e vozes Gaspar Moura; regência musical Gaspar Moura, João Valença, Nelson Ferreira ou Valdemar de Oliveira; direção artística Samuel Campello e Valdemar de Oliveira

1934

COMPANHIA DE SAINETES E REVISTAS LYSON GASTER

Procedência | São Paulo

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Sainetes *Rancho Fundo*, de Luiz Iglesias; *Tudo Pode o Amor*, *Quer um Conselho?... Chispe!...*, *Que Noite, Meu Deus!*; revistas *Boas Entradas*, *Rosas Vermelhas*, *Risos e Guizos*, *O Que é Nosso*; *Ouro Sobre Azul*; e a comédia *A Mulher Que Deus Esqueceu*, todas as últimas de autores não divulgados

Artistas participantes | Alfredo Viviani e Lyson Gaster, entre outros; direção Alfredo Viviani

1934

COMPANHIA DE GRANDES ATRAÇÕES VILLAR-AZEVEDO

Procedência | Argentina

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Números de variedades

Artistas participantes | Julio Villar (ilusionista), Irmãos Azevedo (acrobatas e malabaristas), Os Almeidas (gladiadores); Fly and Jambo (cães amestrados), além de orquestra

1934

COMPANHIA ALDA GARRIDO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Comédias *Totoca Revoltou-se*, *Vote em Mim, D. Xandoca*, *Solteira é Que Não Fico!*, *Quem Beijou Minha Mulher* e *O Felisberto do Café*, todas de Gastão Tojeiro; *Dois é Bom... Três é Demais*, *Anita Quitandeira*, *Luar de Paquetá*, *A Malandrinha*, *Quem Paga é o Coronel* e *A Pequena da Marmita*, todas de Freire Júnior; *Uma Mulher Complicada* e *Hotel dos Amores*, de Miguel Santos; *O Dote de Nhá Josefa*, de J. Palm; *A Família Barafunda*, de Luiz Rocha; *Criada do Diabo*, de Marques Fernandes; *Esta Casa é um Paraíso*, de Luiz Iglesias; *A Patroa*, de Armando Gonzaga; *A Casinha Pequenina*, de Alda Garrido; e a revista carnavalesca *É de Amargá!*, de autor pernambucano não divulgado

Artistas participantes | Alda Garrido, Américo Garrido, Augusto Aníbal, Paulo Gracindo, Guiomar Pereira, Angélica Silveira, Jandira Santos, Cardoso Galvão e Dulce Simone, entre outros

1934

TRUPE MARQUISE BRANCA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Números de variedades com cantos, bailados, cortinas cômicas, esquetes, etc.

Artistas participantes | Marquise Branca, Leoni Siqueira, Bebê Gonçalves, Murilo Mello, Afonso Moreira e Jazz Band com regência de J. Cabral

1934

COMPANHIA ISRAELITA DE OPERETAS

Procedência | Israel

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel (variadas sessões em períodos distintos)

Repertório apresentado | Melodramas *A Caminho de Buenos Aires*, de Isidoro Lech, e *A Escrava Branca*, de Zolotorevsky; opereta bíblica *O Sacrifício de Isak*, de Abraham Goldfaden; além das operetas *Iankale*, de Jacob Kalich, e O Rei Lear, do dramaturgo israelita Jacob Gordin, entre outras peças

Artistas participantes | Esther Perelman, Isack Deutsch, A. Socolow, Cina Blanc, George Tachlitsky, José Rotman, Sadigursky, Paulina Rosenbaum, Sara Wasserman, Walter Dimenstein, Fany Drebchinsky, José Adler, Rosa Boiucansky e José Sadigurski, entre outros intérpretes; cenário Samuel Kogan; "ponto" Elias Boiucansky

1934

COMPANHIA DE COMÉDIAS MODERNAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglesias; *O Coração Não Envelhece*, de Paulo de Magalhães; *O Camarote 25* (originalmente o texto *Esfinge*), de Silvino Lopes; *A Patroa*, de Armando Gonzaga; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *O Divino Perfume*, de Renato Vianna; *Cuidado Com o Amor*, de Carlos Arniches, tradução e adaptação de Restier Júnior; e *A Língua das Mulheres*, dos Irmãos Quintero, tradução de Álvaro de Andrade, entre outras

Artistas participantes | Conchita de Moraes, Átila de Moraes; Amélia de Oliveira, Cordélia Ferreira, Graça Moema, Hortência Santos, Otília Amorim, Antônio Palma, Armando Louzada, Mesquitinha, Plácido Ferreira e Restier Júnior; direção Antônio Palma

1934

GRANDE COMPANHIA LÍRICA ITALIANA

Procedência | Itália

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel (em duas temporadas distintas no ano)

Repertório apresentado | Óperas como *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave; *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini e Cesare Sterbini; *O Guarani*, de Carlos Gomes; *Cavalaria Rusticana*, de Pietro Mascagni;

Fra Diavolo, de Daniel Auber; *Tosca* e *Madame Butterfly,* as duas últimas de Giacomo Puccini, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, entre outras

Artistas participantes | Cav. Abele de Angeli, Dora Solima, Fernando Santoro, G. Gallifaini e Giuseppe Zonzini, entre 80 artistas; regência e direção Santiago Guerra

1934

COMPANHIA DE COMÉDIAS TEIXEIRA PINTO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *O Bobo do Rei*, *Deus Lhe Pague...* e *Mania de Grandeza*, de Joracy Camargo; *Amor*, de Oduvaldo Vianna; *Divorciados* e *Um Caso de Polícia*, de Eurico Silva; *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro; *Compra-se um Marido*, de José Wanderley; *Quem Manda Aqui Sou eu*, de Paulo de Magalhães; *Um Beijo na Face*, de Bernard e Quinson; *Carta Anônima*, de Munõz Seca, com tradução de Félix Bermudes e João Bastos; *O Rosário*, de André Brisson, com tradução de Alberto de Queiroz; *Quando o Amor Vem...*, de Édouard Bourdet, com tradução de Corina Fróes; *Fogo de Artifício*, de Luizi Chiarelli, com tradução de Abadie Faria Rosa; *Gozemos a Vida*, de Martinez Sierra; *Feitiço de Mulher*, *Que Noite, Meu Deus!* e *O Homem das 5 Horas*, as três últimas de autores estrangeiros não divulgados; e *Tão Fácil, a Felicidade...* e *Agite-se...*, respectivamente de Valdemar de Oliveira e Samuel Campello

Artistas participantes | Teixeira Pinto, Lygia Sarmento, Antônio Ramos, Vitória Régia, Mary Williams, Álvaro Peres, Ramos Júnior, Domingos Terras, Djalma Sarmento, Georgete Vilas, Nela Regini, Lêda Silva, Gaspar Bernardo e Henrique de Almeida, com participação especial do ator Elpídio Câmara em *Tão Fácil, a Felicidade...*; "ponto" Alberico Mello; direção Teixeira Pinto

1934

COMPANHIA NACIONAL DE OPERETAS VIENNENSES DOS IRMÃOS CELESTINO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Operetas *Frasquita*, *Mazurca Azul*, *Eva*, *A Casta Suzana*, *A Casa das Três Meninas*, *Princesa das Czardas*, *La Bayadera*, *Adeus, Mocidade!*, *A Última Valsa*, *Divorciada*, *A Viúva Alegre*, *Princesa dos Dólares* e *Aves de Arribação*, esta última de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, entre outras

Artistas participantes | Pedro Celestino, João Celestino, Enrica Spinelli, Rosália Pombo, Eugênio Noronha, Lili Ferreira, Eduardo Arouca, Branca Arouca, Eugênia Noronha e Arnaldo Coutinho, entre outros; "ponto" Mário Ulhes; regência musical Milton Calazans

1934

GRÊMIO FAMILIAR MADALENENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro Leopoldo Fróes

Repertório apresentado | Comédias *Bilhete Revelador*, de Arthur Fischer Vieira; *O Petróleo Falhou*, de Eumenes de Oliveira; *Luar do Norte*, de João Valença e Umberto Santiago; *O Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga; *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago; *Porque o Lopes se Casou*, *Bracelete de Esmeraldas*; e a farsa *Precisa-se de Uma Mãe*, as três últimas de Silvino Lopes; além do drama *A Ciganinha*, de autor não revelado

Artistas participantes | Arthur Fischer Vieira, Júlia Santos, Eurico Guedes, Ernesto Fischer, Ermínio Silva, Juvenila Cortêz, José Austregésilo, Luiz Lapa, Luiz Carneiro, Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Letícia Flora, Batista Teixeira, Rui Lobato, Ferreira da Graça e Malena Silva; direção Luiz Lapa

1934

GRÊMIO ARTÍSTICO DA PAZ

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine Central e Cine-Teatro São João

Repertório apresentado | Farsa *Os Apuros de Lulu*, de autor não divulgado; *Engano da Peste*, de Samuel Campello; *Amor é Sempre Amor*, de

Filgueira Filho; além das comédias *Meninas de Cinema*, de Silvino Lopes; e *O Homem das Invenções*, de Lucilo Varejão

Artistas participantes | Dodiano Lima, Dodiana Lima, Ivette Samico, Eugênio Samico, João Araújo, Doralice Araújo, Djalma Albuquerque e Cloé Coutinho; maestrina Perpedigna Campos; ensaiadores Mário Guimarães e Oscar Raposo

1934

GRÊMIO FAMILIAR AFOGADENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Comédias *Dar Corda Para se Enforcar* e *Que Loucura, Leonor...*, de Filgueira Filho; *Graças a Deus* e *Secretário de S. Excelência,* de Armando Gonzaga; *Falso Juramento*, de Romualdo Pimentel; *Dias Felizes*, de Mário Guimarães; *Noites de Novena*, de Samuel Campello; além das operetas *Barão de Casais*, de Tomaz de Aquino Maciel; e *Rosas de Jericó*, de Romualdo Pimentel, com músicas de Homero Freire

Artistas participantes | Maria Celeste e Dustan Maciel, entre outros; direção Francisco Uchôa

1934

CONJUNTO NOSSO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro São João e Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Opereta *A Rainha dos Estudantes*, de Miguel Guimarães e Mário Guimarães; e a comédia *A Tia de Carlos*, de Mário Guimarães

Artistas participantes | Não identificados; cenários Wilson

1934

GRÊMIO TEATRAL "NÓS VAMOS"

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Sede do Grupo São Sebastião, no bairro de Santo Amaro

Repertório apresentado | Comédias *Criado e Amigo* e *Alfaiataria Doméstica*, de autores não divulgados

Artistas participantes | Não identificados

1934

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa e Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *O Amante de Minha Mulher*, de Avelar Pereira; *O Retrato da Bailarina*, de autor não divulgado; *Bodas de Prata*, de Alberto Ferreira; e a farsa *Precisa-se de Uma Mãe*, de Silvino Lopes

Artistas participantes | Não identificados; regência musical do maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva)

1934

GINÁSIO PERNAMBUCANO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *Priminho do Meu Coração*, de Luiz Iglesias e Miguel Santos

Artistas participantes | Atores amadores, alunos de Elpídio Câmara

1934

FESTA DE PRIMAVERA ORGANIZADA PELA A.I.P. (ASSOCIAÇÃO DE IMPRENSA DE PERNAMBUCO)

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Variedades da 1ª Feira de Amostras do Recife (Escola Normal)

Repertório apresentado | Fantasia oriental *Priyanwada* e *Conversa de Bibelôs*, ambas de Juanita Machado

Artistas participantes | Atrizes amadoras, todas alunas de Juanita Machado, além do Professor Arenas (ventríloquo) com seus bonecos Joãozinho e Lili

1934

FESTIVAL ORGANIZADO COM A A.I.P. (ASSOCIAÇÃO DE IMPRENSA DE PERNAMBUCO)

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revista *Colcha de Retalhos*, de José Penante

Artistas participantes | Alunas da Escola Doméstica e de Miss Gatis, Jazz Band Acadêmica, Nelson Vaz, Noel Nutels, Lêda Baltar e Irmãos Suassuna, entre outros

1934

FESTIVAIS ARTÍSTICOS

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Teatro da Paz

Repertório apresentado | Diversas peças, entre as quais *O Interventor*, de Paulo de Magalhães; *Não me Conte Esse Pedaço*, de Miguel Santos e Luiz Iglesias; *O Advogado do Diabo* e *Cala a Boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga; *Deus Lhe Pague...*, de Joracy Camargo; *Rancho da Serra*, de Luiz Iglesias; *Precisa-se de Uma Mãe*, de Silvino Lopes; *A Mulher de Porcelana*, de Filgueira Filho; *O Homem da América*, de Francisco Dornellas; *Lua de Mel*, de autor não divulgado; e *Tem de Casar, Casa!*, de Valdemar de Oliveira

Artistas participantes | Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Carlos Codeceira, Luiz Maranhão, José Tinoco, José de Sousa, Luís Moreno, Barreto Júnior, Ildefonso Norat, Silva Sanches, Ferreira Pinto, Ary Guimarães, Zeto Figueiredo, Luiza de Oliveira, Lourdes Monteiro, Lélia Verbena, Augusta Moreira, Julieta Soares e Letícia Flora, entre outros

1935

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel, Teatro Leopoldo Fróes e Teatro Arruda, realizando ainda excursões às cidades de Garanhuns, Palmares e Campina Grande

Repertório apresentado | Comédias *Em Nome de Deus*, *O Homem Bom* e *Ladra*, de Silvino Lopes; *O Herdeiro do Trono*, de Filgueira Filho; *Dindinha*, de Matheus da Fontoura; *Uma Pequena das Minhas*, de Luiz Iglesias, com trecho musical de Valdemar de Oliveira; *Saudade*, de Paulo de Magalhães; *Paternidade*, de Joracy Camargo; *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza; *Mimosa,* de Leopoldo Fróes; *Mulato*, de Samuel Campello; *Morenas Brasileiras*, criação musicada dos Irmãos Valença; dramas *Mãe Rival*, de Sonia Gourvitz; *Mater Dolorosa*, do português Júlio Dantas; alta comédia *Vida e Morte*, de Arthur Azevedo; operetas *Boby e Bobette*, de Valdemar de Oliveira; *Juriti*, de Viriato Corrêa, com música regional de Chiquinha Gonzaga; revista em um ato *Cadeia V-8*, de autoria de diversos autores pernambucanos não divulgados; além dos remontes de *Deus Lhe Pague...*, *Aves de Arribação*, *Luar do Norte*, *A Cabocla Bonita*, *Senhor de Engenho*, *A Rosa Vermelha*, *A Madrinha dos Cadetes*, *Cartazes do Amor*, *Coração de Violeiro*, *Um Rapaz de Posição*, *O Gato Escondido*, *Feitiço*, *Guerra às Mulheres*, *Rosas de Nossa Senhora*, *O Bom Ladrão*, *O Amigo Tobias*, É Preciso Casar Tereza e *Casa de Gonçalo*

Artistas participantes | Maria Amorim, Luiza de Oliveira, Letícia Flora, Amália de Souza, Lourdes Monteiro, Aucélia de Souza, Augusta Moreira, Malena Silva, Júlia Santos, Lucina Soeiro, Maria Carolina, Carmen Lima, Vicente Cunha, Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Rui Lobato, Ilídio Amorim, Ferreira da Graça, Raul Prysthon, Renato Marques, Luiz Maranhão, Carlos Codeceira, Alfredo de Oliveira, Fontoura Jacques, Batista Teixeira, Oswaldo Barreto, Hudson Mac-Dowell e Dustan Maciel; "ponto" Alderico Costa ou Hermilo Borba Filho; ensaiador Raul Prysthon; regência musical João Valença; direção geral Samuel Campello

1935

CONJUNTO NOSSO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro São João

Repertório apresentado | Comédia *O Divino Perfume*, de Renato Vianna

Artistas participantes | Hilton Santos, Austro Severo, Nair Sodré, Nize Cavalcanti e Carmen Sodré

1935

GRÊMIO FAMILIAR AFOGADENSE

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e visita à cidade do Jaboatão

Repertório apresentado | Comédias *Cala a Boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga; e *Dias Felizes*, dos Irmãos Guimarães

Artistas participantes | Não identificados

1935

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *Se o Anacleto Soubesse...*, de Paulo Orlando, com ensaios orientados pelo ator Elpídio Câmara

Artistas participantes | Não identificados

1935

GRÊMIO ARTÍSTICO DA PAZ

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Burleta *Rancho da Serra*, de Luiz Iglesias, e a comédia *Eu Mesmo te Casarei*, de Batista Machado

Artistas participantes | Não identificados

1935

BARRETO JÚNIOR

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *Compra-se um Marido*, de José Wanderley

Artistas participantes | Barreto Júnior, Lenita Lopes, Irma Campelo, Malena Silva, Aluísio Campelo, Ary Guimarães e Luiz Carneiro; cenários Jair Miranda; direção Lenita Lopes

1935

COMPANHIA JARDEL JÉRCOLIS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Espetáculo de variedades

Artistas participantes | Lódia Silva, Mesquitinha, Pepito Romeu, Grande Otelo, Manoel Vieira, Afonso Stuart, Juan Daniels e as sambistas Nair Farias e Durvalina Duarte, entre outros; direção Jardel Jércolis

1935

TRIO MAX

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia social *Farrapo Humano*, do teatrólogo português Manuel Laranjeira; o quadro patriótico *Mãe Brasileira* e os dramas *Jesus e os Pobres* e *Não me Batas, Meu Filho*, da portuguesa Maria Max; além de *Olhos Que Falam*, de autor francês não divulgado; comédia *Precisa-se de Criados*, também de autor desconhecido; e o sainete *O Palhaço*, da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, além de atos variados

Artistas participantes | Avelino Soares, Miguel Max e Maria Max; secretário Antônio Azevedo

1935

COMPANHIA ISRAELITA DE DRAMAS E OPERETAS

Procedência | Israel

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *Onde Estão os Meus Filhos?*, de Kalmanovitch; *Sêmke Vagabundo*, de I. Maizel; *Der Vilder Mentsch*, de Jacob Gordin; *Vos Amoid Ken?*, de A. Schor; *Di Idishe Mame*, de A. Fraiman; *Malkele Soldat*, de I. Nojick; e *Di Freileche Kabtzonem*, de B. Tomachevsky, entre outras obras

Artistas participantes | Anna Blumental, León Blumental e Moris Blumental, com participação de Manuel Markman, Fanny Faierman, José Sadegursky e Rosa Boiucansky, entre outros; "ponto" Elias Boiucansky

1935

LEONID SOCOLOFF E GNESE NININA

Procedência | Israel

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *O Genitor* (*O Pai*), de August Strindberg

Artistas participantes | Leonid Socoloff e Gnese Ninina

1935

CANTARELLI

Procedência | Alemanha

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *Matinê Mágica* e *3 Horas no Reino dos Mistérios*

Artista participante | Cantarelli (ilusionista, telepata e prestidigitador)

1936

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro Leopoldo Fróes, "Teatrinho" da Tuna Portuguesa, Teatro de Santa Isabel e Cine-Encruzilhada, realizando ainda excursões às cidades de Goiana (por duas vezes) e Escada

Repertório apresentado | Comédias *Zezé*, de Filgueira Filho e Elpídio Câmara; *O Erro do Criador*, de Filgueira Filho e Silvino Lopes; *O Vendedor de Ilusões*, de Oduvaldo Vianna; *Boneca Alemã* e *O Rei dos Tios*, de Rangel de Lima; *A Sogra*, de Horácio Nunes; comédia dramática *A Mulher Que Furtou*, de Maria Rosa Moreira Ribeiro; burleta *Ilusões do Amor*, de Miguel Jasseli, com música de Gaspar Moura, além dos remontes de *Cala a Boca, Etelvina!*, *A Cabocla Bonita*, *Aves de Arribação*, *Ninho Azul*, *Guerra às Mulheres*, *Morenas Brasileiras*, *Luar do Norte*, *A Rosa Vermelha*, *Ladra*, É Preciso Casar Tereza, *Rosas de Nossa Senhora*, *O Gato Escondido*, *Juriti*, *Um Rapaz de Posição*, *Casa de Gonçalo*, *Que Loucura, Leonor...*, *Bombonzinho*, *O Herdeiro do Trono*, *Feitiço*, *Não me Conte Esse Pedaço*, *A Mulher do Trem*, *Empresta-me Tua Mulher*, *Uma Senhora Viúva*, *Senhor de Engenho*, *Coração de Violeiro*, *O Amigo Tobias*, *Flores de Sombra*, *O Interventor*, *A Honra da Tia*, *As Moças de Hoje*, *Mania de Grandeza*, *O Ministro do Supremo*, *O Mistério do Cofre*, *Onde Canta o Sabiá*, *O Filho Não é Meu*, *Um Conto de Natal*, *Mademoiselle Pirulito* e *Casa de Maribondos*

Artistas participantes | Caldas Araújo, Luiz Carneiro, Vicente Cunha, Carlos Bastos, Mário Roberto, Luiza de Oliveira, Gerson Vieira, Raul Prysthon, Luiz Maranhão, Severo da Motta, Júlio Moreno, Ary Guimarães, Alfredo de Oliveira, Mayerber de Carvalho, Túllio Pessoa, Elfride Carmen, Amália de Souza, Aucélia de Souza, Carmen Lima, Yelle Sobral, Letícia Flora, Marisa Reis, Irene Sobral, Jeannette Müller e Ziza Prysthon; "ponto" Abelardo Cavalcanti (Coleguinha); contrarregra Mário Freitas; secretário Ary Guimarães; maquinista Ferreira da Costa; orquestra Eugênia Gama (piano), João Ribeiro (violino), John e Johnson (clarinetes); regência musical João Valença ou Valdemar de Oliveira; direção geral Samuel Campello

1936

GRANDE COMPANHIA BRASILEIRA DE COMÉDIAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Comédias *Sansão*, *O Homem da Cabeça de Ouro*, *Bicho Papão e Bombonzinho*, de Viriato Corrêa; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *O Canto Sem Palavras*, de Roberto Gomes; *O Amor Não Envelhece*, com tradução de Eurico Silva e Djalma Bittencourt; *Histórias de Carlitos*, de Henrique Pongetti; *Precisa-se de um Pai*, de Munhoz Secca, com tradução de Eurico Silva; *A Jovem Vovó* (*Saudade*), de Paulo de Magalhães; e *Tabu*, de F. X. Svokoda, com adaptação de João Bastos, entre outras

Artistas participantes | Jayme Costa, Lygia Sarmento, Cora Costa, Graça Moema, Georgette Villas, Clara Leone, Nelma Costa, Nita Nuse, Luiza Nazareth, Rodolfo Maia, Fernanda Pombo, Ramos Júnior, Ferreira Maia, Walter Siqueira, Manoel Vieira e Henrique Fernandes; "ponto" Alberto Costa; contrarregra A. Assunção; chefe de maquinaria Antônio Portugal

1936

COMPANHIA BRASILEIRA DE COMÉDIAS

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Pense Alto*, de Eurico Silva; *O Outro André*, de Correia Varella; *Compra-se um Marido*, de José Wanderley; *Zezé*, de Filgueira Filho e Elpídio Câmara; e *Paternidade*, de Joracy Camargo

Artistas participantes | Barreto Júnior, Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Letícia Flora, Lenita Lopes, Oswaldo Barreto, Barros Lima, Luiz Carneiro, Renato Marques, Júlia Santos, Zulila Aguiar, Jeannette Müller e Gina de Almeida; direção Lenita Lopes

1936

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaço utilizado | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa

Repertório apresentado | Comédia *O Amigo Terremoto*, de Renato Alvim e Nelson de Abreu, tendo como ensaiador Elpídio Câmara

Artistas participantes | Não identificados

1936

GRUPO CÊNICO ESPINHEIRENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Peças portuguesas como *Rosas de Nossa Senhora* e *O Primeiro Beijo*, esta última um poemeto de Júlio Dantas; farsa *Milagres do Amor*; além das comédias *Cala a Boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga; e *Saudade (A Jovem Vovó)*, de Paulo de Magalhães

Artistas participantes | Jandyra Albuquerque, Dardina A. Lima, Victoria Martins, Denize Albuquerque e Dédrana A. Lima, entre outros

1936

FESTIVAL DE ARTE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro da Matriz do Barro

Repertório apresentado | Comédias *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga, e *Dias Felizes*, de autor não divulgado

Artistas participantes | Não identificados

1936

GRANDE COMPANHIA DE FANTOCHES LÍRICOS E CÔMICOS

Procedência | Itália (provavelmente)

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Números de óperas, operetas, revistas, comédias, duetos, canções e variedades com marionetes, além de um circo e uma orquestra também com bonecos

Artistas participantes | Não identificados; direção sra. Rossane

1936

FESTIVAL ARTÍSTICO DO ATOR ELPÍDIO CÂMARA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *O Tufão*, drama de Silvino Lopes

Artistas participantes | Elpídio Câmara, Alzira de Oliveira, Raul Prysthon, Luiz Carneiro, Lourdes Monteiro, Renato Marques, Carlos Bastos, Júlia Santos e Oswaldo Barreto

1936

"NOSSA TURMA"

Procedência | Recife

Espaço utilizado | "Teatrinho" da Basílica da Penha

Repertório apresentado | Comédia *Médico à Força*, de Molière

Artistas participantes | Não identificados

1936

TRUPE OS ROSAS

Procedência | Rio de Janeiro, com alguns artistas pernambucanos convidados

Espaço utilizado | Teatro Moderno

Repertório apresentado | Farsa *Estou no Meu Elemento*, de autor e diretor não divulgados

Artistas participantes | Alexandrino Rosas, Merícia Rosas, Luiz Fonseca, Júlio Moreno e Ary Guimarães

---

1937

GRUPO GENTE NOSSA
(com alguns espetáculos em parceria com a trupe México Lindo)

Procedência | Recife (e México em participação especial)

Espaços utilizados | Cine-Encruzilhada, Teatro de Santa Isabel e Teatro Leopoldo Fróes, realizando ainda excursões às cidades de Limoeiro, Maceió e João Pessoa

Repertório apresentado | Altas comédias *O Divino Perfume*, de Renato Vianna; *Petrônio*, de Silvino Lopes; *Silêncio*, de Hermógenes Viana; *Verita*, de Maria Augusta Monteiro Pessôa; e *Serenata de Schubert*, de Celestino Silva; opereta *O Mano de Minas*, de Brandão Sobrinho e Verdi de Carvalho, além dos remontes de *A Cabocla Bonita*, *O Ministro do Supremo*, *Aves de Arribação*, *Boby e Bobette*, *O Outro André*, *Esfinge*, *Noites de Novena*, *Agite-se...*, *O Interventor*, É Preciso Casar Tereza, *Eu Não Sou eu*, *Casa de Gonçalo*, *Mulato*, *Guerra às Mulheres*, *A Madrinha dos Cadetes*, O Erro do Criador, *Morenas Brasileiras*, *O Assustado*, *Uma Senhora Viúva*, *Ilusões do Amor*, *Ladra*, *A Honra da Tia* e *A Casta Suzana*

Artistas participantes | Vicente Cunha, Luiza de Oliveira, Raul Prysthon, Jeannette Müller, Luiz Maranhão e Ary Guimarães, Elfride Carmen, Fernando Barreto, Elpídio Câmara, Carlos Codeceira, Oswaldo Barreto, Letícia Flora, Eugênia Gama, Aucélia de Souza, Carmen Lima, Maria Celeste, Luiz Carneiro, Ziza Prysthon, Mayerber de Carvalho, Carlos Bastos, Mávio Roberto, Amália de Souza, Irene Sobral, Marquise Branca, Alfredo de Oliveira, Alzira de Oliveira, Irene Sobral, Maria Norat, Rodolfo Carvalho e Mercedes Ramalho; contrarregra Mário Freitas; diretor de cenas Raul Prysthon; direção geral Samuel Campello

1937

I FESTA DA MOCIDADE
(iniciada ainda em 1936, mas com atrações cênicas só a partir de 1937)

Procedência | Artistas de vários lugares

Espaços utilizados | Parque 13 de Maio

Repertório apresentado | Teatro Paulista

Artistas participantes | Maria Alice (cantora), Jazz Band Acadêmica e Renato Marques (ator pernambucano)

1937

RATINHO E SUA COMPANHIA DE BURLETAS MUSICADAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Sainetes *Rancho da Serra*, *Minha Casa é um Paraíso*, de Luiz Iglesias; e *Que Tipo Simpático!*, este último do autor argentino Escobar, com adaptação de Humberto Cunha; burleta *Flor do Manacá*, de Luiz Iglesias; e os "revuettes" *Parei Contigo, Do Rio à Paraíba!* e *Cuíca, Pandeiro e Tambor*, de autores não divulgados

Artistas participantes | Ratinho (Severino Rangel), Evilásio Marçal e Alma de Castro, entre outros; direção Ratinho (Severino Rangel)

1937

BATISTA JÚNIOR E LINDA BATISTA

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Ventriloquismo e números de canto

Artistas participantes | Batista Júnior (ventríloquo) e Linda Batista (cantora)

1937

FESTIVAIS ARTÍSTICOS DE RAUL PRYSTHON E ZIZA PRYSTHON

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Encruzilhada e Teatro Leopoldo Fróes

Repertório apresentado | Comédias *Ladra* e *Flor de Maio*, de Silvino Lopes; e *Agite-se...*, de Samuel Campello

Artistas participantes | Raul Prysthon, Marquise Branca, Letícia Flora, Ziza Prysthon, Isaura Bravos, Vicente Cunha, Luiz Maranhão, Alfredo de Oliveira, Antônio Brito, Carlos Codeceira, Divaldo Ribeiro e João Santos

1937

CENTRO DRAMÁTICO ISRAELITA DE PERNAMBUCO

Procedência | Recife (comunidade judaica), com convidados de Israel

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *A Hebréa*, drama histórico de M. Lerned, com música de Halevy e Robinkoff, entre outras peças e números líricos

Artistas participantes | Sophia Raphalovitch e H. Klatzkin, além de elementos da colônia israelita do Recife

1937

COMPANHIA DE REVISTAS PORTUGUESAS EVA STACHINO

Procedência | Portugal

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revistas *Pérola da China*, de Santos Carvalho, Amadeu do Valle e Fernando Santos; e *É do Loré...*, de Santos Carvalho, Samuel Campello e Raul Valença, com música de Vasco Macedo e João Valença, entre outras

Artistas participantes | Santos Carvalho, Reginaldo Duarte, Miguel Osório, Adolfo Sampaio, Januário Ruivo, Eva Stachino, Luísa Santanello, Ema de Oliveira, Carminha Pereira, Cremilda de Souza, com participação especial de integrantes do Grupo Gente Nossa, além de um conjunto de músicos e dez *girls*; regência musical Vasco Macedo

1937

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaços utilizados | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa, Teatro de Santa Isabel e Salão Pio X, em Olinda

Repertório apresentado | Comédias É Preciso Casar T*ereza*, de Umberto Santiago; *A Mulher do Trem*, de Maurice Henequin; direção, respectivamente, de Elpídio Câmara e Raul Prysthon

Artistas participantes | Antônio Brito, Alberto Faria, Francisco Pacheco, Antônio Almeida, Antônio Ribeiro, Júlia Santos, Lenita Lopes, Ziza Prysthon, Lourdes Monteiro e Maria Norat, entre outros

1937

COMPANHIA DE COMÉDIA MODERNA

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *A Ressurreição* de Eva, de José Wanderley e Mário Lago; *Bazar de Brinquedos*, de Joracy Camargo; *Um Rapaz Teimoso* e *A Descoberta da América*, de Armando Gonzaga; *Berenice*, de Roberto Gomes; *Amor* e *Mas, Que Mulher!*, de Oduvaldo Vianna; *A Ditadora* e *Saudade*, de Paulo de Magalhães; e *Um Homem*, de Eurico Silva, entre outras

Artistas participantes | Afonso Stuart, Paulo Ferraz, Violeta Ferraz, Alma Flora, Cecy Medina, Pepa Ruiz, Léa Ferreira e Armando Ferreira, entre outros; direção Salú Carvalho

1937

COMPANHIA DE ARTE DRAMÁTICA ÁLVARO PIRES

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Dramas *Os Direitos da Saúde*, de Florêncio Sanches, com tradução e adaptação de Rodriguez Fabregat e Dinorah Oltesa; *A Muralha*, de Coelho Neto; *Ciclone*, de Sommerset Maugham; comédias *Anastácio*, de Joracy Camargo; *Quem Pode Com o Amor!?*, de Octávio Rangel; e *Não Casar é Melhor...*, de Heitor Modesto, entre outras

Artistas participantes | Lucília Peres, Maria Castro, Iracema de Alencar, Antônio Ramos, Amélia de Oliveira, Georgette Villar, Alvina Castro, Cecy Braga, Graça Moema, Antônio Sampaio, Brandão Filho, Alma Castro, Armando Rosas, Afonso Batista e Carlos Torres, com participação de Oswaldo Barreto, do Grupo Gente Nossa; cenários Ângelo Lazary; direção artística Octávio Rangel; direção geral Álvaro Pires

1937

COMPANHIA ITALIANA DE OPERETAS BERTINI-BONI

Procedência | Itália

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Operetas *A Casta Suzana*, de Jean Gilbert; *La Scugnizza*, de Lombardi e Mário Costa; *O Tango da Meia Noite*, de Stefano Bekeffi e Karl Kmojati; *Adeus, Mocidade*, de G. Pietri; e *Sonho de Amor*, de Franz Liszt, entre outras

Artistas participantes | Italo Bertini, Alba Regina, U. Violetta, M. Miselli, F. Bertramo, N. Piantanelli, P. Perego, M. Peloni, A. Zanotti e E. Foglizzo, entre outros; regência musical Felipe Caparrós

1937

GRUPO ESCOLAR MACIEL PINHEIRO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revista cívico-escolar *Coisas do Meu Brasil*, de Maria Elisa Viegas, com música de Nelson Ferreira, entre outros compositores

Artistas participantes | Alunos do Grupo Escolar Maciel Pinheiro e músicos da Orquestra da Rádio Clube de Pernambuco; ensaiadora Maria Elisa Viegas

1937

REUNIÃO DE ARTISTAS PERNAMBUCANOS

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *Quando o Amor Vem...*, de Édouard Bourdet, com tradução de Corina Fróes

Artistas participantes | Não identificados

1937

TRUPE DA BOA VONTADE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine Olinda (antigo Teatro Livramento)

Repertório apresentado | Comédias *Cala a Boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga; *A Sogra*, de Horácio Nunes; *P. R. V. 8*, sem indicação do autor; e *Ladra*, de Silvino Lopes, todas sob direção de Waldemar Mendonça e Gerson Vieira

Artistas participantes | Lia Pimentel, Clodomir Lins, Alfredo de Oliveira, Raul Prysthon, Júlia Santos, Gerson Vieira e Saphyra Pereira, entre outros

---

1937/1938

GUANABARA TRUPE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Variedades da II Festa da Mocidade, armada no Parque 13 de Maio

Repertório apresentado | Espetáculos de variedades, inclusive com exibição das comédias em um ato *O Café do Coisas* e *Pernas Para o ar*, de autores não divulgados

Artistas participantes | Renato Marques, Leoni Siqueira, José Pozzolli, Marilita Pozzolli, Ary Guimarães, Gioconda Othero, Annita Othero, Andrade Lima Júnior, entre outros; direção Renato Marques e Leoni Siqueira

1937/1938

COMPANHIA JARARACA

Procedência | Rio de Janeiro

Espaços utilizados | Cine-Encruzilhada e o Teatro de Variedades da II Festa da Mocidade, armada no Parque 13 de Maio

Repertório apresentado | Comédias *Meu Pai é Meu Filho*, de Marques Fernandes, e *Onde Está o Dinheiro?*, de Paulo de Magalhães, entre outras peças; direção Luiz Calazans (Jararaca)

Artistas participantes | Luiz Calazans (Jararaca), Apollo Corrêa, Edith Falcão, Wanda Calazans, De Chocolat e Arthur Costa (sambista), entre outros

---

1938

FESTIVAL "NOITE DE BRASILIDADES"

Procedência | Atrações de vários lugares

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Não identificado

Artistas participantes | Américo Novaes, De Chocolat, Companhia Jararaca, Afonso Moreira, Marquise Branca, Lêda Moura, Elpídio Câmara, Leoni Siqueira, Bebé Gonçalves, Annita Othero, Gioconda Othero, Andrade Júnior, Clauthenes Andrade, Ary Guimarães, Vicente Cunha e a Jazz do Imperial Cassino

1938

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Encruzilhada, realizando ainda excursão à cidade de Goiana

Repertório apresentado | Alta comédia *Se Deus Quiser...*, de Berguedof Elliot, além dos remontes de *O Amigo Terremoto*, *Zezé*, *Noites de Novena*, *As Moças de Hoje*, *O Outro André*, *O Amigo Tobias*, *Luar do Norte* e *A Rosa Vermelha*

Artistas participantes | Elpídio Câmara, Luiz Maranhão, Lourdes Monteiro, Caldas Araújo, Amélia Pinto, Alzira de Oliveira, Luiza de Oliveira, Batista Teixeira, Carmen Silva, Leopoldo Cunha, Tancredo Seabra, Aluísio Campelo, Gerson Vieira, Marcello Bastos, Anthenor Netto, Aucélia de Souza, Vicente Cunha, Zeto Figueiredo, Jovelina Soares, Nice Cleone, Augusta Moreira, Eugênia Gama, Aline Leite, Concília Gueiros, Ubaldina Gueiros, Alfredo de Oliveira, Nestor França, Norton França e Marita Botelho; direção artística Valdemar de Oliveira e Samuel Campello; direção geral Samuel Campello

1938

COMPANHIA DE SAINETES E REVISTAS LYSON GASTER

Procedência | São Paulo

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Comédias e sainetes como *A Caminho do Céu*, *O Homem Que Não Viveu*, *Deus e o Diabo*, *Tudo Pode o Amor?*, *Felicidade é Quase Nada*, *O Gato Escondido*, *Mamãe eu Quero*, *Lágrimas de Ouro*, *A Soberana do Mundo*, *Tá Bom, Deixa!*, *Sossega Leão* e *Quem Quebrou Meu Violão?*, entre várias outras peças de autores não divulgados

Artistas participantes | Alfredo Viviani, Lyson Gaster, Domingos Terras e Jacques Marino, entre outros; direção Alfredo Viviani

1938

COMPANHIA DE COMÉDIAS TEIXEIRA PINTO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *O Sol e a Lua* e *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo; *A Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Vianna; *O Hóspede do Quarto Nº 2*, de Armando Gonzaga; *Noiva de Meu Marido*, de Noel France; *As Solteironas dos Chapéus Verdes*, de Germaine Acremant; *A Ditadora*, de Paulo de Magalhães; e *Mimosa*, de Leopoldo Fróes, entre outras

Artistas participantes | Teixeira Pinto, Iracema de Alencar, Victória Régia, João Martins, Maria Vidal, Armando Ferreira, Gaspar Bernardo, Cecy Faria, Sylvio Silva e Léa Ferreira, entre outros; "ponto" Alberico Mello; direção geral Teixeira Pinto

1938

COMPANHIA BRASILEIRA DE OPERETAS IRMÃOS CELESTINO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Operetas *A Viúva Alegre*, *Eva* e *O Conde de Luxemburgo*, todas de Franz Lehár; *Alvorada do Amor*, adaptação da obra cinematográfica homônima por Octávio Rangel; *La Bayadera*, de Emmerich Kálmán; e *Pássaro Branco*, de Bandeira Duarte e Sadi Cabral, entre outras

Artistas participantes | Vicente Celestino, Pedro Celestino, João Celestino, Amadeu Celestino, Radamés Celestino, Gilda de Abreu, Henriqueta Brieba, Gina Bianchi, Vina de Souza, Iracy Celestino, Marga Vereto, Luiza Gonçalves, Jandyra Santos, João Mattos, João Silva, Arthur Sanches, Arlindo Netto, Lourival Fraga e Luiz Otávio, além de 30 coristas, entre outros

1938

RENATO VIANNA E SEU TEATRO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel (por duas temporadas distintas neste ano)

Repertório apresentado | *Deus*, *Sexo*, *La Cumparsita*, *Os Fantasmas*, *Mona Lisa*, *Senhora*, *O Homem dos Olhos de Vidro*, *O Divino Perfume*, *A Última Encarnação do Fausto*, *A Fonte Sonora* e *Última Conquista*, todas do próprio Renato Vianna; além das comédias *A Vida Tem Três Andares*, de Humberto Cunha; e *A Mulher Que se Vendeu*, de L. Navarro e S. Torrado, com tradução de Eurico Silva e Djalma Bittencourt; *Aonde Vais, Coração?*, de Valdemar de Oliveira; *Ladra*, de Silvino Lopes; *Você* e *Pense Alto*, de Eurico Silva; e *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, entre outras

Artistas participantes | Renato Vianna, Suzana Negri, Maria Caetana, Déa Selva, Darcy Cazarré, Hortência Silva, Maria Lina, Álvaro Augusto, Cândida Gomes, Monna Leda, Eurico Silva, Ruy Vianna, Manoel Rocha, Elias Conturci e Jorge Diniz; "ponto" Alberto Costa; direção de cena Jorge Diniz; assistente de direção Quintella Filho; direção geral Renato Vianna

1938

GRÊMIO TEATRAL APOLÔNIA PINTO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Não identificados

Repertório apresentado | Não divulgado, com direção de Abdenago de Araújo

Artistas participantes | Não identificados

1938

TRUPE DA BOA VONTADE

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro Olinda e Teatro Silvino Lopes

Repertório apresentado | Burleta *Flor do Manacá*, de Luiz Iglesias; e as comédias *Foi Ela Quem me Beijou*, de Abadie Faria Rosa; *A Mulher do Conselheiro*, de João Batista; *Casa de Maribondos* e *A Costela de Adão*, de Umberto Santiago; *Quem Beijou Minha Mulher?*, de Gastão Tojeiro; *O Amigo da Paz*, de Armando Gonzaga; *Ladra*, de Silvino Lopes; comédia-farsa *Precisa-se de Uma Mãe*, de Silvino Lopes; *O Afinador de Pianos*, de Américo Azevedo; e o drama *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas

Artistas participantes | Aluísio Campelo, Gerson Vieira, Waldemar Mendonça, Norton França, Heronides Silva, Irma Campelo, Amália de Souza, Isabel Pontes, Raul Prysthon, Alfredo de Oliveira, Júlia Santos e Saphira Pereira, entre outros

1938

GRÊMIO LÍTERO-TEATRAL PEDRO II

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Liceu de Artes e Ofícios

Repertório apresentado | Comédias *O Diabo em Casa*, de Francisco Uchôa; e *Paris na Roça*, esta de autor não divulgado

Artistas participantes | Maria Fragoso, Irdiné Maia e Bello Azevedo; direção Maria da Glória Queiroz Coelho

1938

GRÊMIO CÊNICO ESPINHEIRENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Opereta *Uma Canção Para Você*, de Antônio Rodrigues, com música de diversos autores, compiladas por Antônio Amorim Rabello

Artistas participantes | Carmen Salazar, Nely Rabello, Denise Albuquerque, Dédrana A. Lima, Arígenes Rodrigues, Antônio Rodrigues, Luís Bacellar, Dédrano Lima, Paulo Costa e Menaris Ribeiro, além de um coro feminino e orquestra; regência musical Antônio Amorim Rabello; direção Antônio Rodrigues

1938

GRÊMIO FAMILIAR AFOGADENSE

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro da Paz, Teatro de Santa Isabel, Teatro do Centro Cultural Israelita de Pernambuco e Cine-Eldorado

Repertório apresentado | Comédias *Falso Juramento*, de Romualdo Pimentel; *Dias Felizes*, dos Irmãos Guimarães; e *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga

Artistas participantes | Intérpretes não identificados; direção artística Severino Monteiro; direção cênica Francisco Uchôa

1938

GRÊMIO DE COMÉDIAS CRUZEIRO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro Olinda, além de visita à cidade de Camaragibe

Repertório apresentado | Comédias *Saudade*, de Paulo de Magalhães; *Zezé*, de Elpídio Câmara e Filgueira Filho; *O Simpático Jeremias* e *A Inquilina de Botafogo*, de Gastão Tojeiro; *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglesias; *Mariana, Meu Amor*, de autor não divulgado; *O Amigo Terremoto*, de Renato Alvim e Nelson de Abreu;

Se o Anacleto Soubesse..., de Paulo Orlando; burleta *Ao Clarão do Luar*, de Heronides Silva, esta com música de Lourival Santa Clara

Artistas participantes | Heronides Silva, Norton França, Severino Ramalho, Ayrton Guimarães, Protásio Lopes, Benedito Freitas, Edson Duque, Áurea Santos, Alzira Silva, Marieta Lima, Gessy Monteiro, Aluísio Campelo, Irma Campelo e Stela Lima, entre outros; direção Heronides Silva

1938

GRÊMIO ARTÍSTICO DO BARRO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro da Matriz do Barro e Teatro Silvino Lopes, além de visita à cidade do Cabo

Repertório apresentado | Comédias *Exemplo a Casados*, de Diogo J. Saromenho; *Almas Penadas*, de F. Napoleão; *A Sogra*, de Horácio Nunes; *O Secretário de Sua Excelência*, de Armando Gonzaga; drama *A Louca do Jardim*, de Claudino Augusto dos Lagos

Artistas participantes | Maria Celeste, Abigail Macedo, Athayde Gondim, José Bustorff, Sizenando Pavão e Sélvio Monteiro; direção Sélvio Monteiro

1938

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Aventuras de um Rapaz Feio*, de Paulo de Magalhães; *Uma Noite em Apuros* e *A Cara do Pai*; e o drama *A Inspiração do Frade*, os três últimos sem divulgação dos autores

Artistas participantes | Intérpretes não identificados; ensaiador Elpídio Câmara

1938

GRUPO AMADORES DO PILAR

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Não identificados

Repertório apresentado | Comédia *Eu Não Sou eu*, de Silvino Lopes

Artistas participantes | Intérpretes não identificados; ensaiador Manoel Chagas

1938

FESTIVAIS ARTÍSTICOS PROMOVIDOS PELOS ATORES GERSON VIEIRA E WALDEMAR MENDONÇA, SYLVIO MONTEIRO, MARIA CELESTE E AUCÉLIA DE SOUZA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Cine-Teatro Olinda e Teatro do Barro

Repertório apresentado | Comédias *O Bom Ladrão*, de Lucilo Varejão; *Casa de Maribondos*, de Umberto Santiago; *Se Deus Quiser...*, de Berguedof Elliot; e o drama *A Louca do Jardim*, de Claudino Augusto dos Lagos

Artistas participantes | Gerson Vieira, Waldemar Mendonça, J. Reis, Norton França, Lina Mello, Eunice Barros, Aluísio Campello, Aucélia de Souza, Irma Campelo, Alzira de Oliveira e artistas da rádio P.R.A.-8

1938

COLÔNIA INGLESA NO RECIFE

Procedência | Recife (comunidade inglesa)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *The Last of Mrs. Cheyney*, de Frederick Lonsdale

Artistas participantes | Não identificados

1938

NÚCLEO ARTÍSTICO DE TEJIPIÓ

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro da Matriz do Barro e Teatro São João

Repertório apresentado | Comédias *Foi Ela Quem me Beijou*, de Abadie Faria Rosa;

Minha Sogra Jararaca, de F. Napoleão; e *Moços e Velhos* ou *Boneca Alemã*, de Rangel de Lima

Artistas participantes | Arlindo Silva, Ita Lima, Abílio Campello, Amália de Souza, Iracy Faria, José de Souza, Expedito Cavalcanti, Álvaro Tigre, Carminha Monteiro e Inaldo Carvalho, entre outros

1938

CENTRO DRAMÁTICO ISRAELITA DE PERNAMBUCO

Procedência | Recife (comunidade israelita)

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédia *Digrine Felder* (*Campos Verdejantes*), de Peretz Hirchbein

Artistas participantes | Atores amadores judeus, com participação dos convidados Naum Menik e Dors Roseblum

---

1939

RATINHO E SUA COMPANHIA DE REVISTAS, BURLETAS E SAINETES

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Burletas, comédias e sainetes como *O Aparício Apareceu*, *A Família Mossoró* e *O Trancinha*, de Marques Fernandes; *Flor do Manacá* e *Rancho da Serra*, de Luiz Iglesias; *Fazenda dos Amores*, de De Chocolat; *Meu Malandro*, de Álvaro Peres Filho; e *Meu Brasil*, de autor não divulgado

Artistas participantes | Ratinho (Severino Rangel), além de outros cômicos, músicos, dançarinos e *girls*; direção artística Álvaro Peres Filho

1939

GENÉSIO ARRUDA E SUA CIA. DE DISPARATES CÔMICOS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Comédias *A Criada do Diabo*, *A Noiva do Defunto*, *A Felicidade do Félix*, *O Domador de Onça*, *A Anastácia*, *O Homem Demônio*, *Sossega Leão* e *Os Fugitivos do Cemitério do Araçá*, todas provavelmente de Marques Fernandes, além de *O Paraíso dos Bêbados*, de Tom Bill

Artistas participantes | Wally de Almeida, Argus e Seus Bonecos, Amélia Mendes, Lenita Medeiros, Roberto José, Almeidinha, Alípia Almeida e Genésio Arruda, entre outros

1939

COMPANHIA DULCINA-ODILON

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *A Marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa; *Zazá*, de Berton e Simon, adaptada por Paulo de Magalhães; *A Menina do Chocolate*, de Paul Gavault; *Pancada de Amor*, de Noel Coward, com tradução de Renato Alvim e Carlos Bittencourt; *Bebezinho de Paris*, de Darthés e Damel, com tradução de Oduvaldo Vianna; *A Gaiola Dourada*, de Michel Duran; e *Alegria de Amar* e *Fontes Luminosas*, ambas de Verneuil, sendo as três últimas com tradução de Alberto Queiroz, entre outras

Artistas participantes | Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Aristóteles Penna, Conchita de Moraes, Átila de Moraes, Mário Salaberry, Zilka Salaberry, Flora May, Celeste Lopes, Roque da Cunha, Grijó Sobrinho, Sônia Lopes, Alberto Dumont, entre outros; "ponto" A Teixeira; "eletricista" (iluminador) Ailaud Fernandes

1939

TEATRO AO AR LIVRE DA III FESTA DA MOCIDADE

(iniciada ainda em 1938)

Procedência | Atrações de variados lugares, mas especialmente de Pernambuco

Espaço utilizado | Teatro ao ar Livre da III Festa da Mocidade, armada no Largo da Faculdade de Direito (Praça Adolfo Cirne)

Repertório apresentado | Números de variedades

Artistas participantes | Ary Guimarães (Salomão Absalão) e sua trupe, incluindo a atriz Augusta Moreira, com esquetes cômicos, emboladas e anedotas; Joca Silva (artista caipira) e Jack Hilson (Tarzan Moderno, dos EUA, com números de força e agilidade), entre outras atrações

1939

GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel, Cine-Torre, Cine-Eldorado, Cine-Encruzilhada e Cine Olinda, realizando ainda excursões às cidades de Caruaru, Goiana, Fortaleza e João Pessoa

Repertório apresentado | Comédias *Onde Estás, Felicidade?* e *O Último Guilherme*, de Luiz Iglesias; *O Hóspede do Quarto Nº 2* e *A Patroa*, de Armando Gonzaga; *Um Caso de Polícia* e *Frederico II*, de Eurico Silva; *O Marido de Minha Noiva*, de J. Arniche, com tradução de J. Quental; *Quando o Amor Vem...*, de Edouard Bourdet, com tradução de Corina Fróes; *A Grande Mentira*, de Hermógenes Viana; *D. João III*, de Lucilo Varejão; *Meu Fã*, dos Irmãos Valença; burleta *Nhá Moça*, adaptação de Olival Costa a partir da comédia argentina *Los Mirasoles*; comédia social *Proletários*, de Maria Rosa Ribeiro; melodrama *Jesus*, de Felipe Caparrós, com tradução de Valdemar de Oliveira; dramas *O Conflito*, de Fernando Mota; *Mocambo*, de Valdemar de Oliveira e Filgueira Filho, além dos remontes de *Um Rapaz de Posição*, *Zezé*, *O Amigo Tobias*, *Boby e Bobette*, *O Outro André*, *Napoleão*, *Longe dos Olhos*, *A Ditadora*, *O Interventor*, *Cala a Boca, Etelvina!*, *Ladra*, *O Mártir do Calvário*, *Aventuras de um Rapaz Feio*, *Compra-se um Marido*, *Paternidade*, *O Divino Perfume*, *Não me Conte Esse Pedaço*, *Feitiço* e *Luar do Norte*

Artistas participantes | Alzira de Oliveira, Aucélia de Souza, Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Barreto Júnior, Oswaldo Barreto, Batista Teixeira, Luiz Carneiro, Carmem Silva, Caldas Araújo, Gerson Vieira, Erivaldo Mota, José Cavalcanti, Tancredo Seabra, Norton França, Leopoldo Cunha, Alderico Costa, João Pires, Vicente Cunha, Ivete Rocha, Severino Ramalho, Waldemar Mendonça, Tancredo Seabra, Mário Batista, Ayrton Guimarães, Aluísio Campelo, Irma Campelo, Sunia Campelo, Ary Guimarães, Alfredo de Oliveira, Lenita Lopes, Gina de Almeida e Luiza de Oliveira; "ponto" Abelardo Cavalcanti (Coleguinha); cenários Mário Nunes, Álvaro Amorim e Ramon Dominguez; "eletricistas" (iluminadores) Aníbal Mota e Ananias B. Gouveia; adereços João Alves; contrarregra Caldas Araújo; direção artística Filgueira Filho ou Elpídio Câmara; direção geral Valdemar de Oliveira; participação especial de orquestra com 40 músicos da Rádio Clube de Pernambuco,30 elementos do Orfeão da Brigada Militar, 30 do Centro Educativo Operário de Santo Amaro, 28 do Orfeão do Ginásio Leão XIII e numerosos outros integrantes de coros sacros

1939

TEATRO INFANTIL DO GRUPO GENTE NOSSA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Com a Rainha é Assim..., O Valente e o Inteligente* e *Prisioneiro de Guerra*, todas de Joracy Camargo e Henrique Pongetti; *O Pequeno Polegar*, adaptação de Coelho de Almeida a partir do conto de Perrault, com música de João Valença; revista *A Hora do Calouro*, de José Capibaribe (pseudônimo de Valdemar de Oliveira); e a opereta *A Princesa Rosalinda*, com texto e música de Valdemar de Oliveira

Artistas participantes | Reinaldo de Oliveira, Fernando de Oliveira, Valdemar Rodrigues Filho, Anita Dimenstein, Maria Auxiliadora Medeiros, Edmilda Lopes, Leonorzinha Vasconcelos, Ivanda Oliveira, Zenilda Vilaça, Lenira Vilaça, Walter Dimenstein, José de Aguiar, Geraldo Vilaça, Edmir Lopes, Paulo Bezerra, Ranúzia Cordeiro Azevedo, Norma Beltrão Xavier, Maria de Lourdes Beltrão, Marinete Morais, Maria Lia Farias, Rodolfo Carvalho, Maria Celeste, Gerson Vieira, Amparo Oliveira, Teresa de Oliveira, Sunia Campelo, Clóris Passos, Antônia Oliveira e Aluísio Magalhães; colaboradoras Maria Elisa Viegas

de Medeiros, Labis Villaça e Dagmar Beltrão; cenários Mário Nunes; música, regência e direção cênica Valdemar de Oliveira

1939

GRÊMIO CÊNICO ESPINHEIRENSE

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | *Branca de Neve e os 7 Anões*, adaptação do tradicional conto por Coelho de Almeida

Artistas participantes | Theresinha Fonseca, Antônio Carlos Almeida, Theresinha Ferreira, Maria Isabel Martins, Geraldo Martins, Zezé Oliveira, Nazareth Oliveira, Augusto F. Almeida, Albertina F. Almeida, Geraldo Carvalho, Leísa Almeida, Marcos Almeida e Themira Oliveira; cenários Mário Nunes e Álvaro Amorim; direção cênica Augusto Almeida; regência musical Antônio Paurílio, com participação de orquestra

1939

COMPANHIA DE COMÉDIA PALMEIRIM-CECY

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Vou Entrar na Família*, de F. Shoentan e Gustavo Kadelluerge, em tradução de Matheus da Fontoura; *Minha Mulher é um Grande Homem*, de Chaby Pinheiro e Leopoldo Fróes; *A Ditadora*, de Paulo de Magalhães; *A Mulher Nº 2*, de Miguel Santos; e *O Homem do Papagaio*, com tradução de Eduardo Cerca, entre outras

Artistas participantes | Palmeirim Silva, Cecy Medina, Alma Castro e Ferreira Leite, entre outros; direção geral Palmeirim Silva

1939

JAYME COSTA E SUA GRANDE COMPANHIA DE COMÉDIAS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Comédias *Carlota Joaquina*, de Raymundo Magalhães Júnior; *O Hóspede do Quarto Nº 2*, de Armando Gonzaga; *O Último Guilherme*, de Luiz Iglesias; *A Flor da Família*, de Paulo de Magalhães; *As Doutoras*, de França Júnior; *Os Amigos do Barata*, de Gastão Barroso; *Genro de Muitas Sogras*, de Arthur Azevedo; e *Sansão,* de Viriato Corrêa, entre outras

Artistas participantes | Jayme Costa, Darcy Cazarré, Custódio Mesquita, Ítala Ferreira, Déa Selva, Nelma Costa, Álvaro Costa e Cora Costa, entre outros; direção artística Eduardo Vieira; direção geral Jayme Costa

1939

COMPANHIA DE REVISTAS DO TEATRO RECREIO DO RIO DE JANEIRO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revistas *Boneca de Piche* e *O Que é Que a Baiana Tem?*, de Luiz Iglesias e Freire Júnior; *Entra na Faixa*, de Luiz Iglesias, Freire Júnior e Ary Barroso; *Figa de Guiné*, de Custódio Mesquita e Mário Lago; burletas *Cabeça de Porco*, de Luiz Iglesias e Miguel Santos, com música de J. Torres, e *Bambas da Saúde*, de Luiz Iglesias; e *O Guri*, de Freire Júnior e J. Aimberê, entre outras

Artistas participantes | Oscarito, Eva Todor, Margot Louro, Isa Rodrigues, Armando Nascimento, Antônio Almeida, Pedro Dias e Aracy Cortes, além de 20 "*girls*-bailarinas", entre outros; direção Luiz Iglesias e Freire Júnior

1939

CONJUNTO NOSSO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro da Penha

Repertório apresentado | Dramas *O Falsário* e *Santas Missões na China*, de autores não divulgados

Artistas participantes | Intérpretes não identificados; cenários Ilton Rijo e Plácido Passos; direção Álcio Costa

1939

FESTIVAIS DE ARTE

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Teatro de Santa Isabel e Cine-Teatro Olinda

Repertório apresentado | *A Mulher Que Furtou*, de Maria Rosa Moreira Ribeiro; *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas; *A Grande Mentira*, de Hermógenes Viana; *O Marido da Criada*, *Seu Pindoba* e *A Mãe de Minha Mulher*, as três últimas peças de autores não divulgados

Artistas participantes | Letícia Flora, Luiza de Oliveira, Jovelina Soares, Alexandrino Rosas, Menaris Ribeiro e Lenita Lopes, entre outros, com participação do Conjunto Artístico do Feitosa e de integrantes da P.R.A.-8

1939

ESCOLA NORMAL PINTO JÚNIOR

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Revista cívico-escolar *O Sonho de Yara*, com texto e direção de Cândido Duarte

Artistas participantes | Maria José Sarinho e Nilza Pires, entre 40 alunas normalistas; coreografias Maria Orlando Andrade Bezerra; cenários Balthazar da Câmara e Mário Nunes; regência musical da orquestra Carlos Diniz

1939

GRÊMIO DE COMÉDIAS CRUZEIRO

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro Olinda

Repertório apresentado | Comédias *Melodia do Amor*, de Heronides Silva; *O Coração Não Envelhece*, de Paulo de Magalhães; *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro; *Priminho do Coração*, de Luiz Iglesias; e *Tabu*, de F. X. Svokoda, com adaptação de João Bastos

Artistas participantes | Intérpretes não identificados; direção Heronides Silva

1939

CONJUNTO ARTÍSTICO DO FEITOSA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Cine-Teatro Olinda

Repertório apresentado | Comédias *Compra-se um Marido*, de José Wanderley; *A Ditadora*, de Paulo de Magalhães; *O Bom Ladrão*, de Lucilo Varejão; *Eu Não Sou eu* e *Meninas de Cinema*, de Silvino Lopes; *Boneca Alemã*, de Rangel de Lima; e *Não me Conte Esse Pedaço*, de Miguel Santos

Artistas participantes | Gerson Vieira, Waldemar Mendonça, S. Mesquita, Heronides Silva, Norton França, Amália de Souza, Aucélia de Souza e Alzira Silva; direção Waldemar Mendonça e Gerson Vieira

1939

GRÊMIO FAMILIAR AFOGADENSE

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Não identificados

Repertório apresentado | Comédias *O Coração Não Envelhece*, de Paulo de Magalhães, e *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga

Artistas participantes | Não identificados

1939

TUNA PORTUGUESA

Procedência | Recife (comunidade portuguesa)

Espaços utilizados | "Teatrinho" da Tuna Portuguesa e Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Burleta *Miss Atualidade*, de José Carneiro e Sérgio Sobreira; comédias *Um Par de Galhetas*, tradução de Júlio Falcão; *Meninas de Cinema*, de Silvino Lopes;

poema dramático *Milagres de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de autor não divulgado; *O Primeiro Beijo*, poemeto de Júlio Dantas; e o drama histórico *Camões*, de Pereira da Costa, entre outros

Artistas participantes | Não identificados

1939

GRÊMIO ARTÍSTICO DO BARRO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Salão Pio X, em Olinda, entre outros palcos não identificados, com visita à cidade de Paudalho

Repertório apresentado | Comédias *Compra-se um Marido*, de José Wanderley; *Almas do Outro Mundo*, de F. Napoleão; e *Se Deus Quiser...*, de Berguedof Elliot, esta última com direção de Sizenando Pavão

Artistas participantes | Sélvio Monteiro, José Bastos, Maria Celeste, Walfrido Dantas, Sizenando Pavão, Dina Silva, José Uchôa e José Bustorff, entre outros; "ponto" Athayde Gondim; direção Sélvio Monteiro

1939

GRÊMIO TEATRAL APOLÔNIA PINTO

Procedência | Recife

Espaços utilizados | Não identificados

Repertório apresentado | Comédias *A Ditadora*, de Paulo de Magalhães, e *Ladra*, de Silvino Lopes

Artistas participantes | Não identificados

1939

GRANDE COMPANHIA DE REVISTAS E SAINETES TATUZINHO

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Cine-Encruzilhada

Repertório apresentado | Revistas e sainetes como *O Aparício Apareceu*, de Marques Fernandes; *Precisa-se de Criados*, *Tatu Virou Mulher*, *Lição Doméstica*, *Eu Quero é Casar*, todos de autores não divulgados; *O Petróleo do Lobato*, de Ary Valdez e Danilo de Oliveira; *Por Que Bebes Tanto?!*, de De Chocolat, com música de Armando Ângelo e J. Cabral; além de *A Derrota do Campeão*, de Antônio Sampaio

Artistas participantes | Tatuzinho (Ary Valdez, ator comediante do gênero regional e músico), Elizeth Cardoso (cantora), Noêmia Soares, Celeste Aída (vedetes), Delfim Gomes, Maria R. Martins (atores), Kleber Senna (sambista) e Mary and Trosky (bailarinos), entre outros; direção De Chocolat

1939

COMPANHIA JARDEL JÉRCOLIS

Procedência | Rio de Janeiro

Espaço utilizado | Teatro de Santa Isabel

Repertório apresentado | Operetas *Gandaia*, de Geysa Bôscoli e Jardel Jércolis, com música de Custódia Mesquita; *Carioca*, de Geysa Bôscoli e Jardel Jércolis, com música de Augusto Vasseur; revista *Alô... Alô... Rio?*, de Geysa Bôscoli e Jardel Jércolis; e as fantasias *O Tesouro do Sultão*, da dupla Capitão Furtado e Radamés Gnatalli, e *Vertigem*, de Bastos Tigre, com música de Jardel Jércolis e Mesquita Pinheiro

Artistas participantes | Lódia Silva, Pepita Cantero, Rosita Rocha, Manoelino Teixeira, Hugo Cesarino, Guiomar Santos, Floripes Rodrigues, Priscilla Dalba, Rosa Sandrini, Ângelo de Freitas, João Fernandes, Túlio Berto e Edgard Estrella, além de corpo de *girls*, *vamps* e *boys*; música Custódio Mesquita; direção geral e artística Jardel Jércolis

1939

PRESÉPIO DOS IRMÃOS VALENÇA

Procedência | Recife

Espaço utilizado | Teatro do Colégio Nóbrega

Repertório apresentado | *Presépio* de 1865, texto de Raul Valença, com música de João Valença

Artistas participantes | Alunas do Instituto Moderno e associados dos Centros Educativos; cenários Mário Nunes e Álvaro Amorim; direção artística Irmãos Valença

PUBLICAÇÕES DO SESC PIEDADE

|2004|

• **A Voz e a Palavra na Cena do Recife Hoje**, de Rose Mary Martins

|2005|

• **Flores D'América**, de João Denys Araújo Leite

|2006|

• **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o cavalo marinho Estrela de Ouro (Condado – PE)**, de Érico José

|2007|

• **Circuito Pernambucano de Artes Cênicas: diagnóstico de uma experiência**, de Romildo Moreira

• **O Jogo do Ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão**, de Luiz Felipe Botelho Paes Barreto

|2008|

• **No Palco da Memória – 25 anos de Crítica Teatral**, de Valdi Coutinho

• **Alvíssaras, Meu Povo! Auto da Barca Brasílica**, de André Madureira

|2009|

• **Casa de Espetáculos**, de Enéas Alvarez

• **A Arte do Brincador – mamulengo e bumba meu boi**, de Marcondes Lima

|2010|

• **Arte na Educação: múltiplos olhares**, organização de Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais

• **Trombones, Tambores, Repiques e Ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)**, de Mário Ribeiro

|2011|

• **TAP – Sua Cena & Sua Sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)**, de Antonio Edson Cadengue

|2012|

• **Ganga, Meu Ganga, o Rei**, de Albemar Araújo

• **A Língua dos Três PPPês: poesia, política e pedagogia, de Jomard Muniz de Britto**, seleção de textos e organização de Antonio Edson Cadengue e Igor de Almeida Silva

• **Arte-Educação: história e práxis pedagógica/ territórios híbridos e diálogos entre linguagens**, organização de Rudimar Constâncio

|2013|

• **Tradição e Modernidade em O Coronel de Macambira, um Bumba Meu Boi de Joaquim Cardozo**, de Vilani Maria de Pádua

|2014|

• **Ação Cultural: arte, educação e política**, organização de Igor de Almeida Silva e Rudimar Constâncio

|2015|

• **Os Abismos da Poeticidade em Jomard Muniz de Britto: do escrevivendo aos atentados poéticos**, de Moisés Neto

• **A Experiência de Ser e Tornar-se Arte-Educador: um estudo sobre história de vida, formação e identidade**, de Everson Melquíades Araújo Silva

|2016|

• **Caminhos Para Inclusão: uma reflexão sobre áudio-descrição no teatro infanto-juvenil**, de Andreza Nóbrega

• **A Abordagem Triangular no Ensino das Artes como Teoria e a Pesquisa como Experiência Criadora**, de Fernando Antônio Gonçalves de Azevedo

• **Arte/Educação: ecos de resistência na América Latina**, organização de Antonio Edson Cadengue e Rudimar Constâncio

|2017|

• **Vida Artista: diálogos entre arte/educação e filosofia**, organização de Antonio Edson Cadengue e Rudimar Constâncio

• **A Poética do Equilíbrio: o método Kum Nye na criação artística**, de Junior Sampaio

• **Bonecas Falando Para o Mundo: identidades "desviantes" de gênero e sexualidade no teatro**, de Rodrigo Carvalho Marques Dourado

|2018|

• **Poética do Grito e Geografia da Vertigem: um olhar sobre a dramaturgia de João Denys**, de João Augusto Lira

• **Ingrid Dormien Koudela: o teatro como alegoria**, organização de Igor de Almeida Silva

|2019|

• **(Cart@)grafias Afetivas: Rosa Vasconcellos e a arte-educação**, organização de Everson Melquiades Araújo Silva e Rudimar Constâncio

• **Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática**, de Fred Nascimento

|2020|

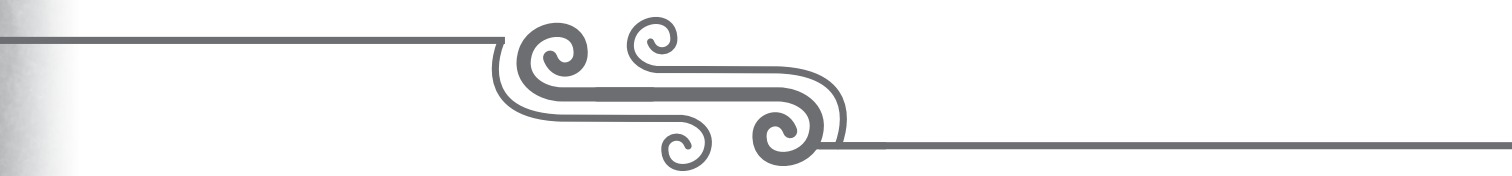
• **Coletivo de Teatro Bárbara Idade: engendramentos feministas na cena da mulher senescente**, de Rodrigo Cunha Santos

• **Cia. de Dança do SESC Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada**, de Jailson de Lima Silva

• **Corpos Flutuantes: emancipação e aprendizagem através da dança contemporânea no Vale do São Francisco**, de André Vítor Brandão

|2021|

• **Grupo de Teatro do SESC Caruaru: fazendo e aprendendo**, organização de Severino Florêncio, Moisés Gonçalves, Josinaldo Venâncio e Mayllson Ricardo



Este livro foi impresso
em setembro de 2021, pela CEPE Editora,
em papel offset 90g/m² no miolo,
utilizando a família tipográfica
Goudy Old Style para os textos e
RocKwell para os títulos.

Partindo especialmente dos vestígios publicados nos jornais, a pesquisa *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história* pretende situá-lo em sua lógica de produção cultural e salientar o que existia na dinâmica do movimento cênico da época, principalmente na relação com a imprensa, o poder instituído e os espectadores, período ainda pouco estudado e valorizado. O jornalista, Mestre em História e pesquisador teatral Leidson Ferraz quis, assim, abrir possibilidades e minimizar o descaso com a produção teatral recifense, mapeando peças e ações realizadas, além de detalhar características do fazer teatral de momento anterior à chamada modernidade do nosso palco, quando o encenador veio dar unidade estética aos espetáculos.

Aproveitando as ideias de campo e capital simbólico presentes na obra do sociólogo Pierre Bourdieu, que permitem uma melhor compreensão do mundo social, dos diversos espaços que o compõem, suas hierarquias e lutas internas, a intenção é discorrer sobre permanências e alterações, mas, principalmente, a legitimidade daquela cena, tendo como maior referência os escritos dos cronistas/críticos, além do conceito propagado por vários historiadores do teatro brasileiro. O objetivo é abordar trajetórias, mas, especialmente, ir além do discurso que ocupa posição dominante no campo historiográfico nacional, sempre a abordar o "modo antigo" de se fazer teatro em suas tão depreciadas contradições.



ISBN: 978-65-89531-04-3

APOIO

Cepe
COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO

Sesc