

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O GRUPO GENTE NOSSA E O MOVIMENTO TEATRAL NO RECIFE
(1931-1939)**

ANA CAROLINA MIRANDA PAULINO DA SILVA

RECIFE

2009

ANA CAROLINA MIRANDA PAULINO DA SILVA

**O GRUPO GENTE NOSSA E O MOVIMENTO TEATRAL NO RECIFE
(1931-1939)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.

RECIFE

2009

Silva, Ana Carolina Miranda Paulino da
O Grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife
(1931-1939) / Ana Carolina Miranda Paulino da Silva. –
Recife: O Autor, 2009.
192 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CFCH. História, 2009.

Inclui: bibliografia e anexos.

1. História. 2. Teatro brasileiro - Pernambuco. 3.
Regionalismo. 4. Cultura. 5. Grupo Gente Nossa. I.
Título.

981.34
981

CDU (2.
ed.)
CDD (22. ed.)

UFPE
BCFCH2009/94



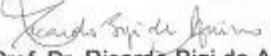
ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA ALUNA ANA CAROLINA MIRANDA PAULINO DA SILVA.

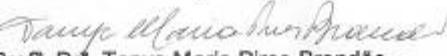
Às 14:00h do dia 31 (trinta e um) de agosto de 2009 (dois mil e nove), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pela aluna, **Ana Carolina Miranda Paulino da Silva**, intitulada **“O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)”**, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder à mesma o conceito **“APROVADA”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Flávio Weinstein Teixeira (orientador), Alexandre Figueirôa Ferreira e Ricardo Bigi de Aquino. A validade deste grau de Mestre está condicionada à entrega da versão final da dissertação no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar a partir da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da Resolução Nº 10/2008, de 17 (dezessete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam a presente ata os professores supracitados, a Coordenadora, Profª. Drª Tanya Maria Pires Brandão e a Secretária da Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 31 de agosto de 2009.

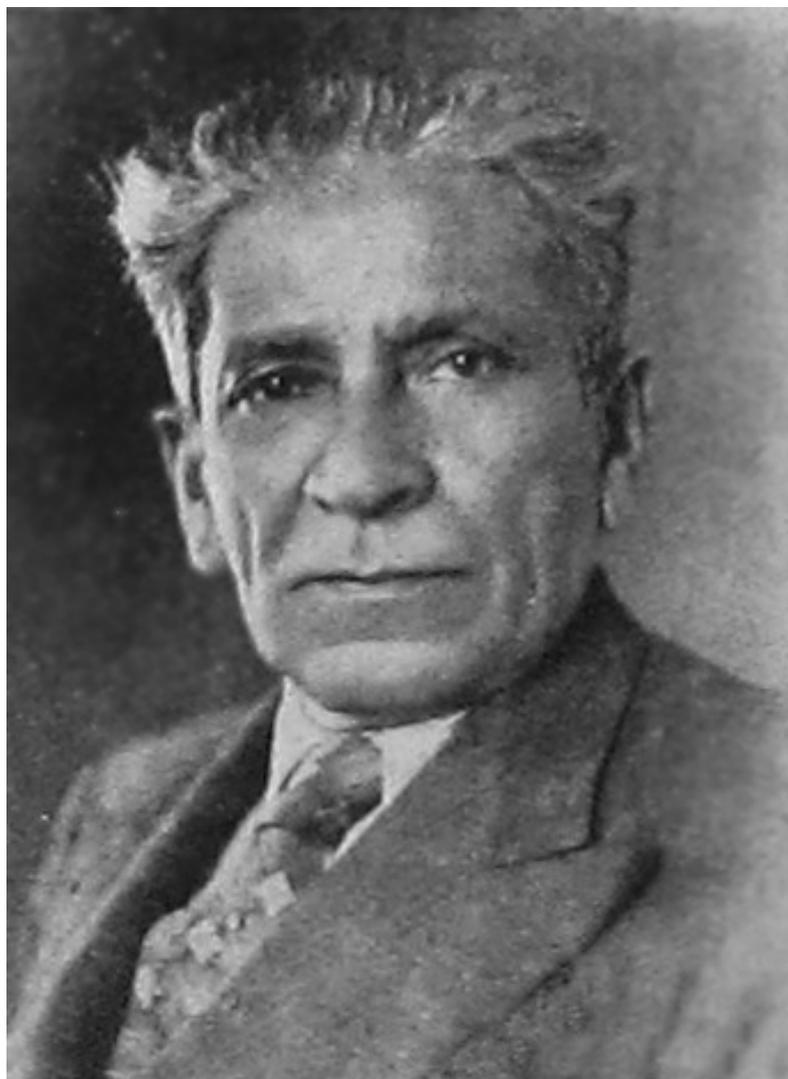

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.


Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira.


Prof. Dr. Ricardo Bigi de Aquino.


Profª. Drª. Tanya Maria Pires Brandão.


Sandra Regina Albuquerque.



Dedico esta pesquisa ao meu bisavô,
Luiz Carneiro, ator do Grupo Gente Nossa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de compartilhar minha gratidão com toda “gente” que me acompanhou nessa jornada. À gente de casa: Maria da Salete, minha mãe, que fez tanto “chazinho” para que eu ficasse “calminha”. A meu pai, João Carneiro, que toda hora vibrava com as descobertas sobre o seu avô, o ator Luiz Carneiro. Aos irmãos Xando e Lili, que sempre tinham uma palavra acolhedora nos momentos difíceis. A minha cunhada Regina e ao meu sobrinho Gabriel, gente miúda, que falou está passando pelos mesmos desafios com suas tarefinhas do colégio. As minhas tias, Eugênia, Carminha, Luci e Miriam pelo apoio carinhoso. Ao meu padrinho Antônio e minhas primas Ligia e Lúcia, essa última companheira de mestrado, obrigada pela maturidade, inteligência e debates pelo telefone. A Luciano Félix, que de tanto me ajudar, formou-se em artes plásticas, artes cênicas e agora se pode dizer que é um mestre!

Agradeço de coração ao meu orientador Flávio Weinstein Teixeira por ter acreditado no meu projeto e, ao longo desse percurso, caminhar junto comigo oferecendo leituras, opiniões e reflexões que me ajudassem na construção dessa narrativa, assim como por sua postura sincera, gentil e estimuladora.

Ao professor Antônio Paulo Rezende que me deixou freqüentar suas aulas na graduação, auxiliando-me nessa incursão na área da História. Aos professores da minha banca, Alexandre Figueirôa e Ricardo Bigi, pelas observações construtivas na minha qualificação. E em memória, reporto-me à Marco Camarotti, primeiro professor que me falou sobre o Gente Nossa na minha graduação.

À gente de Arte, Alfredo Borba, com quem tive contato no início da minha pesquisa e que foi muito solícito. A Fernando de Oliveira por compartilhar seu arquivo pessoal.

No âmbito institucional, ao Programa de Pós-Graduação em História pela oportunidade de fazer parte do seu quadro de mestrandos. A todos os locais em que pesquisei, em especial a FUNDAJ, onde passei mais tempo e sempre fui bem acolhida, ao Instituto Histórico de Jaboatão, pela simpatia dos seus funcionários e aos profissionais da Biblioteca do Centro de Artes da UFPE, em especial, Valéria (por telefonar para todos os bibliotecários que

pudessem me ajudar) e Delane (que entrou em uma longa procura para encontrar a tese de Samuel Campelo). A CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou as muitas idas e vindas dessa pesquisa. À gente do Sul, funcionários da Faculdade de Direito da USP, por me enviar a tese de Samuel Campelo.

Enfim, meu muito obrigada aos meus amigos e a toda gente que contribuiu direta ou indiretamente com essa pesquisa através de um olhar, um sorriso, uma esperança, uma palavra, uma provocação. E a essa energia maior por colocar na minha vida mais um desafio.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o movimento artístico proposto pelo Grupo Gente Nossa do Recife, de 1931 a 1939, como um movimento teatral brasileiro em sintonia com os desejos e necessidades de sua época. Inserido em um período encarado como “decadente” por grande parte da historiografia teatral brasileira, a presente abordagem sugere um outro ponto de vista, mostrando que essa fase, ao contrário do que foi exposto, revelou-se em plena produção em favor de uma arte teatral do Brasil. Na trajetória do Grupo verifica-se uma marcante valorização do sentimento regional. Sustenta-se que isto se deve, pelo menos em parte, à figura de seu idealizador e criador Samuel Campelo. Pertencente a uma elite intelectual, a iniciativa do teatrólogo proporcionou à cidade o seu primeiro grupo de teatro permanente, além de estimular e provocar mudanças significativas naquele ambiente teatral. Levantando a bandeira da luta em prol de um teatro nacional, a mesma que inspirava inúmeros intelectuais na capital do país, Campelo percorrerá um caminho diferenciado, explorando alguns dos fundamentos das idéias dos Regionalistas da década de 1920. Em particular, o intenso valor conferido às tradições locais, às glórias pretéritas, ao que era da terra. Os espetáculos em sua maioria eram dedicados a alguma data histórica de Pernambuco e, ao provocar essas imagens do passado nas aberturas das representações, o teatrólogo, nessa exaltação dos heróis pernambucanos, apoderava-se daquela realidade, daqueles desejos e sonhos patrióticos, tornando o passado contemporâneo do presente, inundando-o com forte sentimento localista. A própria escolha do nome pode bem ser tomada como um indício de tais pressupostos. Um nome feito sob medida para despertar o orgulho pelo que é nosso. Coisa nossa, feita por gente nossa. Um nome simples, mas que atingiu uma esfera coletiva e que ganhou grandes proporções no decorrer do tempo, quando vários grupos, tanto dessa província como de todo “Norte”, começaram a imitá-lo e a colocar “Gente” ou “Nossa” em seus nomes.

Palavras-chave: Grupo Gente Nossa. Teatro. Regionalismo. Cultura.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the artistic movement proposed by the Gente Nossa Group from Recife, from 1931 to 1939, considering it a Brazilian theatrical trend in agreement with the desires and needs of their time. Introduced in a period labeled as "decadent" for the most part of the Brazilian theatrical historiography, a current approach suggests another point of view, showing that phase, unlike what was said before, showed itself as a full production into the Brazilian theatrical art support. In the path of the Group, an outstanding valorization of the regional feeling is verified. It is sustained that this is due, at least partially, to the presence of their manager and creator, Samuel Campelo. Belonging to the intellectual elite of the society, the initiative of that playwright provided for the city its first group of fulltime theater, besides stimulating and encouraging significant changes in the theatrical environment. Raising the flag of a fight on behalf of a national theater, the same one that inspired countless intellectuals in the capital of the Country, Campelo would travel a distinct road, exploring some of the ideas from the Regionalistas movement of the 1920's decade. In particular, the intense value towards the local traditions, the past glories and to what belonged to that region. The shows in their majority were dedicated to some historical date of Pernambuco and, when evoking those images of the past in the plays openings, the playwright, in that exaltation of the heroes from Pernambuco, took possession of that reality, of those desires and the patriotic dreams, turning the past contemporary to the present, flooding them with strong patriotic feeling. The own choice of the name can be taken as an indication of such presuppositions. A name custom made to wake up the pride for what belongs to us. Our thing, made by our people. A simple name, but that reached a collective sphere and won great proportions with the passing of the time, as several groups, be it in that province as well as in all "North", began to imitate it and to use words like "People" or "Ours" in their names.

Keywords: Gente Nossa Group. Theater. Regionalism. Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I CAPÍTULO: ANTECEDENTES DA AÇÃO	21
1.1 Um lugar de tradição: o Teatro Santa Isabel	21
1.2 A luta em prol de um teatro nacional	29
1.3 Profissionais e amadores	35
1.4 Um dom quixote pequenininho	47
II CAPÍTULO: I ATO	61
2.1 Um grupo teatral para o “Norte”	61
2.2 O ideal de teatro: o sonho quixotesco	65
2.3 Em Pernambuco se faz teatro com elementos de Pernambuco	76
2.4 A “gente” tem fome de quê?	83
2.5 Sete fôlegos de quatorze gatos	87
2.6 Desenferrujando a pena	91
III CAPÍTULO: II ATO	109
3.1 A alma do Norte	109
3.2 Uma andorinha só não faz verão	116
3.3 O público! monstro insaciável de mil cabeças!	128
3.4 Não queremos beijos à La Greta Garbo	132
3.5 Ouça o que eu digo e faça o que eu faço	137
3.6 O grupo há de voltar... ele é que não voltou mais	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	178

INTRODUÇÃO

[...] E o teatro da nossa terra soerguia-se, renascia do seu talento, que conseguiu interpretar o misticismo e a magia da nossa gente.¹

Esta pesquisa teve início a partir de uma curiosidade em descobrir mais sobre o universo do Grupo Gente Nossa que, segundo Hermilo Borba Filho, foi o iniciador do teatro moderno em Pernambuco (Apud BARROS, 1985, p.210). Devido à pequena quantidade de trabalhos sobre o tema, na qual o de maior repercussão é atribuído ao livro de Joel Pontes, “O teatro moderno em Pernambuco” que, sem dúvida, é uma grande contribuição, esses estudos ainda se mostraram insuficientes, e por vezes até contraditórios, diante de algumas questões que, para nós, ainda permaneciam sem um maior aprofundamento.

Iniciamos então uma investigação para tentar suprir dúvidas que giravam em torno de perguntas como: Se o Grupo Gente Nossa foi o precursor do teatro moderno em Pernambuco, como ele poderia estar alheio aos movimentos como o Regionalismo? Se Samuel Campelo² foi tão amigo de Gilberto Freyre quando o mesmo retornou ao Brasil, como não teria contato com suas idéias? Se Campelo escreveu artigos para publicações como o “Livro do Nordeste”, como estava indiferente ao que acontecia no Recife? Se o repertório do Gente Nossa era tão desolador, tão descompromissado com o momento, como Campelo escreveria uma peça como *Mulato*, onde percebemos uma preocupação com o homem inserido naquela sociedade? Ou Valdemar de Oliveira se preocuparia em fazer críticas ao “futurismo” e a arte moderna em sua opereta *Ninho Azul*? Será que o sucesso e as conquistas do Gente Nossa só se deram por conta do seu estímulo à literatura dramática?

Diante dessas questões, partimos para leituras na historiografia teatral brasileira para entendermos melhor esse período. Dessa forma, descobrimos uma visão na qual se menospreza o período que começa em meados do século XIX até a década de quarenta do século XX, taxando-o de “decadente”. É como se o teatro no Brasil tivesse passado por uma

¹ Depoimento de Fialho de Oliveira na *Folha da Manhã* do Recife, de 10 de fevereiro de 1939. In.: OLIVEIRA, Valdemar de (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. p.102.

² Optamos pela grafia “Samuel Campelo” (sem acento: “Campêlo” ou repetição de letras: “Campello”), já que as outras formas de se escrever era um recurso na época apenas para dar mais destaque ao nome do mesmo. Do mesmo modo, nomes como Valdemar de Oliveira (e não: Waldemar), Joraci Camargo (e não: Joracy), Jaime Costa (e não Jayme), Renato Viana (e não: Vianna), entre outros, seguiram o mesmo critério. Em relação às “citações” ao longo da narrativa, o nome permanecerá tal como foi escrito pelo autor citado.

fase de apogeu e naquele instante se encaminhasse para uma outra sem grandes realizações, permanecendo em uma postura estagnada, sem refletir sobre si mesmo. No decorrer dessas leituras, percebemos uma forte visão positivista que tentava “enquadrar” o teatro no que ela denominava ser certo e errado, procurando estabelecer datas.

Dentro dessas “demarcações”, mais especificamente, atentamos para o fato de que muitos teóricos desprezam a fase que começa na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, porque o teatro foi a única arte que não esteve presente, até 1943, quando Os Comediantes apresentaram *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Tal data, para muitos, foi o surgimento do teatro moderno brasileiro que, segundo Décio de Almeida Prado, “era o espírito da Semana de Arte Moderna chegando ao teatro com vinte anos de atraso” (PRADO, 1955, p.33).

Daí então, constatamos que essa famosa frase de Prado foi reafirmada por teóricos ao longo das pesquisas sobre o teatro no Brasil. Entretanto, percebemos que, se a mesma marca uma data ansiada por muitos, também serviu para propagar uma visão negativa na medida em que anulou toda uma marcha pela qual o teatro passou nesses vinte anos. Ficou evidente que a perspectiva desses autores, o que eles almejavam, era um teatro brasileiro de cara européia. Mais adiante, em suas análises, discursou Prado: “Começava o teatro moderno no Brasil. O problema agora era alcançar a Europa em alguns saltos de gigante, refazendo excitada, desordenadamente, em quatro ou cinco anos, quatro ou cinco décadas de experiência estética estrangeira [...]” (PRADO, 1955, p.33-34). Notamos então, que o problema não era conseguir um teatro mais brasileiro, mas estar, ao que se pode chamar, em “pé de igualdade” com a Europa.

Não colocamos aqui em questão a qualidade de Os Comediantes, a direção do polonês Ziembinsky ou a maravilhosa dramaturgia de Nelson Rodrigues, mas o julgamento superficial de uma fase que não aparenta estar em atraso, mas em uma busca constante por uma identidade nacional, por um teatro que, como defendeu o teatrólogo Samuel Campelo (1936, p.567), fosse “do Brasil”. Interessante é o que Décio de Almeida Prado observa posteriormente, após constatar sobre as perdas de se alcançar a Europa:

O teatro brasileiro estava finalmente em dia com a Europa, mas à custa, forçoso é confessar, de uma certa perda do caráter nacional. Os originais tornaram-se raros, os encenadores e cenógrafos locais não se sentiam prestigiados pelas empresas e pelo público. O próprio modo de representar procurava às vezes adequar-se a modelos franceses, norte-americanos, ou ingleses (conhecidos diretamente ou por intermédio do cinema). (PRADO, 1955, p.34).

Fernando Peixoto também comentou sobre as perdas, afirmando que aquele foi “um instante que certamente admite diversos níveis de crítica, pois marca o início da introdução entre nós do modelo estrangeiro de espetáculo, em detrimento da pesquisa de nossas raízes mais autênticas [...]” (PEIXOTO, 2003, p.84). Joel Pontes afirmou que o teatro, seja no Recife, seja no Rio de Janeiro, respirava passadismo na década de 1930 (PONTES, 1990, p.42). Isso porque, segundo o próprio autor, o teatro brasileiro sofria de uma desatualização em relação às novas discussões a respeito da arte que se manifestavam na Europa, assim como dentro do seu próprio território, ou seja, a do Movimento Modernista de 1922, em São Paulo, e o Regionalismo, no Recife. Samuel Campelo, líder do Grupo Gente Nossa do Recife, na ótica de Pontes, não fez uso das idéias que seu amigo Gilberto Freyre divulgava, pois para o autor, o Grupo não valorizou as mesmas e seus autores se mostraram indiferentes “à bela aventura do espírito que se iniciava no Recife [...]” (PONTES, 1990, p.43). Em sua perspectiva, o teatrólogo estava completamente à parte da efervescência intelectual, já que o mesmo não verifica uma relação entre o Grupo e as idéias regionalistas. Acompanhar o seu ponto de vista e a dos demais levaria essa pesquisa a um caminho percorrido por muitos teóricos, o qual corresponde à crença de que o teatro brasileiro, nessa fase, não estava em sintonia com essas mudanças.

Dessa forma, não pretendemos recorrer à comparação Brasil-Europa, visto que esse artifício sempre acaba por estabelecer um olhar viciado, de forma que a Europa é sempre o padrão correto a seguir e o Brasil é o país adormecido, sempre atrás por não ser europeu, definindo, assim, um momento como “decadente” ou “atrasado” por não corresponder às perspectivas, permeando uma visão negativa e não lhe dando o devido respeito e atenção de que o mesmo precisa, como se os fatos estivessem soltos, isolados na história, sem um antes ou depois, sem conexão entre si. Inversamente, através da pesquisa que realizamos, redescobrimos esse período do teatro nacional através do Grupo Gente Nossa que revelou uma nova imagem desse passado: a de um teatro em total espírito de ebulição.

Um outro ponto que motivou esta pesquisa, ainda nessa perspectiva de questionar o ponto de vista que enfatiza o “atraso” do teatro brasileiro, foi a falta de ligação dessas análises com a própria conjuntura pela qual passava esse teatro; ou seja, a ausência de consonância com o que estava acontecendo na época: Quais necessidades estavam em voga? Que questões estavam sendo priorizadas pelos teatrólogos? Por qual processo político-social o Brasil passava?

Acreditamos que o teatro brasileiro não estava adormecido como muitos presumem, pois não se pode deixar de levar em consideração as iniciativas realizadas, entre outros, pelo

Teatro Escola de Renato Viana e do Grupo Gente Nossa. Em se tratando do último, o Grupo liderado por Samuel Campelo, em nossa visão, estava em consonância com sua conjuntura. Em discurso proferido por Samuel Campelo por conta do primeiro aniversário do Grupo em 2 de agosto de 1932, o teatrólogo relata que foi “tomado por visionário” (*Revista Gente Nossa* 2/ago./33) todas as vezes que defendeu a possibilidade de fazer teatro em Pernambuco e com artistas da própria província. Por que será então, que o Gente Nossa (e não os anteriores, organizados por Campelo) conseguiu na década de 1930 angariar tanta simpatia, não só do público, como dos próprios intelectuais? O que fez com que as opiniões mudassem tão radicalmente assim? Suponhamos que essa “aceitação” muito se deve ao fato de lançar mão a essas idéias regionalistas que Campelo conhecia perfeitamente e das próprias mudanças pelas quais o Brasil atravessava. Era uma campanha de todos, de toda gente do “Norte” contra a desvalorização e esquecimento da gente do “Sul”.

Dessa forma, o teatro que surgiu nesse período “decadente” não parece estar nessas condições, ao contrário, diante de toda essa iniciativa, ele se apresentou vivo e produtivo. Como bem refletiu Samuel Campelo (1936, p.571), como poderia existir decadência em um teatro que ainda estava em formação? Ao que acrescentamos: Como o teatro estava alheio às novas idéias que surgiam, se o discurso do Gente Nossa sempre teve um forte teor regionalista? Acreditamos que esse “distanciamento” que o teatro brasileiro realizou em relação ao estrangeiro, foi o ponto de apoio de alguns pesquisadores que insistiram na idéia de “decadência”, também levantada na época, já que o Brasil não “acompanhou” a Europa.

Cláudia Braga aborda essa fase de uma outra forma, desfazendo essa visão negativa e preconceituosa. Analisando a produção dramaturgica na Primeira República, Braga não encontrou nenhuma crise teatral, mas um terreno fértil de vida cultural. A questão, esclarece a autora, é que a formação cultural brasileira desde o Império, vislumbrou o “mito da erudição européia” (BRAGA, 2003, p.6), ou seja, todo produto nacional que pisava nos palcos era depreciado pela elite. Sendo assim, quando se buscou uma identidade nacional, um teatro que pudesse ser chamado de brasileiro, a dramaturgia se voltou para tipos populares brasileiros e de sua realidade passou a construir os seus enredos. A elite, prestigiando moldes europeus de teatro, mais especificamente o francês, não se agradou com as mudanças e se conservou dependente desses padrões. Para a autora, essa crença se perpetuou até os nossos dias, influenciando a postura de alguns intelectuais que se dedicaram à análise do teatro.

Partindo dessa perspectiva de que essa fase não estava em decadência, esta dissertação tem como objetivo analisar o movimento artístico proposto pelo Grupo Gente Nossa do Recife, durante o período de 1931 a 1939, como um movimento teatral brasileiro profícuo e

em consonância com sua época. Completamente esquecido pela chamada “história-oficial”, mas presente em poucos trabalhos sobre a história do teatro em Pernambuco, o debruçar sobre o mesmo revela-se um novo ponto de vista dessa década tão significativa para o Brasil, contribuindo no alargamento do leque do teatro e da história, sugerindo um outro discurso sobre esse passado. O recorte histórico que privilegiamos foram os anos nos quais Samuel Campelo foi o diretor do Grupo, já que depois da sua morte no ano de 1939, aqueles ideais que moviam o Gente Nossa lentamente vão desaparecendo.

Um Grupo em que a maioria dos artistas era da província ou aqui residentes, encenando peças de autores pernambucanos, permanecendo firme a cada ano que passava, exigindo mais espaços, o melhoramento do Teatro Santa Isabel³, a criação de um mausoléu para os artistas, mais compromisso nos contratos, mantendo boas relações com companhias do “Sul”, entre outras coisas, desenvolvendo um eficiente processo de amor à arte. O Gente nossa, como bem destacou Joel Pontes (1990, p.47), virou o *public-relations* dos artistas em Pernambuco.

O caminho teórico-metodológico percorrido pelo presente estudo foi tentar, em um primeiro momento, encontrar os materiais produzidos pelo Grupo, ou seja, suas peças, revistas e boletins. Para ter acesso a tais produções foi necessário visitar lugares por onde o próprio Samuel Campelo e o Gente Nossa estiveram: Teatro Santa Isabel, Instituto Arqueológico de Pernambuco, Academia Pernambucana de Letras, etc.

No início, o que sabíamos era que, a despeito da enorme quantidade de peças escritas nesse período, um número inferior foi preservado até hoje. Dessa forma, procuramos não depender muito desse tipo de fonte. Entretanto, no acervo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano encontramos uma peça de Samuel Campelo, *Mulato*, publicada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).⁴ Em seguida no Acervo de Documentação e Pesquisa Osman Lins, no Teatro Apolo, deparamo-nos com várias peças do Gente Nossa que estavam no Teatro Santa Isabel e para lá haviam sido enviadas.

Contudo, para se realizar uma análise em cima das mesmas, era necessário um prazo muito maior que o estipulado pelo mestrado, isso porque os textos dessa época eram escritos a

³ Optamos pela grafia “Teatro Santa Isabel” e não “Teatro de Santa Isabel”, já que Samuel Campelo se referia ao mesmo como no primeiro exemplo.

⁴ A SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, surgiu em 26 de setembro de 1917 no Rio de Janeiro, tendo como missão, preservar pelos direitos autorais. Fala o Boletim do Grupo que “Hoje devido aos esforços da ‘SBAT’, os direitos autorais estão sendo pagos não só nos teatros como nos cinemas, concertos, cabarés, rádios, etc. Em toda parte onde o intuito de lucro aparece é justo que os poetas, musicistas e teatrólogos que enchem os programas tenham qualquer compensação como os intérpretes que os executam e os empresários que os organizam.” Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.7/8, set./out. 1936. p.12.

mão e cada bloco de folhas correspondia apenas à fala de um único personagem, já que os atores só recebiam suas falas e as deixas dos demais personagens para saber sua entrada, sendo indispensável um trabalho para montar o quebra-cabeça, juntar fala por fala, descobrir cenas, para se obter o texto na íntegra. Sendo assim, a pesquisa foi redirecionada e as peças que, por eventualidade, fossem encontradas, serviriam como um importante auxílio nessa construção.

Partimos então para os jornais desse período, pois era sabido que a imprensa contribuiu para a divulgação do Grupo. Na primeira página da *Revista Gente Nossa* publicada em comemoração ao segundo aniversário do Grupo, em 2 de agosto de 1933, deparamo-nos com as seguintes palavras:

Atingindo o segundo aniversário de sua existência, o Grupo gente Nossa declara-se credor à distinta e ilustre imprensa pernambucana pelo grande incentivo que tem recebido desde o início de sua jornada em prol de teatro nacional. Si um dia conseguir a sua finalidade o Grupo Gente Nossa terá a certeza de que muito, e muito, contribui para isso a ilustre imprensa de Pernambuco.

Descobrimos que a imprensa, no caso do Gente Nossa, foi de tamanho valor. De acordo com Souza Barros (1985, p.180), na década de 1920, esse meio de divulgação exercia um poder muito grande, mesmo se comparado aos dias atuais. Para que o intelectual tivesse aceitação perante os demais, precisava desenvolver algum tipo de atividade dentro dos jornais, pois os mesmos funcionavam como um canal eficaz e central para se difundir idéias, iniciativas, trabalhos. Podemos dizer que esse poder dos periódicos continuou a ser bastante eficiente e explorado na década de 1930. Trabalhando em jornais, Samuel Campelo, Valdemar de Oliveira e Silvino Lopes, entre outros colaboradores, representaram muito bem o Gente Nossa. Pensamos que iríamos nos deparar com simples notas, apenas uma rápida propaganda do que seria encenado. No entanto, o Grupo foi bem difundido: em praticamente todos os dias existiam notícias sobre o mesmo, até quando estava se apresentando fora da cidade. Os seus passos foram divulgados, ficando em evidência seus feitos, sua proposta de uma arte elevada, o combate contra o mau teatro, o discurso de que o Recife possuía um público culto e conhecedor das coisas de arte.

Os jornais levantados desse período, na Fundação Joaquim Nabuco, foram: *A Província*, *Jornal Pequeno* e *Jornal do Commercio*. No Arquivo Público, o *Diário da Manhã*. Não conseguimos ter acesso ao *Diário de Pernambuco* – na época, outro importante jornal que circulava.

Aqueles periódicos divulgavam notas, entrevistas e artigos sobre o Grupo e proporcionaram à pesquisa o acompanhamento da trajetória do mesmo. O trabalho se propôs observar e pensar a imprensa periódica como aquela que seleciona, ordena, estrutura e narra, de um determinado modo, o que dá preferência para chegar até seu público. Dessa forma, levamos em conta o discurso, problematizando a identificação imediata e linear da narração do que está sendo exposto. Refletimos sobre o que se publicou e o que se calou, a ênfase dada a alguma coisa ou a falta dela. Assim, pensamos essa fonte não como uma verdade incontestada, mas como um meio de elucidar e contribuir para o objeto de estudo.

Na Biblioteca Pública do Estado encontramos as duas revistas do Grupo e, embora exista lá uma referência sobre o *Nosso Boletim*, os números do mesmo só foram descobertos tempo depois, no Arquivo Público Jordão Emerenciano. A tese de Samuel Campelo publicada nos “Anais do Congresso das Academias de Letras e Sociedades de Cultura Literária do Brasil”, também sofreu da mesma dificuldade, não sendo encontrada de imediato. Depois de um conselho dado por uma funcionária do Arquivo Público, entramos em contato com a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, e, através de um funcionário, descobrimos que, na Faculdade de Direito da USP, existia um exemplar. De total importância para a dissertação, a tese de Campelo, intitulada “O Teatro como Diversão e Cultura”, trouxe à pesquisa a visão de teatro que o autor tinha.

Através de Alfredo Borba, filho de Hermilo Borba Filho e responsável pelo Acervo de Documentação e Pesquisa Osman Lins, entramos em contato com o departamento de Artes Cênicas na Prefeitura do Recife, que estava fazendo um trabalho de colocar em ordem a peça *Noites de Novena* de Campelo. Embora não estivesse pronta, foi cedida uma cópia, ajudando na análise da escrita do teatrólogo. O filho de Valdemar de Oliveira, Fernando de Oliveira, também colaborou com a pesquisa cedendo, do seu arquivo pessoal, o “Anuário do Gente Nossa” de 1939, algumas fotografias e a peça *A Madrinha dos Cadetes*.

Na Fundação Joaquim Nabuco, além das Revistas do Instituto Arqueológico com os artigos de Campelo e os jornais da época, descobrimos o livro dedicado a Samuel Campelo depois da sua morte, organizado por Valdemar de Oliveira, reunindo nas suas 163 páginas, artigos publicados em sua homenagem, em Pernambuco e em outros estados.

Não procuramos “enquadrar” o objeto de estudo a um teórico ou corrente teórica, mas absorver aspectos destes que pudessem ajudar na construção do pensamento delineado na narrativa. E assim, aos poucos, o tecido foi sendo urdido procurando proporcionar um outro ponto de vista dessa década tão importante para o teatro pernambucano. Ao recorrer a esses documentos, não buscamos o passado tal como ele foi, pois o documento não é o acontecido,

mas uma construção daquele real. E assim, como grande parte deles foram recolhidos dos jornais, tentamos nos basear nos estudos de Tânia de Luca, que aconselha, ao se trabalhar com jornais e revistas, meios que mexem com o que se tornou notícia, atentar para a publicidade (ou a falta dela) direcionada para algum objetivo. Esses discursos estão plenos de significados, perfeitamente arquitetados, sendo necessária a observação na ênfase de determinados temas, a linguagem e a natureza do conteúdo que estão sempre associados ao público que se quer atingir, assim como aspectos nem sempre imediatos e patentes nas páginas desses impressos.

Para termos uma maior compreensão do Movimento Teatral proposto pelo Gente Nossa, acreditamos que a sua análise requer um aprofundamento nas necessidades, saberes e pensamento da sua época. Sendo assim, para um melhor entendimento sobre o que estava acontecendo, procuramos apoio nos trabalhos de Antônio Paulo Rezende, Neroaldo Pontes de Azevedo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Moema Selma D'Andrea e Rosa Maria Godoy da Silveira.

Sobre a cidade do Recife e a questão da nova República, fomos buscar esclarecimentos nas pesquisas de Rezende, assim como para entender o pensamento de Gilberto Freyre e as idéias que o mesmo divulgou. Em Silveira, procuramos entender o panorama político-econômico nacional e suas repercussões na região Norte.

No autor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, como os novos saberes influenciaram a época. Pois, para o mesmo, na década de 1920 surge um novo regionalismo que procurava ir além das fronteiras estaduais para atingir um agrupamento em espaços maiores, decorrente das mudanças que extinguíam as espacialidades tradicionais. Com o aparecimento de artifícios mecânicos, o crescimento das cidades, os transportes, a comunicação, etc., “o espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.60). Entretanto, para o autor, a nova idéia de região também partia da mudança na disposição dos saberes, na “emergência de um novo modo de olhar e um novo objeto para ser visto. A esta mudança geral na disposição dos saberes chamamos de emergência de uma nova formação discursiva” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.60-61). Surge a formação discursiva nacional-popular que fazia parte do chamado “dispositivo das nacionalidades”.

Analisa o autor que depois da Primeira Guerra, um “dispositivo das nacionalidades” foi acionado. Ele impunha aos homens a necessidade de ter uma “nação”, de acabar com os vínculos localistas, de construir uma identidade homogênea, de se instituir um modelo que pudesse ser generalizado para todo o país. Este dispositivo provocara a busca por

símbolos/signos que pudessem tornar concreta a idéia de nação. Entretanto, essa crescente pressão por formar um modelo a ser generalizado pelo resto do país acabou causando um choque entre os diversos discursos regionais, observa o autor. Embora a formação discursiva nacional-popular entendesse a nação através de uma conceituação homogênea que anulasse a diferença entre as realidades, ela acabou por revelar “a fragmentação do país, a que seus regionalismos explodam e tornem-se mais visíveis.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.61). Direcionado pelos interesses em jogo, o discurso regionalista instituiu a região. E esse regionalismo, que agora é influenciado pelo saber sociológico, irá refletir a região como um problema social e cultural.

Moema Selma D’Andrea esclarece que, com a visível perda sócio-econômica do Norte para o Sul, a disputa política acabou sendo transferida para o campo da cultura e a classe responsável por essa disseminação do discurso regional eram os intelectuais “que, por sua vez, controlam as instituições sociais e políticas pelas quais a região é falada” (D’ANDREA, 1987, p.56). Para a autora, foi a partir do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, e o 1.º Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926, que desenvolveram as “vigas-mestras da resistência regionalista nordestina” (D’ANDREA, 1987, p.66), tendo como mentor Gilberto Freyre.

Surgia os Regionalistas, Tradicionalistas, a seu modo Modernistas do Recife, homens responsáveis com o “movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais” (FREYRE, 1967, p. 27). Dentro de suas especificidades, esses homens serão os responsáveis em direcionar essa busca por uma identidade nacional que consideram ser mais autêntica. Acreditavam que ela se localizava no passado, na antiga ordem da família patriarcal e no Norte. E esse “Norte” é comandado por Pernambuco que se impunha sobre os demais estados vizinhos que, segundo D’Andrea, sob a justificação de uma hegemonia baseada na “harmonia” entre os estados, o “Leão do Norte” simbioticamente absorvia seus contíguos (D’ANDREA, 1987, p.49).

Samuel Campelo, um desses intelectuais, tornou-se o responsável pelo teatro em Pernambuco. Na década de 1920 escreveu artigos sobre a história do mesmo em publicações como o “Livro do Nordeste” e na “Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano”, além de organizar grupos na cidade. Na década seguinte, vivenciando as grandes transformações pelas quais o Brasil passava com a Revolução de 1930, Campelo continua mais atuante como nunca, escrevendo sobre o teatro e iniciando a sua mais expressiva conquista: o Grupo Gente Nossa.

Azevedo, que fez uma pesquisa sobre o Modernismo e o Regionalismo no Recife, embora apenas o último nos interesse, foi de grande riqueza, já que o autor deixa claras as propostas dos dois movimentos que, em um primeiro momento, procuravam pelo mesmo objetivo: uma identidade nacional. Entretanto, o autor expõe as grandes diferenças entre as posições dos mesmos e suas destoantes perspectivas.

Para analisarmos o Movimento Teatral do Grupo Gente Nossa, dividimos a dissertação em três capítulos, respeitando as ações anteriores que culminaram no Movimento, seu desenrolar e seu fim. Pois, como analisa Jorge Siqueira, “todos os fatos e acontecimentos históricos tem sua anterioridade e conseqüente posteridade. Não acontecem, pois, repentinamente, da noite para o dia [...]” (Apud REZENDE, 1987, p.39).

O I capítulo - Antecedentes da Ação, tem como objetivo fazer uma trajetória sobre o que estava acontecendo no Teatro nacional antes da estréia do Grupo Gente Nossa, assim como em Pernambuco, para que se possa melhor compreender os seus objetivos, suas necessidades e sua estrutura. Nessa província, o Teatro Santa Isabel, símbolo da ostentação e do poder, frequentado pela elite pernambucana, cada vez mais foi perdendo o intuito de servir à arte teatral, fechando suas portas por longos períodos e sem estimular a criação de grupos locais. No século XX, as companhias profissionais eram acusadas de se tornarem muito comerciais. Os intelectuais, preconizando uma arte teatral mais elevada, entram em conflito com o que vêem, incentivando a luta em prol de um teatro nacional, creditando aos amadores essa missão. As ações anteriores revelam como o ideal de teatro proposto por Samuel Campelo foi sendo construído. Sua formação em Direito e seu trabalho como jornalista, suas incursões pelo teatro e sua rede de relações, principalmente sua aproximação com o regionalismo de Gilberto Freyre, em muito irá contribuir para sua atuação enquanto fundador do Gente Nossa.

No II capítulo – I Ato, iremos examinar o Grupo mais internamente, ou seja, qual era o seu ideal de teatro? Que tipo de artistas eram? Profissionais/amadores? O que propunham? Qual o seu diferencial? Como se estruturavam? A Revolução de 1930 despertou um novo ânimo para o teatro. Getúlio Vargas no poder torna-se a imagem do possível. Samuel Campelo aproveitando o clima de renovação patriótica lança, naquela sociedade, a proposta de se fazer um teatro na própria terra, com sua própria gente:

[...] os que ali vão hoje representar a opereta *Ninho Azul* são todos pernambucanos: autor e executantes, artistas e professores de orquestra, contra-regra e ponto, tudo é daqui e feito aqui. Somente um elemento é estranho e, todavia tão arraigado em nossa terra que já não o consideramos assim: É Elfride Carmen, alemã de nascimento, pernambucana de coração,

figura de nosso amadorismo teatral que o Grupo Gente Nossa foi buscar num palco particular para que pudesse-mos retornar ao Santa Isabel, numa temporada de operetas [...] ⁵ [grifo do autor]

Despertando críticas a favor e contra, o teatrólogo construiu suas idealizações teatrais em um momento onde o novo e o velho se entrecruzavam provocando crises, dúvidas, frustrações, mas também proporcionavam novas direções, desejos e atitudes. O Gente Nossa surgia em uma fase conturbada do teatro brasileiro que se posicionava para o moderno, mas ainda estava vinculado a antigos padrões de feitura cênica. Sendo assim, muitas ações podem soar contraditórias, sugerindo o novo e apresentando o costumeiro, rebatendo padrões considerados de baixa arte e, no entanto, utilizando-os na ribalta. Campelo entrava na corrida a favor do teatro nacional, sabia que estava em um lugar com sérios problemas econômicos e estruturais, mas isso não parecia desestimulá-lo, ao contrário, acreditava que o “Norte” era tão responsável quanto o “Sul” em instituir o teatro brasileiro.

No III Capítulo – II Ato, privilegiamos o Movimento em si, como se construiu o discurso do Grupo e que influências foram herdadas do regionalismo. Para uma melhor compreensão, fizemos uma relação com as idéias freyreanas, utilizando, para isso, o Manifesto Regionalista do mesmo. Para essa discussão, trouxemos as visões de Moema Selma D’Andrea, Rosa Maria Godoy da Silveira, Neroaldo Pontes de Azevedo, Antônio Paulo Rezende e Durval Muniz de Albuquerque Júnior, autores que analisaram o regionalismo. Com a emergência de se construir uma nação, um novo discurso regionalista foi despertado para atender as necessidades da época. A procura por uma identidade nacional entrou no campo da cultura e tinha nos seus intelectuais, os responsáveis por essa descoberta e difusão. Samuel Campelo, um representante intelectual, tornou-se o responsável pela busca de um teatro mais brasileiro.

O Gente Nossa nasce integrado a esse rebuliço, tentando instituir um teatro “do Brasil”. Em sua tese “O Teatro como Diversão e Cultura”, notamos um forte teor desse regionalismo social. Utilizando esse pensamento que imperou em seu ciclo intelectual, Campelo irá conduzir as propostas e as ações do seu Grupo, fazendo-o um representante do teatro do “Norte”, que se distinguia do seu oposto “Sul”, por ter em sua formação “humildes cultores da arte”. Guiado por um discurso que de alguma forma privilegiava as camadas menos abastadas, trouxe para o Teatro Santa Isabel um público popular, que deveria ser educado da melhor forma: através da arte. Pelos jornais, reivindicava a construção do “Nosso Teatro”, do mausoléu para os artistas no cemitério de Santo Amaro, mais apoio das

⁵ Ver *Jornal do Commercio* de 15 de outubro de 1936.

autoridades. Combatia o cinema, divulgador de falsos costumes, assim como a alienação do futebol. Entretanto, o pior dos seus antagonistas foi a censura de sua peça *S.O.S* e as críticas que recebeu no final de sua vida. Procuramos entender as causas da sua morte, que perseguições sofreu. Abandonando o teatro em Pernambuco, não desistira da arte, mas do seu estado que, nos seus últimos dias, mostrara-se ingrato e irreconhecível para o teatrólogo. Em sua penúltima carta enviada a um amigo, datada em 4 de novembro de 1938, encontrada no seu arquivo pessoal, escreve: “[...] Já declarei em público encerradas todas as minhas atividades teatrais nesta terra e assim mantereí minha atitude. [...] estou velho, doente, para ir tentar a vida em outra parte. Enquanto aqui sou mal compreendido e sofro dessas, lá fora, como no Ceará, dão-me palmas[...].” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.8).

I CAPÍTULO: ANTECEDENTES DA AÇÃO

1.1 UM LUGAR DE TRADIÇÃO: O TEATRO SANTA ISABEL

Em 2 de agosto de 1931 estreava o Grupo Gente Nossa no Teatro Santa Isabel com a peça *A Honra da Tia*, comédia em 3 atos de autoria de Samuel Campelo. Com o patrocínio da Associação dos Cronistas Desportivos de Pernambuco (A.C.D.P) e homenageando os atletas pernambucanos que iriam jogar em São Paulo, o novo Grupo teatral seria apresentado ao público na festa artística⁶ do ator Elpídio Câmara. Iniciava assim, sem muito alarde, como era do gosto do seu diretor Samuel Campelo, a trajetória do Grupo que, para atrair simpatias, taticamente se utilizou de uma grande paixão e interesse de muitos: o futebol. Na noite do lançamento o elenco era composto por Elpídio Câmara, Lélia Verbena, Jovelina Soares, Lurdes Monteiro, Irene Mariz, Ferreira da Graça, Diógenes Fraga, Luiz de França, Luiz Carneiro (contra-regra que se tornaria ator um mês depois) e Abelardo Cavalcanti (o ponto, apelidado de “coleguinha”). Todos esses artistas eram pernambucanos, exceto Ferreira da Graça, que era português, mas residia no Recife.

O Grupo Gente Nossa desenterrava a “caveira de burro”⁷ do Teatro Santa Isabel do Recife que, desde sua inauguração em 18 de maio de 1850, não estimulou a criação de companhias permanentes compostas por artistas da própria província, não impulsionou um movimento literário e nem a criação de escolas, segundo Isabel Concessa Arrais (2000, p.43)⁸.

⁶ “Festa artística”, “festival artístico” ou “benefício”, era um espetáculo realizado com o intuito de ajudar um determinado artista ou a família do mesmo. De acordo com o “Dicionário do Teatro Brasileiro”, o seu surgimento provavelmente foi na França. Em um dicionário de 1885, foi registrado o primeiro caso quando, em 1735, artistas da Comédie Française ofereceram a renda do espetáculo para uma atriz que perdeu tudo em um incêndio. No século XVIII, os benefícios aconteciam para o auxílio de algum artista com dificuldades financeiras ou que tivesse sofrido algum acidente. No século XIX era prática comum no meio teatral, fazendo parte até mesmo dos contratos. No Brasil foi amplamente popularizado. Os benefícios também tomavam o caráter de festas: O artista homenageado oferecia seu festival para alguma entidade ou admirador(es), ficando os mesmos com a responsabilidade de apoiar ou patrocinar o tal evento. O artista recebia ovações, confetes, músicas, presentes e dedicatórias em um clima de grande comemoração. Ver: DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.60-61.

⁷ Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 26 de fevereiro de 1935, em resposta ao crítico Luís Lapa, que não se identificava com o Grupo Gente Nossa e preferia o teatro aos moldes do Teatro Escola do Rio de Janeiro, proposto pelo teatrólogo Renato Viana, publicou: “[...] A função do teatro é, e deve ser sobretudo educativa. Nós todos sabemos disto [...]. Vamos pouco a pouco divertindo um público que era sabidamente arredo do teatro e, em particular, do teatro Santa Isabel. Quem desenterrou a “caveira de burro” desse teatro? Quem estimulou as preferências das platéias pelo gênero artístico que aqui vivia semi-sepultado na indiferença ambiente?[...]”.

⁸ Segundo Isabel Concessa, quando o ator João Caetano esteve nessa província em 1857, formou uma sociedade dramática com atores seus e artistas daqui, destacando a presença do ator e diretor pernambucano Santa Rosa. Esse grupo teve auxílio do governo provincial e montava peças no gênero da farsa e dos *vaudevilles*. Entretanto,

As companhias que ali se apresentavam, ou eram estrangeiras, ou vinham do “Sul” fazer o “Norte”, ou eram companhias formadas por empresários que contratavam atores de várias províncias. Quando não era solicitado para pautas, o Teatro era utilizado para outras finalidades que não de artes, como comícios, banquetes e solenidades de formatura. O jornalista Luiz Teixeira, no *Diário da Manhã* de 16 de julho de 1941, escreveu dez anos depois da fundação do Grupo:

O Teatro Santa Isabel já mereceu, do público supercioso e irreverente, a fama muito pouco agradável para a sua austeridade de nossa primeira casa de espetáculos de possuir o que se chama vulgarmente cabeça de burro. Realmente, anos e anos já teve o aludido teatro o comodismo de não abrir as suas portas nem para que saísse o cheiro de mofado que nele fixara residência. Samuel Campelo – sob cuja memória respeitosa nos reverenciamos e cuja capacidade de trabalho era por demais conhecida – criou o seu muito amado Grupo Gente Nossa, de méritos que não vem ao caso discutir, e essa organização teatral, genuinamente pernambucana, se por acaso tivesse deixado de possuir outras virtudes, foi, incontestavelmente, uma razão bem ponderosa para que, mais interessadamente, o nosso público, tão apático ainda, pela arte cênica, buscasse o velho Santa Isabel. E o “milagre” foi feito (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.40).

O Grupo tinha como um de seus objetivos tornar o Teatro Santa Isabel constantemente aberto com espetáculos, proporcionando uma vida mais agitada na cidade e, acima de tudo, despertar o interesse pela arte teatral, tão desacreditada por um “esmagador sentimento de inferioridade”, como analisou Joel Pontes (1990, p.19), quando se comparava a província com à capital do país.

A idéia de sua construção surgiu no governo de Francisco do Rego Barros, o Conde da Boa Vista, presidente da província de 1837 a 1844. Realizado seus estudos em Paris, Rego Barros trouxe para Pernambuco propostas inspiradas nos padrões europeus, dando prioridade à paisagem urbana e à disseminação do conceito de civilização e progresso. Este último, sobretudo, baseado em valores franceses e ingleses, exigia um espaço para que a elite pudesse estar em contato com a cultura civilizada da Europa, e o melhor meio para isso estava na edificação de uma casa teatral. E assim foi idealizado o Teatro Santa Isabel, antes chamado Teatro de Pernambuco⁹, servindo como o símbolo da ostentação e do progresso, onde a ordem e a boa moral eram difundidas e exercitadas, restando à arte teatral o entendimento europeu de

não permaneceu por muito tempo. ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p.43-44.

⁹ De acordo com Isabel Concessa, no final do mandato do então presidente da província Honório Hermeto Carneiro em 1849, o nome do Teatro foi mudado para homenagear a Princesa Isabel. *Ibid.*, p.27.

propagação dos valores nacionais¹⁰. Para o seu projeto de modernização, Rego Barros contratou o engenheiro francês Louis Léger Vauthier e outros profissionais estrangeiros, alegando a falta ou desconhecimento da mão-de-obra local sobre técnicas modernas de construção. Na noite de sua inauguração em 18 de maio de 1850, foi representado pela Companhia de Germano de Oliveira (empresário que se tornou o administrador do Teatro), o drama *O Pagem de AlbuJarota* do escritor português Mendes Leal. Em sua pesquisa sobre o Teatro, Isabel Concessa faz um levantamento sobre o público que participou desse grande evento:

O teatro estava lotado até o cume das torrinhas. Esperava-se por aquele momento havia quase uma década. Muitos assistiam ao espetáculo de pé e outros nem acesso ao teatro tiveram, pois não se obtinham ingressos nem mais dos cambistas que assediavam as entradas do teatro. Estavam presentes políticos, jornalistas, artistas e as famílias mais tradicionais da Província. Nos camarotes, senhores de engenho, comerciantes abastados, políticos. Na platéia, pequenos comerciantes, jornalistas, bacharéis. Nas torrinhas, estudantes, caixeiros. No camarote central, o presidente da Província, José Ildefonso Souza Ramos, sua família e convidados de honra; entre eles, o conselheiro Honório Hermeto Carneiro Leão, o presidente da Assembléia Provincial, Pedro Cavalcanti e, ainda, o homem que tinha razões para orgulha-se de estar ali, naquela noite, como convidado de honra, o idealizador do teatro, Francisco do Rego Barros, o Barão da Boa Vista (ARRAIS, 2000, p.29).

É importante notar a hierarquia que a nova casa de espetáculos, de arquitetura neoclássica, comportava. Segundo Isabel Concessa Arrais (2000, p.43) por muito tempo o Teatro Santa Isabel foi espaço exclusivo da elite pernambucana¹¹, servindo tanto para seu entretenimento, como para negócios e política. Lugar para o contato social, as pessoas freqüentavam o Teatro para serem vistas, exibir seus faustos, iniciar romances, ascender em sua profissão (no caso dos bacharéis e dos pequenos comerciantes), entre outras coisas. O

¹⁰ Observa Isabel Concessa que um dos argumentos de Rego Barros na Assembléia Legislativa para a construção de um teatro público, em março de 1839, era a relação da utilidade deste à ordem social, pois o mesmo, amparado pelo governo, serviria para a formação dos povos. ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p.11.

¹¹ Em seu estudo sobre o teatro em Pernambuco, Samuel Campelo escreve que o primeiro teatro do Recife foi “A Casa da Ópera” construída em 1772. Um edifício de arquitetura desagradável situado na rua da cadeia nova, mais tarde rua do imperador. Foram realizados alguns reparos em 1839 e recebeu o nome de “Theatro de São Francisco”. Entretanto, pelo aspecto sujo e acanhado foi chamado de “A Capoeira” pelo povo. Considerado um espaço de desordem, pouco se respeitava o que acontecia no palco. Em 1850, o teatro foi demolido, sem nunca ter atraído a chamada “arte elevada” e a elite pernambucana, que desejava freqüentar um lugar mais condizente com seu *status*. Em 1852 o ator João José Leal poetizava: “E também por galhofeira/ vi fazer grande inferneira/ em bandos de três e quatro/ no pobre e velho theatro/ que chamavam de Capoeira.../ Apenas soava um péo,/ rompia um duro escarcéo,/ sem respeitar as famílias,/ nem da polícia as vigílias,/ andava tudo em boléo/ Nem o som da symphonia,/ nem a scena de arrepia,/ nem o bahiano dansado,/ nem o lundum bem chorado/ acalmava a gritaria. CAMPELO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.24, n.115-118, jan.1922/jan.1923. p.585-586.

Teatro Santa Isabel, como um todo, era o palco dessa encenação, onde os principais personagens era essa mesma elite.

Mas muito há que se comentar desse Teatro para a vida provinciana. O Santa Isabel teve grande importância porque “havia se transformado no centro artístico e intelectual da Província” (ARRAIS, 2000, p.44), favorecendo mudanças naquela realidade. O seu administrador, Germano Francisco de Oliveira, empresário de uma Companhia na qual faziam parte elementos importantes em Pernambuco, como Pedro Batista de Santa Rosa (ator e diretor) e Antônio José Duarte Coimbra (futuro empresário teatral), foi o primeiro e principal responsável em contratar nomes que comporiam aquela programação nos anos iniciais do seu funcionamento. Companhias líricas nacionais e internacionais por ali passaram. Companhias de empresários que buscavam atores de várias províncias eram comuns e marcavam presença com suas temporadas.

Uma atração muito esperada e comemorada ocorreu no ano de 1857, com a vinda do ator João Caetano, considerado o maior ator dramático brasileiro, ocupando o Teatro Santa Isabel por três meses. Peças como *Otelo*, *Antônio José*, *Dom Cesar de Bazan*, e *A Gargalhada* que proporcionaram sua estima na Corte, foram apreciadas e aplaudidas pelo público. Em 2 de dezembro de 1859 um espetáculo de gala foi realizado em homenagem ao Imperador D. Pedro II, quando por aqui passou. Na abertura foi tocado o Hino Nacional e depois músicas e poesias foram oferecidas havendo, em seguida, a apresentação de um espetáculo lírico.

O Teatro Santa Isabel também era um espaço para declamações e duelos. Estudantes daquela e de outras províncias do Norte ingressavam na Faculdade de Direito¹², que desempenhava no Recife, segundo Nilo Pereira (1978, p.27) “um papel único na formação das elites dirigentes”. Esse autor enfoca o caráter plural da mesma que oferecia uma educação para diversos setores da vida pública, como “a Magistratura, a Advocacia, a Diplomacia, a Imprensa, o Parlamento, a Política [...]” (PEREIRA, 1978, p.28). Para o autor José Rafael de Menezes (1978, p.317), na segunda metade do século XIX, ela se preocupava muito mais com as letras e o civismo do que com o próprio Direito. Esses bacharéis, ávidos por mostrar seus talentos e se projetar em profissões, encontravam, no Santa Isabel, um lugar fecundo para por em prática seus intentos. Nessa época eram muito comuns os duelos poéticos entre estudantes

¹² Nilo Pereira esclarece que essa Faculdade foi fundada na cidade de Olinda como “Academia de Ciências Sociais e Jurídicas” em 11 de agosto de 1827. No ano de 1854 veio para Recife e mudou o nome para “Faculdade de Direito”. PEREIRA, Nilo. O Recife e a Faculdade de Direito. In. Arquivo Público Estadual de Pernambuco. **Um tempo do Recife**. Prefácio: José Joaquim de Almeida Neto; Introdução: Mauro Mota. Recife: Ed. Universitária, 1978. p.25-26.

que se dividiam em partidos e competiam através de versos eloqüentes pela exaltação e atenção de sua atriz favorita.

Um dos mais famosos duelos de que se tem registro é o liderado pelos escritores Tobias Barreto e Castro Alves¹³. Duas atrizes da Companhia Dramática do ator português Furtado Coelho foram o motivo de uma famosa disputa: Adelaide do Amaral e Eugênia Câmara. A primeira era defendida por Tobias Barreto e a segunda por Castro Alves, por quem se apaixonou e passou a morar junto, além de ter sido a inspiração para o drama *Gonzaga*, de 1866. No final de um espetáculo, sob o olhar atento de todos, o duelo foi lançado por Barreto e cada um recebeu apoio dos seus partidários. Mas não só de versos dispunham os competidores, elaboravam outras formas de demonstração de afeto como aplausos entusiasmados ou flores jogadas ao palco. O desafeto não ficava atrás, as vaias ou pateadas¹⁴ eram alguns dos meios utilizados para inibir o opositor. Dessa forma, o espetáculo era apenas uma atração, ficando em segundo plano em meio a tantos eventos.

Em 19 de setembro de 1869, um incêndio reduziu o Teatro Santa Isabel às cinzas, ficando apenas a fachada e as paredes mestras do edifício. Quem estava na presidência da província era o vice-presidente Manuel do Nascimento Machado Portela, que logo tomou providências para a reconstrução do Teatro, ficando o diretor geral das obras públicas, o engenheiro José Tibúrcio Pereira de Magalhães, responsável pela apresentação do novo projeto. O engenheiro francês Vauthier novamente foi contratado e as obras só foram iniciadas em 1872,¹⁵ no governo de Henrique Pereira de Lucena, o Barão de Lucena. A reinauguração do novo edifício se deu a 16 de dezembro de 1876,¹⁶ no governo de Manuel

¹³ Para Telga de Araújo as datas dos cronistas que escreveram sobre o assunto são diferentes. Afrânio Peixoto afirma que a “peleja literária” ocorreu em 1866. Escragnonle Doria, em 1863. No *Diário de Pernambuco* está registrada a primeira visita da Companhia Furtado Coelho, onde as atrizes que foram o motivo da disputa poética faziam parte, em 1863. A segunda foi em 1865. Dessa forma, a competição dos dois estudantes se daria entre os anos de 1863 e 1865. Ver ARAÚJO, Telga de. Glória e grandeza do Santa Isabel. **Contraponto**, Recife, ano V, n.12, dez. 1950. p.37

¹⁴ As pateadas era a atitude de bater com força os pés no chão em sinal de desagrado. Comum na segunda metade do século XIX no Brasil, a platéia exaltava seus artistas favoritos, como também faziam ao contrário e, “através de manifestações ruidosas, deselegantes e agressivas, mostravam seu desagrado por um determinado artista, às vezes por considerá-lo rival das divas de sua predileção. Formavam aquilo que se designou como *partidos* e, entre outras atitudes, marcavam seu descontentamento batendo ruidosamente com os pés no chão. Eram as famosas *pateadas*”. Ver DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.234-235.

¹⁵ Ao pesquisar sobre o Teatro Santa Isabel notamos que nem sempre as datas dos diferentes estudiosos que se dedicaram a esse assunto estão de acordo. Nesse caso, usamos o ano que foi registrado por Samuel Campelo. Ver CAMPELO, Samuel. O teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.589. Para Isabel Concessa, o ano que começou a reconstrução do teatro foi em maio de 1871. Ver ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p.39.

¹⁶ Novamente as datas não são iguais. Usamos a de Samuel Campelo porque é a mesma do anúncio de um jornal da época que divulgou a abertura do Teatro. Ver CAMPELO, Samuel. O teatro em Pernambuco. **Revista do**

Clementino Carneiro, sendo levada ao palco a ópera *O Baile de Máscaras* de Giuseppe Verdi, pela Companhia lírica italiana Thomaz Pasini. Assim ressurgia o Teatro Santa Isabel depois da fatalidade que consumira sua estrutura, episódios frequentes em Teatros concebidos até o século XIX, como observa Isabel Concessa (ARRAIS, 2000, p.39).

Retomando suas atividades, as portas abriram-se novamente para a vida cultural e política da província. Uma das presenças mais marcantes foi a de Carlos Gomes, que, regendo a orquestra, executou sua obra *O Guarani*.¹⁷ Espaço para divulgação de idéias, várias foram as campanhas em prol do Abolicionismo e da implantação da República. Nomes como Joaquim Nabuco¹⁸, José Mariano, Silva Jardim, Maciel Pinheiro, Martins Júnior e Anibal Falcão debatiam suas causas e conseguiam adeptos. Isabel Concessa aponta para a existência de grupos teatrais de amadores no Recife em fins do século XIX, as chamadas sociedades dramáticas, que se apresentavam eventualmente no Teatro Santa Isabel e destaca, entre outras, a Phoenix Dramática, o Congresso Dramático Beneficente, o Clube Dramático Familiar e a Arcádia Dramática Júlio de Sant'Anna (ARRAIS, 2000, p.43). Entretanto, no início do novo século, o Teatro estava fechado...

O século XX não parecia tão promissor para a arte teatral. O Teatro Santa Isabel foi rareando em suas apresentações e fechava suas portas por longos períodos. Servindo como espaço para festas em celebração de datas cívicas, distanciava-se da sua função. Agarrando-se aos momentos de fartura, o público prestigiava as poucas companhias dramáticas, de óperas ou de operetas que por ali passavam. Em tempos de seca pensava-se em outra forma de

Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.591. Isabel Concessa afirma ter sido em 10 de dezembro de 1876. Ver ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p.41.

¹⁷ Para Samuel Campelo esse fato ocorreu em 1880, quando o maestro visitou Pernambuco pela primeira vez. Ver CAMPELO, Samuel. O teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.594; Isabel Concessa é mais específica e declara que o maestro esteve no Recife no ano de 1882: “o comércio fechou mais cedo e a cidade se preparou para receber a maior celebridade da música brasileira [...]” No entanto, o que foi levado à cena foi a ópera *Salvador Rosa*, ficando o maestro no camarote presidencial. Só na sua volta à cidade em 1895, é que o mesmo regeu a orquestra e executou *O Guarani*. ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p.41-42; Segundo Telga de Araújo, Carlos Gomes veio ao Recife em 1880, marcando sua presença no Teatro Santa Isabel. Na ocasião foi representado o drama em quatro atos *O Bastardo*, depois o *vaudeville* francês *A Corda Sensível* por uma Companhia dramática italiana. Na sua volta em 1882 recebeu homenagens do “Clube Carlos Gomes”, um grupo de jovens rapazes que “trabalhavam em prol da divina arte”. Em 11 de julho do mesmo ano, a Companhia Lírica Italiana estava encenando a ópera *Norma* de Bellini, sob a direção de Tomaz Pasini, anunciando no intervalo do terceiro para o quarto ato, a participação do maestro Carlos Gomes que “fará executar sob sua direção a abertura da grande ópera *O Guarani*”. Em 2 de agosto de 1885 outra homenagem é prestada ao compositor, sendo o programa composto em grande parte por suas composições. ARAÚJO, Telga de. Glória e grandeza do Santa Isabel. **Contraponto**, Recife, ano V, n.12, dez. 1950. p.40-41.

¹⁸ Em 1906, voltando ao Teatro Santa Isabel, Joaquim Nabuco diria a famosa frase: “A verdade histórica é esta: aqui ganhamos a causa da abolição”. ARAÚJO, Telga de. Glória e grandeza do Santa Isabel. **Contraponto**, Recife, ano V, n.12, dez. 1950. p.40.

diversão. De acordo com Isabel Concessa, muitas das companhias de variedades não traziam nada de novo, permanecendo no surrado repertório de sempre (ARRAIS, 2000, p.46). Os concertos tinham uma qualidade duvidosa, afastando o interesse dos frequentadores pelo teatro. O momento era de altos e baixos, ficando o Teatro ocioso por muito tempo.

De acordo com o levantamento feito por Samuel Campelo em 1922, em sua pesquisa sobre o teatro em Pernambuco¹⁹, fora o Teatro Santa Isabel, o Recife contava com o “Cine-teatro Helvética”²⁰, inaugurado em 1910, pela empresa A. Girott & Cia. e se localizava na rua da Imperatriz; o “Teatro Moderno”, em frente à Praça Joaquim Nabuco, construído pelo coronel Agostinho Bezerra Cavalcanti e fundado em 15 de abril de 1915, pela Companhia Lírica Rotoli e Billoro²¹; O “Teatro do Parque”,²² na rua Visconde de Camaragibe, inaugurado em 7 de agosto de 1915²³, pela Companhia dirigida por Antônio Gomes, levou à cena a revista brasileira, *No País do Sol*; O “Politeama”,²⁴ inaugurado em 1916, localizado na rua Barão de São Borja; e o “Ideal Cinema”²⁵ (sem data da inauguração), localizado na rua Vidal

¹⁹ CAMPELO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.595-597.

²⁰ Samuel Campelo revela que esse “teatrinho” foi célebre no ano de 1911, quando a música do dueto “O abano e a vassourinha” foi utilizada para o hino em honra ao general Dantas Barreto que na época era candidato ao cargo de governador do Estado. Dessa forma, essa casa de espetáculos foi o cenário de manifestações contra a política situacionista, impulsionadas pelos partidários do general, ocasionando “sangrentos conflitos” entre os mesmos e a polícia. Fora a página política, Campelo também enfoca a contribuição artística desse Teatro, ao comentar que em 1913, ano de seu maior desenvolvimento, Companhias importantes ocuparam o espaço. O teatrólogo cita a Companhia de Comédias e Revistas dirigida pelo ator Christiano de Souza e formada por Pepa Ruiz, Brandão Sobrinho, Antônio Serra, Augusto Annibal, Emma de Sousa, Asdrúbal Miranda, Eulina Barreto, Victoria Soares, entre outros; e uma Companhia espanhola de operetas (não diz o nome) que tinha no seu elenco as atrizes Mercedes Trossols e Consuelo Brieba. *Ibid.*, p.595.

²¹ Em 1916, Campelo destaca a presença da Companhia Dramática Dias Braga, que estreou com a comédia *Vida e Morte* de Arthur Azevedo. No dia 23 de dezembro de 1916, o Teatro muda de administração, ficando como seu responsável a empresa Liborio & Riedel. A orquestra do Teatro ficava sob a direção de um jovem talentoso professor, o Nelson Ferreira, que era “uma bella promessa de musicista conterrâneo”. *Ibid.*, p.595-596.

²² Samuel Campelo relata que esse Teatro tem sido ocupado por boas companhias e, dentre as quais, destaca a última Companhia Lírica, a *De Angelis*, da qual fazia parte o tenor Baldrich; a Companhia de Operetas e Revistas dirigida por Brandão Sobrinho em fins de 1920 e que trouxe nomes expressivos como Adelina e Sara Nobre, Edmundo Maia, Victoria Soares, Isidoro Alacid e José de Almeida, causando euforia com a revista *Pé de Anjo*; a Companhia Portuguesa de Operetas de Cremilda de Oliveira, que estreou em 12 de maio de 1921 com a *Duqueza do Bal Tabarin*, dando destaque aos nomes de Almeida Cruz (tenor), Maia Abranches (meio contralto), Antônio Gomes, Mathias de Almeida e Vasco Sant’Anna; a Companhia Portuguesa de Comédias de Chaby Pinheiro-Cremilda, que esteve em fins de 1921, destacando os nomes de Carlos de Abreu, Jorge Gentil e Beatriz de Almeida. Conclui falando que esse Teatro “é um bello teatro, muito arejado, prestando-se especialmente para revistas e operetas”. *Ibid.*, p.596-597.

²³ Diferente da data de Samuel Campelo, a pesquisadora Leda Dias diz que sua inauguração foi no dia 24 de agosto de 1915. A Companhia de Revistas e Operetas do Theatro Avenida de Lisboa, de Luiz Galhardo e dirigida pelo ator Antônio Gomes, chegou ao Recife no dia 22 de agosto, para apresentar o espetáculo de inauguração do Teatro, que foi a revista *O 31*. Na primeira semana, além da peça de estréia, a Companhia levou à cena *No País do Sol* (que Campelo afirmou ser a peça de estréia) e *Guerra aos Homens*. Ver DIAS, Leda. **Cine-teatro do Parque**: um espetáculo à parte. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. p.37-40.

²⁴ Campelo destaca apenas o trabalho da atriz patrícia Nina Sanzi. CAMPELO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.597.

²⁵ Seu palco é apenas utilizado por pequenos grupos, cantores e acrobatas. *Ibid.*, p.597.

de Negreiros. Sobre os teatros no interior, destaca apenas o Teatro Municipal em Jaboatão, que teve sua inauguração em 6 de agosto de 1911, pela Companhia de Operetas Dolores Rentini – Leopoldo Fróes com os espetáculos *Princesa dos Dólares* e os *Sinos de Corneville*.

De acordo com Samuel Campelo, o *Diário de Pernambuco* (não fornece a data, apenas diz que faz parte da coleção da Biblioteca Pública) classificou 1895 como o ano em que o Teatro Santa Isabel foi mais concorrido, sendo ocupado por oito Companhias. Desde então, só em 1921 é que o teatrólogo constata uma maior afluência teatral pelos palcos da cidade, enumerando a presença de sete companhias. No Teatro Moderno e no Teatro do Parque se apresentou a Companhia de Comédias Iracema de Alencar; no Santa Isabel a Dramática Nacional dirigida por Gomes Cardim, fazendo parte do seu elenco a famosa atriz Itália Fausta; no Teatro do Parque a Companhia Portuguesa de Operetas, destacando-se as artistas Cremilda de Oliveira, Maria Abranches e Almeida Cruz, a Companhia de Comédias e Dramas de Chaby Pinheiro e Cremilda de Oliveira, a Companhia de Comédias Brasileiras de Leopoldo Fróes; no Cine-teatro Helvética foi a vez do Conjunto de Revistas de Eduardo Nunes; no Moderno a Companhia de Comédias e Burletas dos Garridos. Comparando ao ano em que escreveu seu artigo (1922), Campelo ironicamente conclui: “Dia de muito, véspera de nada” (CAMPELO, 1922/1923, p.583-584).

A situação era frustrante, o momento político de sucessão governamental exigia mais cautela, mais um movimento revolucionário podia despontar, o teatro se desestruturava, fechava suas portas. A maioria apostava no cinema, apresentando as fitas cinematográficas em sessões diárias (vesperais e serões) e a frequência das companhias diminuía sensivelmente. No ano do centenário da independência brasileira, Samuel Campelo lamentava, pois, apenas uma peça, a comédia *A Sogra*, de Aluísio de Azevedo, representada por um grupo de acadêmicos de direito²⁶, subiu aos palcos. Acrescenta que as companhias líricas, que podiam ser chamadas de “modestas”, não apareciam há cinco anos. Em seguida mostra como a ausência era grave, ao anunciar que só em setembro, o Teatro Santa Isabel iria abrir para as apresentações da Companhia luso-brasileira de Lucinda e Lucília Simões e Erico Braga. Depois dessa temporada mais um longo período de aguardo. Chegou-se a cogitar no fim do teatro de amadores e das companhias de cômicos ambulantes locais que se apresentavam pelo interior do Estado de Pernambuco. Samuel Campelo escreveu que

²⁶ Expressando-se em tom de protesto, Samuel interrompe a ocasião e desalinha sua escrita seguindo em direção do humor: “[...] dois dos quaes [dos acadêmicos] interpretaram papéis de *dama*. E, note-se, o Frederico Codeceira tem até jeito para sogra [...]”. Essa disposição para o humor é muito frequente nas suas produções textuais, fato atentado pelos intelectuais da época. CAMPELO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.24, n.115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923. p.584

“infelizmente hoje [1922] não há mais sociedades de amadores, salvo em um ou outro collegio, como auxílio à educação dos alunos” (CAMPELO, 1922/1923, p.598). Para o mesmo, as últimas companhias ambulantes de que se tinha notícia em excursão para o interior foi a de Leoni Siqueira e Maria de Oliveira, em 1914, e a de Genaro Damatuano e Genny Guerra em 1917. Os motivos levantados pelo teatrólogo eram a falta de estímulo do governo ao teatro, a presença do cinema e o futebol. Esses três fatores foram bastante discutidos entre as rodas de intelectuais dedicados às artes cênicas dessa época.

Porém, antes dessas discussões a respeito do surgimento dessas novas formas de entretenimento e da falta de incentivo dos órgãos políticos e dos empresários capitalistas com a arte teatral, outras dúvidas e questionamentos permeavam no pensamento e dizer de muitos. Em meio a tantas reflexões, uma parecia crucial: o teatro é uma realidade no Brasil?

1.2 A LUTA EM PROL DE UM TEATRO NACIONAL

Escrevendo sobre o teatro em Pernambuco, Samuel Campelo toma como uma de suas fontes o livro “Pernambuco no século XIX” de Estevam Pinto. Este autor declara que o “nosso theatro não teve história, ou se teve tal, ficou ella apagada pela traça do tempo de mãos dadas com a incúria” (Apud CAMPELO, 1922/1923, p.566-567). Revelando o seu ponto de vista, Pinto acreditava na falta de uma tradição teatral e na indiferença com que a mesma foi acometida. Prosseguindo com suas referências, Campelo apresenta a opinião do teatrólogo Renato Viana, (note que desde essa época Samuel já lhe tinha bastante estima), que para ele era um “psychologo da *voragem* e autor de outros dramas de fôlego que fazem honra ao theatro nacional” (CAMPELO, 1922/1923, p.567). Confessando estar mais propenso a esse pensamento, o autor imprime a opinião do escritor de *A Última Encarnação de Fausto*²⁷: “[...] Diz elle que, no Brasil, propriamente nunca tivemos theatro, opinando assim, decerto, porque o que há entre nós é importado ou imitado do estrangeiro” (CAMPELO, 1922/1923, p.567).

Analisando o subtexto contido nas palavras de Viana, Samuel deixa resvalar um ponto de grande inquietação: o que seria um teatro tipicamente brasileiro? No decorrer de uma história de colonização, império e república, sempre com a forte presença do estrangeiro, seria o

²⁷ Além de escrever, Viana também dirigiu essa peça que foi levada ao palco no ano de 1922. De forte influência simbolista, não foi bem aceita pelo público carioca, chegando ao ponto de o *Jornal do Commercio* propor a prisão de Viana e de Villa-Lobos, considerados “dois loucos varridos” (OLIVEIRA, 1999, p.47).

Brasil capaz de fundar a sua própria arte teatral? Ou será que ela já existia e apenas precisava de um encorajamento para se erguer? Samuel Campelo manifesta seu descontentamento com a falta de iniciativas dos poderes públicos no auxílio e na fiscalização dos grupos e companhias, embora existissem tentativas independentes e esporádicas de um ou outro grupo de artistas, as dificuldades acabavam sufocando as boas intenções. Os intelectuais se dividiam em opiniões por várias partes do Brasil. O teatrólogo do Sul, Mário Nunes, atuante nesse período, propõe modificações em 1926:

[...] Se o teatro sério, o teatro elevado, não abre caminho, a culpa não é certamente, dos jornais e dos jornalistas que por ele se batem há cinquenta ou sessenta anos, e sim da indiferença e inércia dos poderes públicos, que o não amparam nem estimulam, como era do seu dever, em se tratando de país novo, de cultura pouco difundida e muito irregular (NUNES, 1959, p.13)

Alguns acreditavam que o teatro ainda estava para despontar, outros supunham que só em lugares civilizados poderia existir uma arte tão elevada, outros culpavam a falta de leis, de educação, de um público mais preparado, outros desanimavam com o aspecto “chulo” e desestruturado com que alguns grupos se apresentavam. Contudo, entre vozes pessimistas e otimistas, um sentimento se tornou constante para aqueles que fizeram do teatro a sua paixão: a luta em prol de um teatro nacional. Mário Nunes manifesta o seu anseio quando declara que

[...] Por mim o que desejo é que se institua, de vez, o teatro nacional com a SBAT ou sem ela, com Coelho Neto e os que acudiram ao seu apelo, ou sem eles, pouco importando a pessoa ou entidade que haja de realizar a obra por que tem ansiado várias gerações de intelectuais (NUNES, 1959, p.13).

Divergências à parte com a SBAT,²⁸ esse trecho do artigo de Mário Nunes é bastante revelador na medida em que expõe a necessidade de se fundar um teatro no Brasil e, para tanto, é importante levantarmos algumas implicações que estão atreladas a esse projeto.

Primeiramente, os agentes que a ele se propõe, são os intelectuais da época, ou seja, essa voz partia de uma “elite pensante”, que vai ser a produtora de um discurso que influenciará o segundo aspecto que é o de conceituar e diferenciar o bom do mau teatro. Para muitos desses intelectuais o bom teatro era o que se aproximava dos moldes europeus, em particular o francês, onde a idéia de teatro estava vinculada à idéia de civilização. O mau

²⁸ Fala Mário Nunes que, estando o teatro caminhando em direção à chanchada, o mesmo resolveu “agitar as massas”, conseguindo adeptos, entre eles, Coelho Neto, que promoveu uma reunião com os interessados em unir forças em prol de um teatro nacional. Depois do sucesso da reunião, com algumas propostas aprovadas, Coelho Neto recebeu críticas desfavoráveis que, segundo ele, viam de defensores do teatro chulo. Afirmando também ter sido atacado, só que pela SBAT, Mário Nunes deu a sua resposta. Ver NUNES, Mário. **40 anos de teatro: período de 1926-1930**. v. 3. Rio de Janeiro: SNT, 1959. p.10-14.

teatro seria o denominado gênero da chanchada²⁹, da baixa comédia³⁰, onde frases libertinas, condutas libidinosas e partes do corpo a mostra feriam a moral daquela sociedade. Entretanto, não podemos reduzir esse conceito a uma pequena classificação de gênero teatral. Muito do que era considerado um mau teatro era simplesmente aquele que se voltava para os dramas das classes populares brasileiras. Era necessário declarar guerra a esse tipo de manifestação artística que, para as expectativas desses intelectuais, em nada contribuía para a formação de um espírito mais elevado, como aquele encontrado nos países culturalmente “desenvolvidos”. Após dar detalhes sobre o que vem acontecendo nos palcos, ironicamente, Coelho Neto desabafa, ao escrever que é “tal choldra o nosso teatro, o mostruário do nosso progresso, o espelho da nossa cultura, o índice da nossa moral!!!”(NUNES, 1959, p.12) É importante notarmos que, embora se propunha uma instituição de um teatro nacional, a sujeição ao modelo europeu predominava sempre como uma referência a seguir. Dessa forma, para um melhor entendimento dessa busca é inevitável um retorno ao século XIX.

Para a maioria dos teóricos que escreveram sobre a história do teatro no Brasil, a segunda metade do século XIX, em vez de impulsionar, retraiu o teatro brasileiro, afastando o mesmo das teorias e práticas teatrais desenvolvidas na Europa. Próximo ao advento da República e na fase realista da literatura, o teatro tomou a direção para os gêneros considerados “leves e superficiais” como os classificou Paulo Roberto Correia de Oliveira (1999, p.9), importando diretamente de Paris ou via Portugal, como atestou Décio de Almeida Prado (1955, p.22), espetáculos chamados pelo autor de “menos literários”, como o

²⁹ 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*. 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. A afirmativa parece ser verdadeira no que se refere aos primeiros decênios do teatro brasileiro do século XX. Com o desenvolvimento do nosso cinema, sobretudo nos filmes paródicos e carnavalescos da Atlântida, com OSCARITO, GRANDE OTELO, Zezé MACEDO e tantos outros, a chanchada torna-se objeto de consumo das camadas menos favorecidas. Ainda é uma denominação corrente no *circo-teatro* para designar os *esquetes* cômicos. Absorvida pela televisão e aplicada em programas humorísticos, ainda hoje faz muito sucesso [...]” DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 81.

³⁰ Baixa Comédia: “O contrário de *alta comédia*, ou seja, a *comédia* que se aproxima da *farsa*, por apelar constantemente aos recursos burlescos na criação das ações, situações, linguagem e personagens. Na baixa comédia, os procedimentos cômicos predominantes são simples, diretos e até mesmo rasteiros: pancadaria, disfarces, cacoetes de linguagem, extravagâncias de todo tipo, situações absurdas ou quase inverossímeis, tipificação exagerada dos personagens. Ao contrário da alta comédia – que busca despertar no espectador um riso contido, ou apenas um sorriso, porque baseada no dito espirituoso, na ironia, nas alusões sutis, na inteligência dos diálogos -, a baixa comédia quer provocar a gargalhada, o riso solto e desinibido. Essa diferença não implica um juízo de valor. Tanto uma forma quanto outra podem gerar obras-primas ou peças ruins [...]”. Ibid., p.54-55.

vaudeville, a revista, a mágica (ou *féerie*) e as operetas parisienses (PRADO, 1955, p.22).³¹

Para Prado, esse acontecimento se deu por conta da bilheteria; ou seja, da exigência de um público que ansiava por novas formas de espetáculo, pois

Após trinta anos de dramalhão, e dez anos de peças de tese, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas, ouvir canções maliciosas e ditos picantes, tudo envolto num enredo cuja principal exigência era não dar trabalho ao cérebro. Quase toda a produção até o fim do século, traduzida ou original, coloca-se fora da literatura, sob o signo da música ligeira [...]. (PRADO, 1955, p.22-23).

Um pouco mais pessimista, Sábato Magaldi afirma que a predileção por esse gênero ligeiro (cita a opereta, o canção, a ópera-bufa) foi responsável pela quase morte do drama e da comédia (MAGALDI, 1970, p.141). O teatro brasileiro se distanciava de Constanti Stanislavski, Gordon Craig, Jacques Copeau... As reações surgiram nas penas dos homens de letras, assim chamados por Décio de Almeida Prado que constata não ter feito diferença alguma, já que a preferência popular e o empreendimento comercial sinalizavam os rumos do

³¹ *Vaudeville*: “Palavra francesa que designa comédia musicada, cheia das mais complicadas situações, e que nasceu ligada a canções, mais particularmente às canções de Oliver BASSELIN, natural de uma região da Normandia denominada o “Vale do Vira” (*Vau de Vire* ou *Val de Vire*). Uma das características das canções de Oliver BASSELIN era a de que elas se apoiavam em estribilhos ou bordões. O termo *vaudeville* passou, portanto, a significar esse determinado tipo de canção popular, de características musicais simples e com refrão [...]. Pouco a pouco, o termo *vaudeville* generalizou-se para se aplicar às peças musicadas com intrigas complicadas, baseadas em coincidências de caráter extraordinário. As *comédies-en-vaudeville* apresentavam sempre canções, com letras que ajudavam a ação a progredir. O gênero *vaudeville*, como é conhecido entre nós, baseia-se no *quiprocó* e no equívoco, nos quais são freqüentes as burlas, os enganos, os golpes [...]. No *vaudeville*, é comum encontrarmos o protagonista marchando ao sabor de acontecimentos imprevisíveis, dos quais tenta escapar, embora encontre sempre, pelo caminho, novas ciladas [...]”. DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.305-306;

Teatro de Revista: “Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou: sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo sentido; a rapidez do ritmo. Esta última é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso [...]”. Ibid., p.270-271;

Mágica: Tipo de peça teatral que fez muito sucesso nos palcos europeus e brasileiros durante o século XIX. Chamada de *féerie* na França, porque seus personagens podiam ser fadas e outros seres sobrenaturais, como sereias, gênios, demônios ou gnomos, sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta de truques e surpresas, assim como nos números de dança e música. De um modo geral, a mágica tem enredo simples, centrado num protagonista que no início da ação dramática recebe um talismã, com o qual realiza todos os desejos, por mais extravagantes que sejam [...]. Ibid., p.175-176;

Opereta: Esse teatro cômico-lírico surgiu no século XIX em Paris através do alemão Jacques Offenbach. Uma mistura de comédia e melodrama intercalada por números musicais que iam da valsa ao canção. O seu tema principal era o amor criando um clima de suavidade e fascinação. As divas e *soubrettes* encantavam o público com seu modo ingênuo, elegante e sedutor (ao mostrar as pernas na hora do canção). Apesar da aura sentimental, também criticava assuntos do dia-a-dia. Ver MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba!. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

teatro. Machado de Assis em 1873 protestava ao escrever em seu estudo, “Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, que o teatro poderia ser reduzido a uma linha de reticência e que

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Apud MAGALDI, 1970, p.141).

O teatrólogo Artur Azevedo³² que se tornara famoso na época foi um herdeiro direto das comédias de Martins Pena³³, como relata Sábato Magaldi, e resistiu às orgias e imitações burlescas que dominaram os palcos (MAGALDI, 1970, p.142). Azevedo, consciente das possibilidades e dificuldades do momento, vivia em conflito por saber que o público não receberia bem uma peça sua que vislumbrasse um teatro sério, ao ponto que, entregando sua escrita para um gênero mais popular, teria a garantia de sucesso. Dependendo de sua profissão, o artista desabafa:

Todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebia censuras e apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena! [...] (Apud MAGALDI, 1970, p.144).

³² Artur Azevedo (1855-1908) nasceu em São Luís do Maranhão e foi para o Rio de Janeiro quando tinha dezoito anos. Nessa cidade exerceu atividades na imprensa e no teatro. Grande observador do cotidiano da metrópole, suas comédias tiveram grande popularidade ao revelar os vícios e virtudes daquela sociedade. Grande incentivador do teatro nacional preconizava a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que só foi inaugurado após a sua morte. Dono de uma vasta produção dramaturgica, Sábato Magaldi destaca suas duas burletas consideradas obras primas brasileiras: *A Capital Federal* e *O Mambembe*. Ver MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

³³ Martins Pena (1815-1848) é considerado o pai da comédia brasileira e foi chamado de “o Molière brasileiro” por muito dos seus contemporâneos. Diplomata e poliglota foi o iniciador da comédia de costumes brasileira. No teatro de sua época, era representada uma farsa de curta duração depois do drama, que era a atração principal, para quebrar com o clima de tensão e provocar o riso na platéia. Pena alongou esse tempo da farsa e trouxe para seus textos tipos e situações comuns daquela realidade carioca, alcançando uma grande popularidade. Décio de Almeida Prado constata que os personagens que produziu como o matuto inocente, o estrangeiro vivo e trapaceiro, a velha rabugenta, o malandro simpático, viveram eternamente nos palcos nacionais. Entretanto, antes de atingir dez anos de dedicação ao teatro, morreu de tuberculose em Lisboa. Ver PRADO, Décio de Almeida. *A evolução da literatura dramática*. In.: **A Literatura no Brasil**. Direção: Afrânio Coutinho. [S.l.: s.n.], 1955.

Os homens de letras exigiam um tipo de teatro que consideravam mais elevado, enquanto que a maior parte do público se identificava com um teatro mais voltado para o popular, onde pudessem reconhecer-se, divertir-se e exorcizar um pouco os seus problemas. Muitos dos estudos realizados nesse período, o identificam como uma fase incerta para o crescimento do teatro brasileiro, já que o mesmo se distanciou dos grandes debates sobre o teatro na Europa, importando gêneros considerados de qualidade inferior ao esperado. Essa foi a verdade que se propagou por muito tempo entre os autores que se debruçaram sobre esse assunto, entretanto, sem se deter em um maior aprofundamento, já que a nossa análise não pretende esmiuçar esse período, mas vê-lo como um processo que ajudará a elucidar um pouco do pensamento da fase teatral na qual se localiza nosso objeto de estudo, é importante deixar claro que outras perspectivas estão surgindo e proporcionando uma nova visão.

Podemos citar a abordagem da pesquisadora Cláudia Braga, que, em seu livro “Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República”, aponta o preconceito como um condicionante no modo de ver essa realidade, tanto pelos que a examinaram como pelos que dela participaram. Ou seja, para Braga muitos dos estudiosos contemporâneos que se dedicam a esse período são levados por uma visão européia do que seja arte e, dessa forma, tudo que não se aproxima desse modelo se torna inferior. O imperativo europeu era tão intenso que para a autora, os teatrólogos do período faziam teatro brasileiro sem saber que faziam. Artur Azevedo, entre a crítica severa dos intelectuais e a exigência do público, vivia no dilema de escrever algo mais elevado ou ganhar seu pão de cada dia. Ao comentar sobre como foi recebida a sua peça *Fonte Castália*, que teve boa aceitação da crítica e pouca apreciação do público, Azevedo desabafa

Digam-me agora se, à vista do resultado que aí fica exposto, devo ter alguma pretensão literária quando me sentar à mesa e pegar na pena para escrever uma peça destinada ao nosso público... Entretanto, ninguém acreditará que eu não saiba a que meios recorrer para fazer alguma coisa que dê cem representações seguidas, embora incorra no desagrado da “boa roda” (Apud MAGALDI, 1970, p.145).

Segundo Cláudia Braga, o problema da não aceitação desse teatro era porque as comédias retratavam as camadas populares e esse não era o Brasil que os intelectuais queriam construir, pois suas referências estavam fincadas na Europa, mais precisamente na França. Em seu conto *Um Homem Célebre*, Machado de Assis nos revela um pouco dessa busca por uma arte superior, ao narrar a história de Pestana, um famoso compositor de polcas. Embora faça sucesso com o público, o personagem vive uma crise interior, pois o seu desejo é estar ao lado

dos compositores clássicos como Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, entre outros. Venerando esses músicos como a um Santo, Pestana passa toda a sua vida perseguindo esse ideal de perfeição sem alcançá-lo. Ao morrer, ironicamente, Machado de Assis presume: “[...] expirou na madrugada seguinte às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo” (ASSIS, 2007, p.425). Nessa metáfora Machadiana podemos comparar as aflições do personagem Pestana com as dos teatrólogos da época do próprio autor e em especial, destacar a grande semelhança do músico com o próprio Artur Azevedo, no qual a fama “dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma” (ASSIS, 2007, p.425). Essa foi a tônica do século XIX, a busca de um grupo por um ideal que não chegou a se realizar e a presença forte de uma realidade que se desejava repudiar. O início do século XX também não seria diferente e, entre vários acontecimentos, a luta em prol de um teatro nacional ganharia mais adeptos.

1.3 PROFISSIONAIS E AMADORES

Lamentando o rumo que o teatro brasileiro tomou, Décio de Almeida Prado aponta para o fato de que “Mais uma vez tivemos de recomeçar do início, por onde o nosso teatro sempre recomeça: pela comediuzinha de costumes, de âmbito puramente local, a exemplo de Martins Pena” (PRADO, 1955, p.30). Para Prado as peças *Quebranto* de Coelho Neto, *Flores de Sombra* de Cláudio de Souza e *A Bela Madame Vargas* de João do Rio³⁴ representam o início de uma tendência dramaturgic que ganhará força com o tempo e se propagará até a década de 1940. É a partir de 1920 que esse movimento, como definiu o autor, encontrará condições para desenvolver-se, com a consolidação de um sentimento nativista e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, que dificultava os meios de transportes e acabou por isolar o Brasil da presença constante do estrangeiro, o que favoreceu a necessidade de novas companhias

³⁴ O enredo da peça *Quebranto* (1908) de Coelho Neto, no gênero do teatro de costumes, enaltece a vida simples e pura do interior contra os vícios e a artificialidade dos grandes centros. *Flores de Sombra* (apresentada pela primeira vez em São Paulo em 1916) do médico paulista Cláudio de Souza (1876-1954) conta novamente o contraste entre os costumes do interior e da cidade; *A Bela madame Vargas* (1903) de João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) é uma comédia sobre uma linda viúva, a madame Vargas, que se vê na disputa de dois amores. Surge então a figura do *raisonneur*, a personagem Belfort, conduzindo a história para o desfecho considerado mais sensato: o casamento. Ver CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). Apresentação: Sábato Magaldi; Tradução: Carla de Queiroz. São Paulo: USP, 1986.

nacionais. Surgiu então uma geração de artistas talentosos, como Apolônia Pinto, Leopoldo Fróes (bastante venerado pelo Grupo Gente Nossa) e Procópio Ferreira,³⁵ que atraíram para si a simpatia do público. Segundo Valdemar de Oliveira:

Na obra desses autores (Coelho Neto, Cláudio de Souza e João do Rio), a marca é a do flagrante social – e não a da humana vida; mais o comportamento dos grupos mundanos, no clima **art-nouveau** dos inícios do século, do que os fortes desenhos da alma; muito mais a moral do que a psicologia. O aparecimento no palco brasileiro de um grupo de nobres artistas, entre os quais avulta a figura excepcional de Leopoldo Fróes (mais uma vez o ator fecundando o autor) fez despertarem, de sua quiescência, gemas adormecidas do nosso mundo intelectual, logo produzindo fartamente, como os mais autenticamente nacionais escritores de teatro do Brasil, depois de Martins Pena e Artur Azevedo. São eles Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Viriato Correia, Oduvaldo Viana, que encarnam, em conjunto com outros poucos, uma fase do nosso teatro a que poderíamos chamar nacionalista, porque, focalizando costumes de sua época, voltam-se para a alma de sua gente e para a alma de sua terra, embora, via de regra, coincidam em estigmatizar os vícios da cidade e em exaltar as virtudes do campo (OLIVEIRA, 1958, p.47, grifo do autor).

Como podemos observar, a dramaturgia se voltou aos temas brasileiros, supervalorizando os costumes das famílias rurais, suas tradições e crenças, seu modo calmo e até mesmo ingênuo de ser, porém de boa índole e bom caráter. A grande cidade, o lugar urbano, era onde se encontravam os maus costumes, as pessoas pérfidas, viciadas em práticas que iam contra a moral e as boas ações. As peças eram uma combinação entre a comédia de costumes³⁶ e o nacionalismo exagerado, que pregava a idéia de o Brasil ser o melhor país do mundo, mesmo com tantas dificuldades.

³⁵ Apolônia Pinto era filha de artistas e nasceu no Teatro São Luiz em Maranhão a 21 de junho de 1854, estreando aos 12 anos de idade. Atriz de talento com grande capacidade de improvisação, Apolônia destacou-se nas interpretações da velha rabujenta, porém carinhosa; Leopoldo Fróes (1882-1932) é considerado o grande ator do teatro brasileiro na segunda e terceira década do século XX. Fundou uma Companhia de comédia que prestigiava o autor nacional como Gastão Tojeiro (*O Simpático Jeremias*; *Os Sonhos do Teodoro*), Viriato Correia (*Sol do Sertão*) e Joraci Camargo (*A Menina dos Olhos*). Muito carismático, aconselhou outro ator, Procópio Ferreira, ainda no começo de sua carreira, a não ceder, caso lhe fosse cobrado mais variedade interpretativa. Procópio Ferreira (1898-1979), ator cômico, era a figura do primeiro-ator empresário que o público pagava para ver. A peça era o que menos importava, o público pedia Procópio. Outro grande talento que merece destaque nessa época foi o ator Jaime Costa (1897-1967) que fez teatro de opereta e depois trocou pelo teatro de comédia. Fundou sua própria Companhia e, como os demais, optou por autores nacionais. Os três foram famosos atores interpretando sempre o “galã cômico”. Ver OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.

³⁶ Comédia de Costumes: “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica”. DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.88-89.

Décio de Almeida Prado levanta três temas que predominavam nesses textos e que revelam sua estrutura. O primeiro é o nacionalismo sempre representado por dois tipos de personagens, o do estrangeiro tolo que se comunica através de três ou quatro frases (sempre as mesmas), ou a do brasileiro viajado e cínico (de acordo com o autor a mais usada) que tem o pensamento voltado para Paris, mudando, no decorrer da trama, sua idéia sobre o Brasil, casando-se com uma boa moça da sua terra. O segundo é uma variação do primeiro, ou seja, a preferência do sertão, por ser mais brasileiro, à cidade. Cria-se um imaginário do interior, como sendo um local imaculado e perfeito. A cidade é um lugar voraz e ilusório. As pessoas desta são perdidas e frívolas; daquela, honestas e simples. De alguma forma, o local determina o caráter do personagem. O terceiro, menos utilizado, é o conflito entre a classe média e os ricos, estereotipados na figura do milionário que fuma charuto, fala francês ou inglês, usa uma roupa com colete trespassado e flor na lapela, além de imitar o comportamento da aristocracia européia. Para Prado, essa fixação por esses tipos de temas talvez fosse o resultado de um sentimento nostálgico de uma realidade que aos poucos o país ia perdendo, ou seja,

Em face de um Brasil em crescimento, significam [as comédias] o adeus a um tipo de existência em que a pequena burguesia ainda podia dar-se ao luxo de viver relativamente bem. Uma salinha de visitas, um par de mocinhas casadoiras, o pai farrista, a mãe burro-de-carga, a avó bondosa, a sogra execrável, o rapaz que se regenera, os amigos funcionários públicos, o agregado petulante, a criadinha sapeca – eis as personagens desse mundo medíocre e simpático, onde a pequenez parece a chave da virtude e da felicidade. Todos estes motivos já se encontravam, sem dúvida, em Martins Pena, em França Júnior, em Macedo, em Artur Azevedo; porém não orquestrados com a mesma amplitude e veemência (PRADO, 1955, p.31-32).

Gastão Tojeiro (1880-1962), Armando Gonzaga (1889-1954), Viriato Correia (1885-1963) e Oduvaldo Viana (1892-1972) são os dramaturgos de sucesso na época e vão explorar ao máximo essa estrutura para conceber suas peças. Ao fazer a análise desses textos, Décio de Almeida Prado afirma que o valor dos mesmos não está na forma literária, mas na carpintaria que propõe; ou seja, quando lidas, são “convencionais como enredo, banais como psicologia, vulgares como comicidade”, entretanto, quando representadas, “teriam evidentemente, outra vida, outro sabor” (PRADO, 1955, p.32). O autor acrescenta uma mudança importante no estilo dessa dramaturgia que está relacionada à linguagem. Ao procurar uma maneira de se expressar à brasileira, passou-se a usar gírias e o “você” nacional tomou o lugar do “tu” português. Porém, uma característica de grande relevo dominou essa fase: as peças eram escritas para explorar ao máximo a personalidade dos atores.

Denominada como “dramaturgia para atores” por Sábato Magaldi (1970, p.178) e “teatro de atores” por Mário Cacciaglia (1986, p.95), os textos eram feitos para determinados atores, como um Leopoldo Fróes, dando possibilidades para sua espontânea e marcante presença de palco. Na comédia *O Simpático Jeremias* (1918), o carioca Gastão Tojeiro desenvolveu uma intriga de tal forma que, aliada ao talento do ator Leopoldo Fróes, atingiu um grande sucesso no Teatro Trianon no Rio de Janeiro. Outra comédia de grande êxito de Tojeiro, foi *Onde Canta o Sabiá*, de 1922, ambientada no subúrbio do Rio de Janeiro, na qual, o xenófilo Elvídio volta de Paris para vender os bens de sua propriedade e tenta retornar o mais rápido possível à sua residência na França. Entretanto, ao se apaixonar por Nair, uma mulher da sua terra natal, os planos do personagem vão tomando um novo rumo. O amor pela jovem funciona como um elixir, abrindo os olhos de Elvídio para as belezas do seu país: “Talvez não parta mais. Como nunca, amo agora fervorosamente o nosso querido Brasil” (Apud MAGALDI, 1970, p.179). Imagine o que causaram esses diálogos nos corações mais nacionalistas pertencentes a uma conjuntura tão singular...

O carioca Armando Gonzaga procurou retratar certos costumes políticos em *Ministro do Supremo*, de 1921. Em *Cala a Boca, Etelvina!*, de 1925, Gonzaga soluciona de uma forma bem inocente a trama. Segundo Sábato Magaldi, esse texto funcionava mais como um apoio para os intérpretes em suas improvisações cômicas (MAGALDI, 1970, p.181). Em *Nossa Gente*, 1920, de Viriato Correia, vamos encontrar novamente o contraste entre os valores do interior e da grande cidade, e o fascínio pela vida agitada de Paris. No final, como era de praxe, o interior é o lugar de onde nunca se deveria sair, pois com sua simplicidade, é superior às falsidades e contradições existentes nos grandes centros urbanos. Oduvaldo Viana também contribuiu para esse tipo de texto, embora em 1933, com sua peça *Amor...*, tenha procurado algo diferente, ao defender o divórcio: “Amor! Que o casamento não seja um negócio comercial, abençoado pela igreja e os que vivem infelizes procurem na sinceridade de um amor verdadeiro, a felicidade a que tem direito os que nascem, e crescem, e vivem” (Apud PRADO, 1996, p.25). Merece destaque o cenário que foi original para a época, ao ser montado de forma a permitir a visualização de cinco áreas, dando à ação um ritmo intenso, quase simultâneo. Essa velocidade de imagens não só lembra a arte cinematográfica, como foi uma forma de fazer o teatro reagir a ela. Talvez esse modo de combater o cinema, igualando-se a ele, tenha prejudicado a manifestação de questionamentos a respeito das especificidades da própria arte teatral. Para Décio de Almeida Prado (1996, p.25), *Amor...*, acabou por não revolucionar a cena porque “[...] a novidade da peça consistia menos neste núcleo dramático,

envolvido por tantas camadas de comicidade que acabava por se tornar inócuo, do que no desejo de livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e tempo”.

A comédia foi o gênero que mais perpetuou nos palcos. Esse tipo de dramaturgia feita sob medida para os atores começou a ser chamada de “gênero Trianon”. Em 1914, na Avenida Central do Rio de Janeiro, abria a casa de espetáculos Cinema Éclair. Logo mais, em 1915, passaria a ser Teatro Trianon. Em um discurso realizado na SBAT em 27 de setembro de 1964, o autor Paulo de Magalhães fala sobre a importância que teve esse Teatro naquela época:

Numa tarde de setembro de 1921, na redação de “A Pátria”, então no Largo da Carioca, palestrávamos João do Rio, Joracy Camargo, Ribeiro Couto e eu sobre coisas de teatro. Dissemos que o teatro que consolidou a comédia brasileira foi o Trianon e que, pelo seu prestígio, devia ser chamado Doutor Trianon. João do Rio gostou da expressão e escreveu crônica que a consagrou (O GRUPO..., 1988, p.23).

O Trianon se tornara o teatro por excelência desse gênero de peça e, coincidindo com o surgimento da SBAT, muitos autores encontravam nele um palco receptivo para suas criações. As peças que mais tiveram sucesso no Trianon, segundo Paulo de Magalhães foram *Flores de Sombra* de Cláudio de Sousa, pela Companhia Leopoldo Fróes, com Apolônia Pinto; *Onde Canta o Sabiá* de Gastão Tojeiro, pela Companhia Oduvaldo-Viriato-Viggiani, com Procópio Ferreira, Abigail Maia e Manuel Durães; *Manhãs de Sol* de Oduvaldo Viana, com Abigail Maia, Manuel Durães e Procópio; *Cala a Boca, Etelevina!* de Armando Gonzaga, com Procópio e Ítala Ferreira; *Zuzu* de Viriato Correia, com Procópio e Hortênsia Santos; *O Interventor* de Paulo de Magalhães, com Procópio e Regina Maura; *O Bobo do Rei* de Joracy Camargo, com Procópio e Elza Gomes. Essas comédias atraíam um grande público e, sem dúvida, recheavam o borderô. Contudo, o sucesso não estava apenas atrelado ao gosto por essa dramaturgia, mas pelo grande talento de muitos atores e atrizes que se tornaram verdadeiras estrelas para os frequentadores do teatro. Importante esclarecer que esse tipo de estrutura que vamos falar a seguir foi acatada pelas companhias profissionais, ou seja, companhias que viviam exclusivamente do teatro. Dessa forma, podemos chamar de “geração Trianon” aos artistas que utilizaram essa maneira de pensar e conceber o espetáculo.

Segundo Décio de Almeida Prado, o ator cômico ocupou o centro do teatro nacional. Os elencos deveriam possuir um intérprete para cada tipo de personagem, ou seja, para os homens teria um papel de galã, um centro-cômico, um centro-dramático, e os característicos. Para as mulheres, uma ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma dama-central (PRADO,

1996, p.15).³⁷ Dessa forma se estruturava o corpo cênico com personagens de todas as idades e personalidades, facilitando uma realidade que, no período, era de praxe: a constante troca de espetáculos dava ritmo frenético e curto aos profissionais que mal acabavam uma peça, já estavam inseridos em outra. Sendo assim, as companhias poderiam cobrir qualquer texto, pois o mesmo obedecia a essa mesma tipologia dramática, mudando um pouco o enredo, mas em linhas gerais, os atores sempre estavam preparados pela experiência que possuíam em determinado gênero de personagem.

Além do mais, existia o “ponto.” Imprescindível para esse momento, o ponto era o personagem invisível, escondido em uma caixa embutida no proscênio, comandando a representação. Auxiliava quando ocorria o esquecimento das falas e marcações dos intérpretes, através de botões elétricos apontava o apagar e acender das luzes, e também providenciava ruídos importantes para a ação, entre outras coisas. Na peça *Geração Trianon* de Anamaria Nunes, que teve como inspiração os costumes teatrais das décadas de 1910, 1920 e 1930, o personagem “Ponto” revela um pouco das situações pelas quais passavam esses profissionais:

PONTO – Mas por quê ? Eu me –
reço? Dou 3 sessões diárias. Acabo
o dia coberto de poeira. Toda a
poeira que me chutam os atores, que
a saia das atrizes me sacodem na
cara. Isto de segunda a segunda.
Fico exausto. E o calor? Os senho-
res já pensaram no calor que sinto
dentro da caixa? Não? Sou um pro-
fissional. Será isso motivo de de-
boche? Eu mereço? Talvez algum
dia quando alguém quiser saber um
pouco sobre o que seja “amor ao

³⁷ Galã: Esse intérprete desempenhava o papel central da peça, apresentando qualidades notórias, sendo admitida a presença de um a três galãs. A palavra tem origem no adjetivo *galante*. Podemos classificar uma série de subtipos, de acordo com os diferentes gêneros dramáticos: o galã amoroso, o dramático, o cínico, o cômico, o característico, o tímido, o típico, o central. Esses personagens admitiam a faixa etária dos 18 aos 40 anos; O “Centro” era o idoso acima de 50 anos que tinha a função de fornecer o andamento e a resolução da ação. Muitos galãs quando atingiam essa idade, passavam a interpretar o centro. Dependendo do gênero da peça, podemos encontrar: centro dramático ou centro cômico, no drama e na comédia; centro nobre, na alta comédia; centro rústico, na peça de costumes e centro cínico em qualquer gênero; Nessa época, os “Característicos” eram os intérpretes menores, que se caracterizavam explorando o físico e o uso de adereços, opondo-se aos primeiros atores que se concentravam no carisma e na personalidade; No papel para mulheres, a “Ingênua” era a jovem inocente, alheia aos fatos da vida; A “Dama-galã” era o primeiro papel feminino assim como o galã, sendo representado por alguma atriz dona da companhia, que intitulava o conjunto ou que era nomeada pelo empresário ou organizador da empresa que fazia parte. Deveria ter uma educação elevada e beleza física, estando entre os 25 e 35 anos. Quando mais velhas essas intérpretes assumiam o papel de damas-centrais que representava a maturidade feminina e, em alguns textos, assim como o centro masculino, viravam confidentes da heroína; a “caricata” seguia a mesma condição do “característico”. Ver DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2006.

teatro”, alguém se lembre do ponto. Eu amo o teatro. A glória é de vocês [...]
 Nunca tenho os aplausos.
 Não recebo flores. Eu sofro. “Outro dia quis cuspir e o cuspe não me saía, tão ressecado fico de poeira” (NUNES, 1988, p.36)

Prado alega que, ao contrário das formalidades do ponto em querer manter o espetáculo dentro do que foi ensaiado, o primeiro ator da companhia se eximia totalmente do que foi combinado. Esses atores sempre davam seus nomes para a companhia e eram venerados como verdadeiras estrelas. Era muito comum o público ir às funções no intento de ver o seu astro e não o espetáculo. Ele raramente aparecia nos ensaios e pouco contribuía para as cenas. O autor afirma que a manifestação desse ator se dava no palco, frente a frente com o público. Tinha uma grande habilidade em improvisar, enxertando frases onde não existiam, ou seja, o chamado “caco”. Eram as regras do jogo, o público adorava e os autores aplaudiam, já que essa atitude era vista como uma contribuição para o texto original, pois os mesmos eram escritos em uma velocidade que comprometia a qualidade final. Apesar de muitos pesquisadores alegarem que o primeiro ator da companhia, o astro, ofuscava os demais intérpretes e era o único preferido pelo público, Sábato Magaldi não compartilha dessa opinião, pois, para esse autor, os elencos de algumas companhias eram formados por outros nomes de peso e, dessa forma, seria impossível o público não se interessar por atores de igual valor (MAGALDI, 1970, p.181).

Um sentimento era muito comum nesse meio artístico cheio de estrelas: a vaidade. Podemos dizer que o exagero desse sentimento dificultava e muito, no modo de ver a arte cênica como uma arte coletiva, onde todos são importantes para a construção de um ideal. Isso porque a valorização de um determinado elemento da companhia sobre outros instituía uma hierarquia desnecessária para o amadurecimento cênico. Esse aspecto, sem dúvida, contribuía para a falta de apuro na distribuição dos papéis, ou seja, não importava o quanto esse ou aquele ator/atriz estivesse melhor preparado para determinado personagem, o dono da companhia sempre era o protagonista da peça. Quando a companhia tinha o privilégio de possuir um empresário-ator competente em seu ofício interpretativo, em muito facilitava no produto final. Entretanto, quando esse ator-empresário não era tão talentoso assim, perdia-se a oportunidade de colocar outro mais qualificado em seu lugar. A atriz Marília Pêra, em seu livro “Cartas a uma jovem atriz”, desvela um ponto dessa realidade teatral, ao falar que seu pai, o ator Manoel Pêra, tinha sempre que aceitar papéis secundários, mesmo sendo um

excelente profissional, porque não era o dono da Companhia (PÊRA, 2008, p.49-50).³⁸ Em 1935, Mário Nunes publicou um artigo³⁹ no qual afirmava:

No nosso meio, o mal do teatro tem sido, justamente, esse ator-empresário. Leopoldo Fróes, já morto, e Procópio Ferreira, vivo ainda, para indicar dois expoentes, tem, a esse respeito, culpas irresgatáveis. A vaidade profissional nunca permitiria que atuassem nos seus elencos, valores que lhes pudessem fazer sombra e não concordavam com a encenação de peças, em que o primeiro papel não fosse seu, não se ajustasse como uma luva às suas personalidades artísticas. Fróes-Procópio, porém, geriam empresas suas, formadas com capital próprio. Não tinham que dar satisfações e a ninguém, do modo por que procediam! (NUNES, [19-?], p.119).

Para Sábado Magaldi a principal diferença desse tipo de teatro é a ausência do diretor, profissional que trabalha para dar uma visão unitária e harmoniosa ao espetáculo. E complementa que a improvisação de efeitos cômicos, em um conjunto que não era organizado como uma equipe, acabou por facilitar no destaque da estrela da companhia (MAGALDI, 1970, p.181). De acordo com Décio de Almeida Prado, cabia ao ensaiador a função de elaborar a mecânica cênica, ou seja, colocar os móveis e acessórios necessários à cena e explorar do ator o melhor que o mesmo poderia oferecer de efeito cômico ou dramático. No final, “papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado” (PRADO, 1996, p.16). Com a mudança constante de apresentações, o que importava era a rapidez e, dessa forma, a experiência era mais bem-vinda do que a criatividade. Essa função era confiada ao primeiro ator, o empresário da companhia, ou a um artista veterano. Prado afirma que realizada a marcação, a mesma poderia ser utilizada por outras companhias. Nessa estrutura teatral, os cenários, iluminação e figurinos também não tinham uma unidade com o todo. Os cenários eram pintados e reaproveitados de encenações anteriores. Não se explorava a iluminação como um elemento edificante da cena. O figurino, só para as peças de época, é que as companhias se encarregavam de fornecer, fora isso, os atores é que eram os responsáveis em

³⁸ A Companhia teatral que o ator Manoel Pêra pertencia era a Companhia Dulcina-Odilon fundada em 1933. Dulcina de Moraes é considerada uma das grandes atrizes brasileiras. Nasceu no Rio de Janeiro em 1908 e faleceu em 1996. Filha de artistas, Dulcina sempre esteve em contato com o mundo artístico. Foi estrela das Companhias de Leopoldo Fróes, Jaime Costa e Abigail Durães. Ao conhecer o escritor, diretor e ator Odilon Azevedo (1904-1966) com ele se casou em 1931 e posteriormente criaram a Companhia que leva o nome de ambos. Para Marília Pêra, Odilon era um excelente administrador, porém um ator limitado. Mesmo assim, não abria mão dos principais papéis masculinos. Ver PÊRA, Marília. **Cartas a uma jovem atriz: disciplina, criatividade e bom humor**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

³⁹ Fragmento do artigo “A verdade sobre o Teatro Escola”, publicado no *Jornal do Brasil* em 17 de abril de 1935, no qual Mário Nunes afirma que as razões que levaram ao fim a iniciativa do Teatro Escola, idealizado pelo teatrólogo Renato Viana estão mais relacionadas à vaidade do mesmo do que por qualquer outro motivo. Dessa forma, Nunes compara as ações desse teatrólogo com os dos atores-empresários que só deixavam prevalecer suas opiniões. Sendo que, ao contrário deles, Viana recebia subvenção do Governo.

conseguir. Sendo assim, os atores iam compondo seu guarda-roupa particular com o passar do tempo.

A relação dos empresários com os atores da companhia nem sempre era de honestidade. Não existiam leis que se pudesse recorrer, caso não acontecesse o cumprimento de algum acordo. Muitos empresários alegavam prejuízo e logo o que foi combinado era desrespeitado. Dessa forma, sem a legalização da profissão, a maioria dos artistas, seja os atores ou os técnicos, enfrentavam grandes jornadas de trabalho sem saber se teriam o retorno de seus direitos. Entretanto, a Lei Getúlio Vargas, sancionada a 16 de julho de 1928 e publicada no *Diário Oficial* de 18 de julho do mesmo ano, legalizou a profissão. Getúlio Vargas, até então ministro da Fazenda do governo do presidente Washington Luís, já preparava o terreno para conseguir a simpatia da classe teatral. Para Neyde Veneziano:

Antes da lei, atores, atrizes e técnicos eram considerados gente sem profissão e desclassificados socialmente. As condições de trabalho nas companhias teatrais eram desumanas e as empresas não concediam descanso semanal aos artistas. No processo vertiginoso das montagens que se sucediam, enquanto apresentavam um espetáculo à noite (às vezes com duas ou mais sessões), ensaiavam a peça que iria substituir a que estava em cartaz. (MONTEIRO, 1996, p.100, grifo do autor).

Acreditamos que essa lei muito contribuiu para o teatro no Brasil, contudo, não podemos esquecer que nem todos seguiam à risca, burlando e encontrando brechas para agir da forma que bem entendesse. Outro ponto de grande relevância é o do preconceito. Mesmo com a regulamentação da profissão, o imaginário a respeito do artista como aquele que não trabalha, do ator vagabundo, da atriz meretriz, de pessoas de vida duvidosa contrapondo-se às pessoas de boa família, era muito forte. Não é à toa que quando homens de letras se interessavam em escrever para teatro ou compor músicas carnavalescas, usavam pseudônimos. Todo esse processo de uma consciência teatral liberta de estigmas ainda seria um caminho longo e lento. Muitos artistas, mesmo trabalhando a vida inteira, morriam na miséria por falta de amparo e de reconhecimento. Muitos nem mesmo chegavam à velhice, morrendo em plena juventude, ao contrair alguma doença, já que no início do século XX a situação sanitária nas cidades era desoladora e o risco de epidemias uma constante. Segundo Íris Fróes, em 1911 Leopoldo Fróes organizou uma companhia cujo repertório era de operetas antigas e modernas de sucesso na Europa, na qual excursionou pelo Norte do país.⁴⁰ Ao chegar no Pará, duas de suas jovens coristas morreram de febre amarela. Em Manaus, três

⁴⁰ O Norte do país também incluía o Nordeste. A expressão muito usada era “fazer o Norte”, ou seja, excursionar pelo Norte e Nordeste que conhecemos hoje.

artistas também morreram vítimas da mesma doença, entre eles, o tenor da companhia chamado Barcelos. Em São Luís do Maranhão foram duas vítimas, uma era o secretário do ator. Ao chegar no Recife, a atriz Dolores Rentini, primeira-dama da companhia e mulher de Fróes, morreu de febre amarela.

Esses eram alguns dos inúmeros problemas de que os artistas enfrentavam nesse Brasil do início do século XX. Esse tipo de organização teatral foi o que prevaleceu nas primeiras companhias profissionais e, embora muitos a definam como um período de uma dramaturgia pobre, ingênua e superficial, não podemos deixar de dar seu devido valor ao tentar olhar para a mesma como um registro de uma fase de nossa vida social e da necessidade de um público de ver representado aquilo que se desejava ser real. A platéia entusiasmava-se com os personagens estrangeiros se dando mal (em vez de enganar o brasileiro, por ele era enganado); a valorização (mesmo que exagerada) de um Brasil que, embora não tivesse os requintes de uma França, por exemplo, tinha outras riquezas; os criados se dando bem; a preferência pela família tradicional rural, etc. Muito há que se estudar desse momento, por isso concordamos com Fernando Peixoto que esse é “um teatro que hoje precisaria ser revisto criticamente, pois foi sumariamente negado por uma crítica apressada em estabelecer novos critérios” (PEIXOTO, 2003, p.83). O teatro profissional tornara-se comercial e não mostrava nenhum interesse em mudar a sua estética, sua dramaturgia, pois essa atitude, de uma forma ou de outra, exigiria mudanças que muitos não estavam dispostos a arriscar. Mas também é certo afirmar que vários artistas se sentiam realizados nesse tipo de teatro, empregando sua energia e sua arte no que acreditava ser correto.

Para Gustavo A. Dória esse teatro profissional não satisfazia à elite, à classe média (DÓRIA, 1975, p.26). Surgiram então iniciativas para satisfazer essa elite. A mais apontada pelos autores foi a do casal Álvaro e Eugênia Moreyra, que no Rio de Janeiro, fundaram o Teatro de Brinquedo.⁴¹ Para Sábato Magaldi foi a iniciativa estética que mais se aproximou

⁴¹ Falou Álvaro Moreyra em 3 de setembro de 1927 na revista *Para Todos*: “Eu sempre cisme um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse Teatro de Brinquedo e tivesse como única literatura uma epígrafe do velho Goethe: ‘Humanidade divide-se em duas espécies, a dos bonecos que representam um papel aprendido e a dos naturais, espécie menos numerosa de entes que nascem, vivem e movem-se segundo Deus os criou...’ Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas cada noite... Tal qual foi o *Vieux Colombier*, tal qual é o *Atelier*, em Paris, o Teatro *degli Indipendenti*, o Teatro da *Villa Ferrari*, em Roma, uma chusma em Milão, em Brescia, em Berlim, em Viena, o *Dailer*, em Rígal, o *Kammerny*, em Moscou, o de *Tsukiji em Tóquio*... Podia citar mais. Cito ainda o *Teatro Maly* que ocupa a sala do Teatro Nacional de Varsóvia, cedida pela Municipalidade. Sempre cisme uma companhia de artistas amorosos da profissão que a não tornassem profissão... Representaríamos os nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa. Daríamos a conhecer o repertório de vanguarda do mundo todo. Os espetáculos de uma peça seriam um gênero. Seria outro gênero a apresentação de programas com pantomimas musicadas, de lendas brasileiras, canções estilizadas, comédias rápidas, motivos humorísticos. Nesses programas tomariam parte poetas dizendo os seus poemas, músicos tocando as suas músicas. Pois graças

do modelo proposto pelo modernismo (MAGALDI, 1970, p.185). A companhia era formada por amadores de famílias ricas do Rio de Janeiro. Um teatro que fizesse rir, mas que também fizesse pensar. A peça de estréia foi em 1927 e se chamava *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, de autoria do próprio Álvaro Moreyra, e narrava as incoerências da sociedade capitalista. Era uma abordagem diferente daquelas costumeiras no Trianon que enfocavam a vida das classes mais populares. Era um teatro que não queria ser confundido com o profissional e não competia com o mesmo, já que sua proposta era diferente e visava um público seletivo. Declarava Álvaro Moreyra:

Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma, nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados. As pessoas que, depois do jantar, quiserem fazer uma boa digestão não devem procurar o caminho do Teatro de Brinquedo, porque sofrerão uma desilusão. Ele só interessa aos que tiverem a curiosidade intelectual. É um grande colégio em que o público será o reitor, a crítica será a Madre Superiora e os que representam serão os colegiais. (Apud DÓRIA, 1975, p.30)

Em dezembro do mesmo ano o grupo apresentou sua segunda montagem, *Espetáculo do Arco da Velha*⁴², que já não teve tanto sucesso como o primeiro. Gustavo A. Dória diz que o excesso de amadorismo, onde cada artista fazia o seu sem se preocupar com uma unidade, e o grande intervalo entre um quadro e outro foi o que prevaleceu nos comentários a respeito (DÓRIA, 1975, p.34). No ano de 1928, o grupo realizou algumas apresentações e depois acabou. Para Dória o fim se deu por falta de uma boa administração e, antes de tudo, de um bom planejamento. O grupo tinha outras ocupações e não podiam se dedicar totalmente ao teatro como os profissionais. Os horários das apresentações tinham que estar de acordo com os dos seus integrantes, o que fazia com que os espetáculos não fossem realizados regularmente. O problema econômico também foi um forte fator (DÓRIA, 1975, p.35). Contudo, para teóricos como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Gustavo A. Dória, o

à boa vontade do Sr. Lopes Fernandes que nos facilitou a Caverna do Cassino Beira Mar, onde Luiz Peixoto e Lúcio Costa vão armar a sala, o Teatro de Brinquedo não tarda a surgir. Terá só platéia. E a platéia, cento e oitenta lugares, apenas. A *troupe* é formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. Tudo gente de noções certas. O teatro de elite para a elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro [...]”. Ver DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: SNT, 1975. p.27-28.

⁴² Para esse espetáculo, Álvaro Moreyra planejou uma “improvisação” chamada O Circo, um fragmento de “cinematografia falada” intitulada Câmara Lenta e as pantomimas Samba de Hekel Tavares e Di Cavalcanti e *História de Sinhá Moça*. Houve também números de “canções modernas” de Hekel, poemas de Felipe de Oliveira e Raul de Leoni, *sketches* de Álvaro Moreyra. Ver DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: SNT, 1975. p.33.

Teatro de Brinquedo foi uma excelente tentativa antes do que se institucionalizou ser o teatro moderno⁴³.

Renato Viana (1894-1953) tentou, entre 1922 e 1944, trazer as experiências de vanguarda da Europa. Para o mesmo, a renovação do teatro estava nas mãos dos amadores. Junto com Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, fundou o grupo de teatro Batalha da Quimera, sem conseguir êxito. Em 1924, em São Paulo, cria o grupo Colméia. Em 1927, no Rio de Janeiro, a Companhia Caverna Mágica. Em 1932, o Teatro de Arte e em 1934 o Teatro Escola. Em 1942, a Escola de Arte Dramática de Porto Alegre, da qual resultou em 1944, o Teatro Anchieta. Viana tentou pôr em prática um teatro de síntese, conceber a luz e o som como valores da ação dramática, dar importância aos planos e à direção do espetáculo. Inclinado para o teatro de idéias, era um estudioso de problemas sociais, que eram levados ao público, no intuito que o mesmo o examinasse. As rubricas presentes nas suas peças revelam a importância dada às pausas e aos silêncios, indicando um processo de introspecção do palco, causando escândalo na época quando deu as costas para o público em meio a uma réplica, perseguindo um maior realismo cênico.

Para Sábado Magaldi o que atrapalhou para a posteridade o pioneirismo desse teatrólogo foi a fraqueza de sua dramaturgia que contava com episódios melodramáticos e falsos, mau gosto literário dos diálogos, equívocos entre o título (de algumas peças) com o enredo, mau desenvolvimento da trama e uma enganosa profundidade (MAGALDI, 1970, p.183). Gustavo A. Dória também concorda que a dramaturgia de Viana não conseguiu atingir o nível que seria esperado em quem possuía tão boa formação, asseverando que seus trabalhos como autor e intérprete não lhes fizeram justiça. Porém, o autor apresenta outro viés, ao escrever que a falta de êxito desse teatrólogo está relacionada ao período em que o mesmo viveu. Apesar de ter sido um homem de teatro culto e objetivo, suas iniciativas não puderam se expandir por conta da incompreensão do público e de muitos companheiros seus que não compartilhavam do mesmo espírito renovador. Em uma conjuntura onde o teatro funcionava à base de improvisações, Renato Viana propugnava a importância da escola como instrução indispensável para o ator, criava laboratórios de pesquisas e estruturava conferências para debater e reivindicar para o teatro uma posição digna dentro da realidade cultural do país. Para Dória, Renato Viana ainda não teve o biógrafo que merecia (DÓRIA, 1975, p.13). A

⁴³ O princípio da encenação moderna no Brasil foi marcado a partir da montagem da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, pelo diretor polonês Zbigniew Ziembinsky, no grupo Os Comediantes do Rio, em 1943. A renovação produzida por *Vestido de Noiva*, segundo os pesquisadores, não resultou somente do texto moderno, introduzindo o expressionismo, o freudismo e o neo-naturalismo na dramaturgia, mas também do espetáculo que favoreceu uma nova maneira de representar e de conceber o teatro como arte.

peça *Sexo*, 1934, de sua autoria, trouxe para a cena um grande nome do século XX: Freud. Entretanto, para Décio de Almeida Prado, essa peça não trouxe nada de renovador, permanecendo na estrutura da peça de tese do século XIX. O autor ainda acrescenta que as contribuições de Freud em relação à infra-estrutura da vida emocional não tiveram a mesma importância que se prestou às de Marx (PRADO, 1996, p.24). Para Mário Nunes a iniciativa de Renato Viana não funcionou por conta de sua vaidade (NUNES, [19-?], p.120).

A luta em prol de um teatro nacional, ou seja, de um teatro considerado intelectual, de arte elevada, que estivesse em consonância com os ideais de uma elite parecia estar mais próxima de se realizar. Para Dória, as investidas do Teatro de Brinquedo com pessoas da sociedade do Rio de Janeiro diminuíram um pouco do preconceito pelos que tinham vontade, mas não ousavam fazer. Essa luta também foi sentida no Recife e, de forma singular, será abraçada pelo Grupo Gente Nossa.

1.4 UM DOM QUIXOTE PEQUENININHO

Para entender o Grupo Gente Nossa é necessário perseguir os passos do seu idealizador e criador Samuel Campelo. Pertencente a uma elite intelectual e, antes de tudo, amante do teatro, a iniciativa do teatrólogo proporcionou ao Recife o seu primeiro grupo de teatro permanente, além de estimular e provocar mudanças significativas naquela conjuntura. No decorrer de sua vida, percebemos várias influências que conduziram seu modo de ver, pensar e produzir teatro. Levantando a bandeira da luta em prol de um teatro nacional, aquela mesma que inspirava os intelectuais da capital, Campelo agirá de um modo diferenciado, até porque o seu campo de atuação era outro e, ao contrário do que o autor Joel Pontes declarou em seu livro “O teatro moderno em Pernambuco”, as idéias do Movimento Regionalista de 1926 não parecem ter passado tão despercebidas assim pelo líder do grupo.

Em um livro de 1942 editado em memória a Samuel Campelo⁴⁴, encontramos fatos de sua vida através dos depoimentos dos seus admiradores. Campelo, que durante a sua atuação no Grupo sempre tomou cuidado para não se tornar uma pessoa em evidência em detrimento dos demais artistas, visto que combatia os estrelismos muito comuns na época, sempre foi muito discreto em suas aparições. Na *Revista Gente Nossa* em homenagem ao segundo

⁴⁴ OLIVEIRA, Valdemar de (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942.

aniversário do Grupo, em 2 de agosto de 1933, recusou estar em uma página de destaque, autorizando apenas uma resumida biografia. Dessa forma, muito do que foi levantado sobre sua vida foi narrado por amigos e intelectuais que com ele conviveram. Das suas produções escritas, contemplamos o que o mesmo pensava sobre a arte teatral. Um dia escreveu um soneto autobiográfico, que Valdemar de Oliveira fez questão de recitar, no dia em que entrou para a Academia Pernambucana de Letras, revelando seu humor para consigo, ao escrever a sua “fotografia poética”:

Foi soldado, talvez o mais mofino,
foi ator, tantas vezes imperfeito,
e afinal bacharel fê-lo o destino,
com um canudo mais torto que direito.

Literato das dúzias, cabotino,
deu por pedras e paus de todo jeito,
e, si diz que é das musas assassino,
não é de todo muito mau sujeito.

Cara de oiti-coró murcho e travoso,
pequenote, magrelo, meio-idoso,
boca enorme e o nariz – uma taboca...

Feio, que o peixe boi lhe foge aos lapos,
si a beleza trocar quiser com os sapos
os sapos fugirão, temendo a troca... (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.156)

Samuel Carneiro Rodrigues Campelo nasceu em 12 de outubro de 1889 no Engenho Arimunã, município de Escada, no estado de Pernambuco, filho do Coronel Diogo Carneiro Rodrigues Campelo e de Leopoldina Amélia Carneiro Campelo, que era uma entusiasta da campanha abolicionista de Joaquim Nabuco. Alguns autores apontam para a existência de um único irmão mais velho, o juiz de direito João Cláudio Campelo, no entanto, nesse mesmo livro em memória a Samuel Campelo, afirma-se que o teatrólogo seria o terceiro filho do casal, pois o primeiro teria sido uma menina que morreu aos quinze anos.

Dono de um espírito irrequieto, desde cedo começou suas incursões pelas letras e, quando aluno do segundo grau, aos onze anos, escreveu para *O Recreio Infantil*, um jornalzinho manuscrito que circulou na escola primária do professor Amaro Epifânio de Vasconcelos Martins, além de colaborar para *O Raio X*, outro jornal da escola escrito pelo irmão de Samuel e Teófilo Rocha. Em 1901, quando aluno do Instituto Pernambucano do Dr. Cândido Duarte, o mesmo descreve que Samuel “era mansinho e calado; mas já mostrava ser impertigado; senhor de si, e dono de uma cabecinha onde parecia bolir qualquer coisa” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.59). Autor de outro jornalzinho manuscrito chamado *A Tapioca*, tudo

que acontecia no instituto era comentado em prosa e verso. No Ginásio Pernambucano escreveu uma revista com Ildelfonso Bezerra, a qual não se tem registro do nome. Também colaborou em jornais humorísticos chamados *O Bezouro*, *A Pimenta* e *O Chicote*, usando os pseudônimos P. Muela e Xico Bubu. Em 2 de fevereiro de 1903, mudou-se para Tejiptió e, de acordo com o discurso de Aurino Maciel:⁴⁵

Ao influxo de outros processos de inteligência, com a mesma idade e fúria cívica, os rapazes de Jaboatão de 1900 fizeram um jornalismo literário, um jornalismo crítico, noticioso, político, humorístico; fizeram até alguns pasquins para dizerem verdades mais duras; bateram todas as teclas de imprensa juvenil, convencidos de predestinação; fizeram arte dramática com Samuel, fizeram música orfeônica com o Padre Cromácio Leão grande e bela expressão musical, de que vamos perdendo a memória. As tipografias de Jaboatão não chegaram: imprimiram jornais no Recife, em Vitória, noutros municípios da vizinhança. Um dilúvio, quase uma praga de letras. Mas Jaboatão freuiu e viveu espiritualmente, como jamais tornou a viver, depois que o destino mandou aos apóstolos, como dizem as Escrituras, ensinar a outras gentes. (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.57)

Nessa onda de agitação, Samuel entrou como primeiro secretário do Grêmio Histórico e Literário Seis de Março de Jaboatão, do qual também fazia parte seu irmão, mantendo uma biblioteca e uma pequena revista literária de orientação nativista, *O Fanal*, que deixou de circular em 1906, no 24º número. No colégio, nesse mesmo ano, fundou com os colegas uma sociedade literária chamada Boêmia Pio Piparote em homenagem à memória do humorista pernambucano Artur Benício de Araújo Lima, que adotava esse pseudônimo e, sendo assim, os sócios também fizeram o mesmo, adotando Samuel o nome de “Leumas”. O jornal que lançaram por esse tempo foi *O Piparote*.

Outros jornais de Jaboatão em que Samuel esteve presente foram *A Faísca*, *O Frevo*, *Parnazo*, *O Jaboatonense* e colaborou com *A Peia*, entre outros. No *O Jaboatonense* que circulou de 1907 a 1910, semanalmente, ajudou nas campanhas em defesa de Jaboatão e de seu progresso, segundo Aurino Maciel, alguns artigos provocaram polêmica ao se mostrarem a favor do sorteio militar, lei aprovada no ano de 1909 e que teve pouca aprovação pelo país. Samuel Campelo descreve sobre esse momento:

[...] Hoje que o sorteio é uma realidade e a sua execução foi recebida com gerais aplausos pela imprensa e pelo povo, hoje que a guerra européia deus-nos grande lição acerca da necessidade das nações bem armadas é com júbilo e com um certo orgulho mesmo que recordamos a nossa campanha daquele tempo, quando apenas contávamos 19 anos e a maioria da mocidade

⁴⁵ O substituto da cadeira ocupada por Samuel Campelo na Academia Pernambucana de Letras depois da sua morte.

brasileira repugnava o comparecimento à caserna para aprender a defesa da Pátria (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.58).

Mas não só às letras se dedicava Samuel. Em 1905 estreava como ator no palco do Clube Esportivo Pernambucano, em Socorro, Jaboatão. A peça foi a comédia em um ato *Bicho e seu Rancho*, de Ernesto de Paula Santos. Fundou o Bloco Boêmio Zé Faísca,⁴⁶ que depois passou a ser chamado Grêmio Jaboatonense Frei Caneca, focando a atenção na história, nas letras e no teatro. Nasson Figueiredo, participante do grupo, revela sua experiência:

Quando telegrafista em Jaboatão, fiz parte de uma sociedade dramática – “Grêmio Zé-Faisca”, fundado por Samuel Campelo. A mania e o gosto de Samuel pelo teatro nasceram com ele. E creio mesmo que na vida passada tivesse ele sido um Martins Pena ou um João Caetano! Desde moço, ginásial ainda, já Samuel possuía a sua Companhia. Filho de pais ricos, tudo fazia e gastava para o bom andamento desse seu teatro, do qual era ele próprio, simultaneamente ator, cenógrafo, ensaiador, contra-regra, mestre de cena e... até cabo de corda. Escrevia ele mesmo os dramas e as comédias, pagava o aluguel do prédio; seus eram ainda o mobiliário, o palco e mais objetos necessários para o franco e normal funcionamento dessa sua casa de espetáculos. Os espectadores recebiam convites: não pagavam, portanto, entradas. Nós outros do elenco – rapazinho também como ele – fazíamos parte apenas de carona. Não possuindo eu atrativos de galã, conquanto fosse o papel de minha predileção (Samuel sempre usou da “perfidia e injustiça” de chamar-me de feio), fez-me ele ponto do seu teatro. E acresce que fui doutor nessa matéria. (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.59)

Em sua experiência como amador, Campelo participou de grupos que lhe renderam um bom conhecimento da arte teatral. Marcou presença no Grêmio Diversional de Tejiptió, com a comédia *Guerra às Mulheres* e, nesse mesmo ano de 1909, entrou como voluntário para o 49º Batalhão de Caçadores. Na Polímia Dramática Areiense, encenou o drama *Escravos e Senhores*, em 1910, dedicando-se bastante ao teatro e deixando em segundo plano seus estudos na Faculdade de Direito, segundo Aurino Maciel (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.61). Entrou para a Distração Dramática Familiar Júlio Dantas, que ficava ao lado da Faculdade, representando com a atriz Cândida Palácio, a peça *Condessa de Marony*. No Teatro do Arraial, de Casa Amarela, participou novamente da comédia *Guerra às Mulheres*. Em meio a tudo isso ingressou no Tiro Pernambucano e foi para o Rio de Janeiro, fazendo parte do corpo de ciclistas na parada nacional de sete de setembro. Ainda no Núcleo

⁴⁶ O Bloco Boêmio Zé Faísca ganhou esse nome em homenagem ao amigo de Samuel, Oscar Câmara, que morreu aos 20 anos, vítima da epidemia de bexiga que dera no Recife, no ano de 1906. Oscar Diderot da Câmara Lima foi diretor do jornal *A Peia* (no qual Campelo trabalhou como colaborador) e participou também do jornal *O Fanal* do Grêmio Jaboatonense Seis de Março. Sobrinho de Faelante da Câmara que usava o pseudônimo “Faiscante”, Oscar Câmara adotou o nome “Zé Faísca” em homenagem ao tio.

Diversional de Tegipió, realizou uma conferência sobre “O teatro brasileiro”. Em 1911 registram-se seus últimos espetáculos: *Mulheres Adúlteras*, no Teatro do Arraial e *Emigrado Político*, em Areias. Sua despedida dos palcos, como ator, ocorreu em 13 de maio do mesmo ano, interpretando o galã cínico da peça, gênero de sua preferência, no drama *O Pirata Antônio* ou *A Escrava Andréa*, na Polímia Dramática Areiense, com Manuel Durães, famoso ator pernambucano.

Como escritor teatral iniciou sua produção em 1909, com a farsa em um ato *Peripécias de um Defunto*, que depois teve o título mudado para *Engano da Peste*. Sua estréia foi em 24 de setembro de 1910, no Grêmio Dramático Arraialense. Continuando na farsa, escreveu a peça em um ato *O Amor Faz Coisas...*, que foi representada nesse mesmo ano pelo Grêmio Dramático Espinheirense. Logo mais interrompeu sua atuação na dramaturgia e só voltaria na década de 1920. Em 1911, Pernambuco enfrentava uma violenta e desgastante situação política com a disputa ao cargo de governador do Estado, travada entre Rosa e Silva e Dantas Barreto. Os partidários se dividiam entre “rosistas” e “dantistas”. Samuel Campelo, estudante de Direito, participou como orador do 1º Comício pro-Dantas Barreto em Jaboatão. Tornando-se propagandista do general nessa cidade, Campelo conseguiu a simpatia de outros estudantes. Em 12 de outubro, chegando para seu comício e recebendo grande aceitação do povo, Dantas Barreto ouviu as seguintes palavras de Samuel Campelo:

Chegaste general! Uma raça de heróis
que vive como os cães, humilde e submissa,
que tem sede de luz e fome de justiça,
Agora revoltada está perante vós!
Somos um povo escravo! A mísera cobiça
de um despotismo audaz e oligarquia atrás,
fez-nos enfim lembrar nossos fortes avós
pela causa da Pátria empenhados na liça!
Buscamos o direito em prol da integridade
da terra onde se ouviu a voz da liberdade
em cada coração conquistando vitória...
Salvai-nos general com um governo novo
e tereis um altar no coração do povo
e tereis vosso nome esculpido na história! (Apud MELO, 1950, p.66).

Conflitos entre o povo e a polícia aconteciam sucessivamente. Em meio ao prestígio do General, Rosa e Silva conseguiu antecipar as eleições, alcançando vitória no interior e, seu opositor, na Capital. Voluntários se juntavam para defender a causa dantista. O clima de tensão crescia e o governador interino deu ordem ao exército para policiar a cidade. Entretanto, trincheiras e barricadas foram armadas na rua Nova e das Florentinas, e no Beco

do Ouvidor. Os quartéis de polícia da cidade foram acometidos e rendidos, segundo Clóvis Melo (1950, p.66). Samuel Campelo, simpático à causa, foi promovido à 2º tenente do Tiro Pernambucano e marchou ao Quartel de Cavalaria da rua João Perdigão. No final, o Congresso nomeou o general Dantas Barreto como governador do Estado. Em 1912, Campelo recebeu seu diploma de bacharel pela Faculdade de Direito do Recife, embora tivesse fascínio em seguir a “carreira das armas”, fato que se opôs seu pai. Formado, casou-se com Auta Magnata⁴⁷ e foi nomeado promotor público em Vitória de Santo Antão, ficando no cargo por três anos e alguns meses. Por esse tempo fundou junto com os amigos, entre eles Célio Meira (que o chamou para ser padrinho do seu filho)⁴⁸ e Silvino Lopes, o semanário literário *A Coluna* e diziam ser da “Academia de Letras dos Supersticiosos”. Sua demissão em 1917, por motivos políticos, foi exposta ao público através de uma carta que publicou:

Ao público. (sob a minha exclusiva responsabilidade) Não me surpreendeu absolutamente a minha demissão do cargo de promotor público desta comarca. Eu já a esperava desde o rompimento do dr. Borba com o general Dantas Barreto. Essa presunção converteu-se em certeza, a quarenta dias passado, quando um meu ilustre amigo particular me avisou de minha demissão, indicando até o meu substituto, que justamente foi o nomeado a 27 do corrente. Sei que motivou unicamente o ato do governador a minha lealdade ao general Dantas e isto honra-me sobremodo, porque me salvei incólume do abismo, onde se tem afundado ultimamente, alguns caracteres. Iniciado na política com o advento da candidatura Dantas ao cargo de governador deste Estado, em 1911, propagandista tenaz dessa candidatura, demitido duas vezes de empregos públicos, por não transigir com as minhas convicções: uma de secretário da prefeitura de Jaboatão pelo dr. Gonzaga Maranhão, hoje oficial de gabinete do dr. Borba, porque, na sua luta política naquela localidade, com os meus amigos dr. Mesquita Pimentel e major Fábio Maranhão, me conservei ao lado destes; outra, de auxiliar da comissão da Defesa da Borracha, no Recife, quando pela derrubada movida por Pinheiro Machado contra Dantas; nomeado em setembro de 1913 para promotor público dessa comarca, por Dantas, entendi que não era “crime” ser grato a este ínclito democrata, sem contudo fazer oposição a política do sr. dr. Governador do Estado. Ele porém não entendeu assim... e nem o

⁴⁷ Não tiveram filhos.

⁴⁸ Célio Meira era amigo de Samuel Campelo desde 1912, quando se conheceram em Vitória, terra natal de Meira. Em 1919 os amigos se separaram quando Campelo fixou-se no Recife e Célio Meira em Bonito, ao assumir um cargo na justiça pública. Casando-se nesse mesmo ano, Meira convidou Campelo para ser sua testemunha no civil. Em 1921, morando em Barreiros, nasceu seu filho Dante, afilhado de Samuel. Dois anos depois, conta Meira que “Samuel” (sempre o chama pelo primeiro nome) levou seu filho a pia batismal, na Matriz de São Miguel, em Barreiros e, encontrando-se o pai da criança reumático, com um pé no chinelo, bastou para que o teatrólogo lhe dedicasse as seguintes quadras, acompanhada de um par de tamancos cedido por outro amigo, Albino de Melo: “Sem meias... medidas. (Para o Célio, que está manco, eis... tamanco)./ Lá fora corre essa fama, que vejo ser procedente: Barreiros – terra da lama, que atola as pernas da gente./ Mesmo as pessoas mais gradas, (vejam lá que coisas feias!), andam de calças dobradas, e de tamancos sem meias./ Até de fraque e cartola, quem anda na rua, aos troncos, só por um triz não se atola, metendo os pés nuns tamancos./ Em vista disso, um juiz, a quem o povo quer bem, não torce nunca o nariz, vae ao tamanco, também./ Para os teus pés de chinês, aceita, pois, com desvelo, o presente que te fez, Albino do ‘Diabo’ e Melo...” Ver NOSSO Boletim. Recife, ano III, n.11, mar. 1939. p.8.

censuro por isto, porque sei que o “crê ou morre” é o lema de todas as políticas. Desafio, porém, o sr. dr. Governador, o dr. Secretário geral, o dr. Oficial de gabinete e outro qualquer que tivesse contribuído para a minha demissão, que aponte um só ato, por mais insignificante que seja, na minha vida pública ou particular, que possa desabonar a minha conduta e a minha dignidade. Resta-me uma satisfação: durante três anos, cinco meses e vinte e sete dias que ocupei o cargo de promotor público desta comarca não fiz um só inimigo, mesmo entre os meus adversários políticos. Basta. (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.12)

Enfrentando momentos difíceis,⁴⁹ Samuel dedicou-se à advocacia e ao jornalismo pelo interior e depois no Recife, fixando-se definitivamente em 1919 nessa cidade, segundo Clóvis Melo (1950, p.66). Exerceu vários cargos⁵⁰ e foi representante da SBAT, da Associação Mantenedora do Teatro Brasileiro, da Associação Brasileira de Imprensa do Rio, da Casa dos Artistas, membro da Academia Pernambucana de Letras e do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, além de fazer parte de outras sociedades científicas e literárias de outros Estados.⁵¹ Foi redator do *Diário de Pernambuco* (na direção de Carlos de Lira Filho), no jornal *A Província* desempenhou a função de crítico de arte e ficou responsável por uma seção de humor diário (no qual usava o pseudônimo de Musael do Campo), colaborador do *Jornal do Recife* e redator-secretário do *A Rua*.

Freqüentador assíduo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, Samuel foi eleito orador no período de 1920 a 1921. Agradando bastante aos demais sócios, sempre recebia votos para continuar no cargo. Até que, em 1927, alegou estar ocupado com as tarefas do próprio Instituto e com o teatro, pedindo que não votassem mais nele. Em 1921 retomava sua paixão pelo teatro escrevendo a peça *A Honra da Tia*, comédia ligeira em três atos, que marcou dois importantes acontecimentos: pela primeira vez uma peça de autor pernambucano era representada em um teatro público⁵², e, por outro lado, acabou por ser o passaporte para a entrada de autores pernambucanos na SBAT, tornando-se, Samuel Campelo, o representante da mesma no Estado.⁵³ Em 1922, já levantava os problemas

⁴⁹ Aurino Maciel conta um fato interessante desse momento da vida de Samuel Campelo. Depois de fechar seu escritório de advocacia, abriu uma vacaria em Beberibe: “Os vizinhos não custaram a saber que o dono da vacaria dava um litro de leite diário a Sinhá Inácia, lavadeira, que tinha uma filha fraca. Daí a pouco, quase todo o Beberibe estava fraco”. Ver OLIVEIRA, Valdemar de (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. p. 62.

⁵⁰ Secretário da Faculdade de Medicina do Recife, da Assistência aos psicopatas (convidado por Ulisses Pernambucano), delegado de polícia, escriturário do Tesouro do Estado de Pernambuco e por fim administrador do Teatro Santa Isabel.

⁵¹ Era correspondente na Academia Rio-grandense de Letras desde 1934, promovendo o intercâmbio literário entre Pernambuco e o Rio Grande do Sul.

⁵² Que nesse caso foi o Teatro Moderno, nos dias 29 e 30 de outubro e 8 de novembro de 1921, pelo Conjunto dos Garridos.

⁵³ Além dessa peça, Samuel Campelo escreveu na década de 1920: *Noites de Novena*, burlata com música de Raul Moraes, estreada em 1928 pelo Grupo Familiar Madalenense e posteriormente encenada pelo Grupo Gente

freqüentes na cidade e propunha soluções, ao comentar que “o Recife bem poderia já ter uma companhia trabalhando permanentemente em qualquer dos seus teatros... Isto despertaria o estímulo e animaria os escritores pernambucanos a volver as vistas para os assuntos do palco” (CAMPELO, 1922/1923, p.611). Escrevendo sobre arte em alguns jornais, percebia o quanto era prejudicial para a arte cênica local a falta de companhias permanentes e as poucas apresentações que ocorriam. Sem uma vida teatral movimentada, o que os críticos poderiam escrever? Sem a divulgação da imprensa, como os grupos poderiam se tornar conhecidos? Sem grupos para atuar, para quem escreveriam os autores?

E em meio a esses questionamentos existiam opiniões diversas entre os intelectuais. Alguns apostavam em mudanças para se atingir um nível esperado. Outros não acreditavam que o teatro, como arte elevada poderia ser uma realidade no Brasil, pois essa era uma terra de selvagens, de gente sem instrução, ao contrário da França, um lugar de requinte e civilização. Para Gilberto Freyre, não existia um teatro nacional, o que havia era uma “literaturazinha crioula” (Apud AZEVEDO, 1996, p.126). Interessante notar é que a busca por um teatro brasileiro vinculada aos padrões europeus muitas vezes obscureceu e impediu as possibilidades de produção no país. Isso porque as descobertas feitas no estrangeiro em vez de serem pensadas e aplicadas de forma a respeitar a realidade encontrada aqui, foram usadas apenas de uma maneira comparativa, o que acabou por propagar o imaginário da existência de uma terra de civilizados e uma terra de selvagens e, essa crença em nada contribuiu para o teatro.

Estando de acordo com essa luta em prol de um teatro nacional, Samuel Campelo se posicionou como um incentivador da criação de grupos no Estado. Suas estratégias foram moldadas a partir das dificuldades que encontrou na província e seu modo de ver e conceber foram influenciadas por suas experiências intelectuais. A começar pelas proporções que o regionalismo tomou no estado. Neroaldo Pontes de Azevedo aponta que, “na década de 20 em Pernambuco, assistiu-se a uma retomada da preocupação em torno do Regionalismo e do

Nossa com uma nova partitura criada por João Valença; *Aves de Arribação*, opereta em 3 atos com música de Valdemar de Oliveira e estreada pela Companhia Vicente Celestino no Teatro do Parque em 1926 e representada em outros estados do país; *A Rosa Vermelha* opereta em 3 atos com partitura de Valdemar de Oliveira e estreada no ano de 1927 no Teatro Santa Isabel; *Os Vizinhos Jazz-band* (sem data e dia de estréia); *Sai Cartola!* Revista em 2 atos com música de José Capibaribe (Valdemar de Oliveira) estreada pela Companhia Nacional de Revistas no Teatro do Parque em 1927; *Ih! Hi!*, revista em 1 ato com música de Nelson Ferreira no Teatro Helvética pela Companhia Otilia Amorim em 1927; *Vitraux* em colaboração com Umberto Santiago estreada no Pará pela Companhia Nazaré em 1928; *Uma Senhora Viúva* comédia em 3 atos estreada no Teatro São José do Rio de Janeiro pela Companhia de Manuel Durães-Dulcina de Moraes. Posteriormente musicada por João Valença foi representada pelo Grêmio Familiar Madalenense em 1931 e depois pelo Grupo Gente Nossa; *Rapa-Côco* revista política em 2 atos de diversos autores encenada no Teatro Santa Isabel em 1930 e depois no Teatro Moderno. Ver **Revista Gente Nossa**, Recife, n. único, 2 ago. 1933. Não paginado.

Tradicionalismo como um fenômeno generalizado, quer na ordem política, quer na área cultural, com projeções na vida literária” (AZEVEDO, 1996, p.99). O romance *Senhora de Engenho*, de Mário Sette⁵⁴, editado em 1921, já atendia a esse apelo, segundo Azevedo. A história exaltava a vida provinciana, a valorização da terra. O Rio de Janeiro, a cidade do progresso, perdia o brilho em sua superficialidade. Na vida do engenho tudo prosperava, a relação entre patrões e empregado se dava da melhor forma possível. No final, Azevedo analisa que o que o autor quer passar para os seus leitores é a perpetuação dessa tradição, sem que nada interfira nisso. Azevedo afirma que a ação de Gilberto Freyre e as atividades do Centro Regionalista do Nordeste ajudaram nessa tendência regionalista. Em “Trovas de Minha Infância”, Samuel Campelo retorna aos tempos em que era menino de engenho, a saudade da tradição, a cor e o cheiro do passado:

Saudades, quem não as sente,
 Nessas noites de Natal,
 De alguma igreja ausente,
 Toda branquinha de cal?
 Cidade em que eu fui criança
 Nuns tempos que já lá vão;
 Não te risco da lembrança
 Nem me saís do coração.

Era o pateo tod cheio
 De gente, gente a granel,
 Branquinhas pelo meio,
 Lá num canto o carroussel.
 Matutos vindo à cidade
 De compridas caminhadas,
 Num tom de simplicidade,
 Sentavam pelas calçadas.

E que algazarra tamanha
 Da meninada vadia,
 Com rozarios de castanhas,
 Talhadas de melancia!
 Quando num dado momento,
 Pizando duro e empoadado,
 Chegava o destacamento
 Com capitão delegado.

Casas de novo pintadas,
 Pareciam mais catitas;
 Lá dentro as mesas botadas

⁵⁴ Mário Sete comentou sobre Samuel Campelo: “Foi na posse do Célio Meira, na Academia Pernambucana de Letras. Eu lia o discurso de recepção onde, ‘romanceando’, pintava o tipo de um suposto promotor de Vitória, que dobrado em jornalista e diretor do jornalzinho local, punha cheio de egoísmo, obstáculos a que os primeiros trabalhos literários do Célio aparecessem em letras de forma, como ele tanto desejava. Era um retrato meio caricatura feito com uma pretensão de humor para suavizar os ouvidos da assistência do sacrifício de suportar o meu discurso. Ao terminar, Samuel Campelo, num abraço de generosidade, me diz em confidência: ‘Naquele tempo o promotor de Vitória, era eu’”. Ver OLIVEIRA, Valdemar de. **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. p. 92.

Para a gula das visitas.
 Aí como a festa era linda!
 Era o violão, a modinha,
 Jogo de anel; a berlinda,
 A dança da carouchinha...
 Mais tarde... o sino febril
 (há quanto tempo isso foi!)
 Suspendia o pastoril,
 Parava o bumba-meu-boi.
 E todo o povo seguia
 A ouvir missa campal,
 Que um padre velho dizia
 Em louvores do natal.
 Tanta matuta bonita
 Naquelas missa de festas
 Com seus vestidos de chita
 E lenços brancos na testa...
 Cidade em que fui criança
 Num tempo que já se vai,
 Quando eu tinha inda esperança,
 Tinha mãe e tinha pai.
 Saudade, quem não as sente,
 Nessas noites de Natal,
 De alguma igrejinha ausente,
 Toda branquinha de cal? (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.68-69).

Aurino Maciel declarou que a *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano* sempre podia contar com o teatrólogo no socorro à tradição, à lenda, ao passado e à história de Pernambuco. Em sua volta ao Brasil depois de estudar nos Estados Unidos, Gilberto Freyre se tornou amigo de Campelo, quando foi trabalhar no *Diário de Pernambuco*. O teatrólogo defendeu o nome de Gilberto Freyre como sociólogo, na Academia Pernambucana de Letras, sendo apenas apoiado por Geraldo de Andrade e Valdemar de Oliveira. Embora não entre em detalhes, o livro em memória a Campelo revela que essa amizade teve um injusto fim, ao dizer que os “cristãos novos” semearam a discórdia entre os dois: “[...] esse mesmo Gilberto com quem os cristão novos o intrigaram, quando foi Samuel o seu primeiro amigo, logo que ele chegou dos estudos que fez na América e foi trabalhar no Diário de Pernambuco, saindo ambos à noite para o Clube das Pás [...]” (OLIVEIRA, 1942a, p.6).

De acordo com Neroaldo, Freyre acreditava que as diversidades regionais é que comporiam um Brasil regionalista. O regionalismo para ele não era separatismo entre regiões, ao contrário, traria um sentido nacional ao país. Em seu artigo “Ação Regionalista do Nordeste”, de 7 de fevereiro de 1926, o sociólogo afirmava que “a verdade é que não se repelem, antes se completam, regionalismo e nacionalismo, do mesmo modo que se completam nacionalismo e universalismo” (Apud AZEVEDO, 1996, p.140). A valorização da

região também se fazia necessária para que não se caísse na “tirania de um Rio de Janeiro”. No seu outro texto intitulado “Do bom e do mau regionalismo” de 1924, Freyre define que o mau regionalismo seria aquele onde os interesses locais se impusessem sobre os gerais e que o bom regionalismo seria o auxílio aos valores locais e à tradição.

Nessa década, não só o regionalismo fazia parte das discussões entre os intelectuais, o Movimento Modernista do sul, trazido por Joaquim Inojosa, também ganhou ampla repercussão, criando, como expõe Azevedo, um clima de embate entre os dois: “A disputa entre ‘modernistas’ e ‘regionalistas’ era reflexo também, no início da década, das disputas entre as facções oligárquicas que, em partidos opostos, aspiravam ao comando político do Estado” (AZEVEDO, 1996, p.175). Embora a aspiração dos dois movimentos se encaminhasse para a valorização do nacional, Azevedo atenta para a diferença que os separava, ao analisar, na proposta do regionalismo, uma atitude estática; ou seja, a volta ao passado para resgatar a essência brasileira não significava absorvê-la para uma melhor prática que atendesse às necessidades do presente e do futuro. Enquanto que os modernistas buscavam no passado aquilo que poderia ser recriado no presente para a arte brasileira. Extremismos e confusões aconteciam com frequência por não haver muita clareza sobre os propósitos dos movimentos. O próprio Joaquim Inojosa se aproximou muito dos radicalismos nacionalistas de Guilherme de Almeida⁵⁵, afastando-se do que pregava Mário de Andrade. E muitas vezes o regionalismo acabou por virar sinônimo de bairrismo, provocando espíritos separatistas, além de enaltecer a região Norte como a mais brasileira de todas.

Samuel Campelo traria para o seu futuro Grupo Gente Nossa essas idéias presentes na década de 1920. Para Hermilo Borba Filho,⁵⁶ o teatro moderno no Estado começou com o Gente Nossa, que se direcionou em bases profissionais e valorizou o autor nacional. Entretanto, as peças montadas pelo mesmo, observa Borba, ainda continuaram naquela estrutura européia, principalmente no *vaudeville* da França, provocando o riso fácil e alheio à realidade nacional. E acrescenta que a peça que conseguiu superar essa fase foi *S.O.S* de

⁵⁵ Segundo Neroaldo Azevedo o Modernismo primeiramente foi entendido como “futurismo” em Pernambuco. Para Mário de Andrade, embora houvesse a falta de entendimento sobre o modernismo por parte de Inojosa, o seu esforço no Norte do país era uma tentativa plausível. E acrescentou que a busca pelo nacional não poderia se perder nas singularidades de uma região, o Brasil como um todo é que permitia o diálogo com o universal. Dessa forma, Azevedo analisa que Inojosa não compreendeu essa noção, se acercando das idéias de Guilherme de Almeida que pregava o isolamento como uma forma do país conservar suas características. AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. 2. ed. João Pessoa: UFPB, 1996. p.85.

⁵⁶ Hermilo Borba Filho, no Recife, iniciou sua vida teatral como ponto do Grupo Gente Nossa. Ver o capítulo 3, “Hermilo Borba Filho. ‘Um Cavalheiro de Segunda Decadência’”, de 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.

Samuel Campelo, a qual, proibida pelo Estado Novo sob alegação de ser comunista, foi um exemplo de um teatro mais preocupado com os dramas do homem dentro de uma sociedade (Apud SOUZA, 1985, p.210). Joel Pontes também aponta para o mérito da iniciativa de Campelo que possibilitou conquistas na área teatral pernambucana. Entretanto, discordamos do autor, quando afirma que o teatrólogo estava desatualizado em relação ao Movimento Regionalista de 1926 (PONTES, 1990, p.42). O grande ponto que comprova isso está no discurso desenvolvido pelo próprio Grupo. A criação de um grupo de teatro permanente não estava só relacionada ao fato de movimentar o Teatro Santa Isabel, mas também de mostrar ao “Sul” que aqui poderia ter um grupo teatral de semelhante qualidade com os da Capital, uma reação contra a “tirania de um Rio de Janeiro”.

O incentivo dado aos artistas pernambucanos sejam eles atores, autores ou técnicos era uma forma de trabalhar sentimentos despertados em uma sociedade ávida de iniciativas que mostrassem o valor local. Os espetáculos em sua maioria eram dedicados a alguma data histórica de Pernambuco. Ao provocar essas imagens do passado nas aberturas das representações, Samuel Campelo, nessa exaltação dos heróis do passado pernambucano, apoderava-se daquela realidade, daqueles desejos e sonhos patrióticos, tornando o passado contemporâneo do presente, inundando o sentimento de nacionalismo. E não era ao acaso quando, no começo de uma função, tocava o hino de Pernambuco.

O próprio nome escolhido para o Grupo foi significativo: Grupo Gente Nossa. Em um período em que o primeiro ator/empresário intitulava com seu próprio nome a companhia, o grupo poderia se chamar Companhia Samuel Campelo ou Grupo Samuel Campelo. Porém, podemos notar que o nome escolhido estava de melhor acordo com a necessidade do momento. O pronome possessivo despertava a idéia de propriedade em algo para se orgulhar: é um grupo de gente nossa. Um nome simples, mas que atingia uma esfera coletiva e que ganharia grandes proporções no decorrer do tempo, quando vários grupos, tanto local como de todo Nordeste, começaram a imitar o Grupo de teatro e colocar “Gente” ou “Nossa” em seus nomes. Valdemar de Oliveira, no *Jornal do Commercio* de 21 de dezembro de 1934, coloca em relevo o “nosso”: “entre um bailado russo e um bumba-meu-boi, não há que discutir: o bumba-meu-boi vence longe porque é nosso [...]” Podemos nos atrever a dizer que se o pronome “nosso” não era a palavra mais usada, ao menos era uma das mais famosas. Ao propor movimentar o estagnado ambiente artístico, Valdemar de Oliveira, no *Jornal do Commercio* de 31 de janeiro de 1935, assevera: “Não há no Brasil carnaval como o nosso. Não houve, até pouco tempo, uma Sociedade de Cultura Musical como a nossa. Não há uma

Companhia permanente como o Grupo Gente Nossa. Dentro de pouco, não haverá uma sociedade de amadores teatrais como a nossa”.

Na década de 1920, como jornalista, Campelo já incentivava a organização do teatro em Pernambuco. Em 1927 estimulou os atores Álvaro Diniz e Leoni Siqueira, que fundaram a Companhia Trá-lá-lá, encenando espetáculos diários no Teatro Helvética, permanecendo em atividade por quase dois meses. Em 1929 foi a vez da Companhia Teatro Mirim, do ator Moreno Garcia, que teve uma atuação efêmera no Teatro Santa Isabel, fazendo excursões em Maceió, interior de Alagoas e de Sergipe, Aracajú e interior da Bahia, onde acabou. Em 1930, tentou formar o Conjunto dos Artistas Novos, sem obter sucesso. Com o Grupo Cine-Teatro, apresentou-se no Teatro Moderno e no Teatro da Paz em Afogados, mas que também não vingou. Campelo apontou o fracasso desses grupos:

Da Trá-lá-lá: porque todo o elenco era de profissionais e, por isto, os astros e as estrelas chocaram-se um dia e houve um cataclisma. Do Mirim teve de morrer pela falta de sinceridade nos compromissos tomados por seus dirigentes. Do Cine-Teatro: desapareceu guerreado atrozmente pelos proprietários dos cinemas” (Apud PONTES, 1990, p.23).

Partindo dessas observações e tendo como um aliado o seu próprio desejo de fazer um bom teatro, adquiriu uma grande experiência para afastar de seus ideais o que não deveria fazer parte dessa nova iniciativa: nada de estrelismos, falta de compromisso ou desrespeito para com o público. Aurino Maciel diz que depois da Revolução de 1930, o governo procurava um administrador que entendesse do ofício para o cargo no Teatro Santa Isabel. Samuel Campelo foi escolhido:

Tinha todas as qualidades que a Revolução exigia: era técnico de teatro e tinha mentalidade de tenente. Essa mentalidade não adveio de nenhuma força ou influência postíça: era própria do seu caráter e da sua cultura, inconfundíveis como as impressões digitais. Essa mentalidade, um pouco bravia, como convém a quem manda, não a levou ele para o teatro. Para lá levou a mentalidade do companheiro e do animador [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.64).

Entusiasmado, Campelo escreveu a revista *Rapa-Côco* com músicas de João Valença e José Capibaribe⁵⁷ e apresentou no Teatro Santa Isabel, depois no Teatro Moderno, no Teatro São Miguel, em Afogados, e no Teatro Leopoldo Fróes, na Magdalena. O *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.1) descreve os artistas que fizeram parte da Tra-lá-lá e do Cine-Teatro, assim como os amadores do Grêmio Madalenense, entre outros, como competentes artistas ao interpretar a

⁵⁷ Pseudônimo de Valdemar de Oliveira.

revista *Rapa-Côco*, pois a mesma estava repleta de partes complexas que iam desde a música até os quadros dramáticos. Concluindo o mesmo, que esses eram um exemplo de que Pernambuco tinha artistas talentosos e capazes de formar um grupo permanente.

Samuel Campelo, mesmo com o cargo de diretor do Teatro Santa Isabel, foi convidado para a função de delegado do 1.º Distrito Policial do Recife, afastando-se de suas atividades artísticas. Renunciando esse trabalho em abril de 1931, diz o *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.2) que o teatrólogo precisou esperar por um momento mais oportuno para formar sua companhia e, quando um velho amigo, o ator Elpídio Câmara, chegou ao Teatro Santa Isabel para solicitar uma pauta para seu festival artístico, Samuel propôs a criação do Grupo, sonho acalentado por ambos durante anos. Depois de escolhida a peça de Samuel Campelo, na qual Elpídio Câmara havia sido o galã, quando estava na Companhia Teatro Mirim, partiram para a escolha do elenco.

Os artistas selecionados foram: da Companhia Teatro-Mirim, que participaram da revista *Rapa-Côco*, o ator português residente no Recife Ferreira da Graça, a atriz Jovelina Soares, a iniciante Irene Mariz, e o ator Diógenes Fraga, também pertencente ao Grêmio Madalenense; a atriz Lélia Verbena que fizera parte do Grupo Cine-Teatro; o amador Luiz da França, que fez parte da extinta Companhia Infantil Umbelino Dias; Lurdes Monteiro, que fez parte do coro da revista *Rapa-Côco* e agora ganhara um papel pela primeira vez; o antigo amador Luiz Carneiro para contra-regra; e o conhecido “coleguinha”, assim chamado o ponto Abelardo Cavalcanti.

Ensaaios foram realizados e a propaganda foi feita por Samuel e Elpídio. Álvaro Amorim foi encarregado de restaurar os cenários existentes no Santa Isabel, e os móveis e objetos de cena foram tomados de empréstimo. O Gente Nossa subia ao palco. No *Jornal Pequeno* de 3 de agosto de 1931, o evento foi comentado, dizendo o jornalista que no intervalo do primeiro para o segundo ato, o poeta e cronista Hercílio Celso, presidente da A.C.D.P., fez um breve discurso homenageando os embaixadores dos desportos Pernambucanos que iriam embarcar para São Paulo. No intervalo seguinte, a diretoria da A.C.D.P. realizou um sorteio de brindes entre os presentes e o presidente da Embaixada, Carlos Rios, agradeceu à A.C.D.P. No final, afirma que a comédia de Campelo foi merecedora de aplausos gerais. A peça agradou, levando-se em conta as palavras publicadas no jornal: “A festa de Arte, no Santa Isabel, hontem alcançou grande brilhantismo”. O Grupo Gente Nossa ainda não era chamado assim. Brevemente seria um dos nomes mais popular na Cidade...

II CAPÍTULO: I ATO

2.1 UM GRUPO TEATRAL PARA O “NORTE”

Samuel Campelo juntamente com Elpídio Câmara apresentava o novo Grupo de uma forma discreta, sem muito alarde e com uma propaganda ponderada. O meio desconfiava de tais iniciativas, era preciso cautela. O público freqüentador do Teatro Santa Isabel, assim como muito dos intelectuais da cidade, não acreditava que grupos locais pudessem apresentar um trabalho de qualidade, conservando-se na crença de que a arte teatral só poderia ser o resultado de uma sociedade civilizada, assistindo apenas às apresentações de companhias estrangeiras ou companhias famosas do Sul. Diante dessa realidade, era necessário um trabalho de valorização da província, atrair as atenções para o próprio ambiente, mobilizar artistas, estimular a literatura teatral, colocar o teatro produzido no Recife em uma posição de destaque.

A nova década renovava as esperanças depois do fim de um período político propagado por uma supremacia oligárquica. A revolução de 1930 direcionava o poder central para outra forma de organização e, mesmo que esse movimento não possa ser comparado às revoluções burguesas ocorridas na Europa, que propunham modificações estruturais, Antônio Paulo Rezende nos leva a refletir que a participação do povo nas ruas desvela uma insatisfação que vai muito além da competição de grupos dominantes.

De acordo com o historiador, as ruas do Recife viraram palco de batalhas, casas de comércio e residências foram incendiadas (como a de Pessoa de Queiroz, proprietário do *Jornal do Commercio*). O governador Estácio Coimbra se exilou na Europa e Carlos de Lima Cavalcanti ocupou o cargo de interventor do Estado de Pernambuco (REZENDE, 2005, p.105). Em meio às transformações a cidade crescia, vivendo entre o sonho e a realidade. Os mocambos, a falta de uma melhor estrutura que acolhesse sua população, cada vez mais crescente por conta da abolição dos escravos e do êxodo rural, contrastava com a idealização de um Recife mais desenvolvido, de uma indústria crescente, de lugares bonitos e acolhedores (Apud REZENDE, 2005, p.103). O Brasil buscava sua brasilidade, arquitetava sua sociedade moderna. Acontecimentos internacionais também influenciaram nesse período, como a crise de 1929 e modelos políticos autoritários como o fascismo e o nazismo (REZENDE, 2005, p.106). Essas mudanças provocaram inquietações em diversas áreas, como no próprio teatro. O momento tornara-se propício para novas investidas. Getúlio Vargas surgia como uma figura

favorável ao teatro nacional. Seu decreto-lei de 1928, que legalizou a profissão, contribuiu para a construção de sua boa imagem nos ciclos teatrais. Um cronista de arte no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, o definiu como “o mais democrata dos presidentes do Brasil”⁵⁸, o autor pernambucano Luís Lapa o descreve como o grande nome da renovação do teatro nacional⁵⁹, para Valdemar de Oliveira o “sorriso getuliano” era a força nacional:

O século XIX – do Romantismo – foi o século das lágrimas. Ser triste era uma atitude, ter o “ar fatal”, um dom inestimável. O século XX – o da Democracia – é o século do riso. Nós, da América, entre a feroz catadura de Mussolini e a arcangelica fisionomia de Roosevelt, não hesitamos. Mostrar os dentes – a não ser a um dentista – é um convite amável ao entendimento cordial, à fácil compreensão dos espíritos. Por isso, o sorriso de Getúlio Vargas é a nossa maior força e melhor arma contra a descrença nacional. Daí o abismo enorme que distingue o estado de guerra que ele nos dá e o estado de sítio que Bernardes nos impôs. Em verdade, não nos achamos em estado de guerra: achamo-nos em estado de graça: o sorriso getuliano nos faz acreditar, cegamente, no Brasil bemavenurado. (OLIVEIRA, 1942a, p.152).

Getúlio Vargas e democracia eram palavras que se completavam. Talvez esse fosse o momento tão esperado do século XX, onde os sonhos poderiam sair da esfera do imaginário e ganhar corpo, tornando-se em algo palpável. Para Rezende, o movimento de 1930 não causou uma transformação radical no núcleo do poder, como se espera de uma revolução, mas proporcionou significativas agitações políticas, como as alianças feitas por Vargas para se manter como governante, o seu discurso que afirmava a importância da modernização do Brasil e seu fortalecimento econômico, o afastamento da polícia no aspecto social, além da presença dos integralistas influenciados pelo fascismo e a luta dos comunistas pela participação no poder (REZENDE, 2005, p.114). De alguma forma esses acontecimentos exerciam um clima de renovação na mente de alguns idealistas. Vargas, fazendo uma incursão sem igual pelo populismo, que se estruturava nas bases das relações imaginárias entre o

⁵⁸ A crônica de arte do tal jornalista (que não é identificado) foi publicada no *Jornal do Brasil*, do Rio, e divulgada no Recife através do *Jornal do Commercio* de 16 de dezembro de 1934. Sob o título “Os pseudo-moralistas e a peça em scena no Theatro Escola – Proibição de discutir...” o cronista defende a peça *Sexo* do teatrólogo Renato Viana que fala sobre o divórcio e o aborto. Segundo ele, moralistas recorreram ao “Chefe do Estado” e o mesmo confirmou sua presença em uma das funções. Entretanto, reagindo entusiasticamente ao que viu, Getúlio Vargas não só gostou da peça, como recomendou as suas filhas. Assistindo outra sessão, as “senhorinhas Getúlio Vargas”, em companhia de seu irmão, falaram a Renato Viana: “papai gostara muito da peça e recommendara que a não perdessem.”

⁵⁹ Ao voltar do Rio de Janeiro, Lapa concedeu uma entrevista ao *Jornal do Commercio* para falar sobre as impressões que teve do movimento de renovação teatral na capital. Publicada em 30 de dezembro de 1934, o autor revelou sua frustração diante do que viu, afirmando que os teatrólogos nacionais estavam acometidos por uma crise de originalidade e que a quantidade tentava suprir a falta de qualidade. A única iniciativa que merece sua admiração é a de Renato Viana com o seu Teatro Escola e as ações de Getúlio Vargas: “[...] Todos nós que nos interessamos pelas coisas de Arte, no Brasil, devemos guardar esses dois nomes – e guardá-los com carinho. Getúlio Vargas e Renato Vianna. A elles dois ficamos a dever a seiva nova, enérgica e vital, que se injectou no organismo depauperado do Theatro Nacional e que há de salvá-lo do abysmo onde o atiraram os falsos messias [...]”

Estado e as massas conquistava os trabalhadores e impulsionava uma atmosfera de fervor patriótico.

A conjuntura dava possibilidades para o surgimento do grupo de teatro tão desejado por Samuel Campelo. Suas tentativas na década de 1920 foram ganhando espaço na década seguinte. A nomeação para administrador do Teatro Santa Isabel lhe colocara em um ponto estratégico de difusão das artes cênicas, pois aquele era um edifício cultuado pelos recifenses e uma referência de lugar de cultura, assim como o discurso de patriotismo e modernização que era difundido pelo país através de Getúlio Vargas, ganhava dimensões cada vez maiores nos corações recifenses.

Esse foi o campo encontrado por Campelo para a divulgação do Gente Nossa. No *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.1), podemos perceber, nas palavras iniciais que abrem esse veículo de comunicação, a circunstância contraditória na qual se estava inserido: “2 de agosto de 1931: funda-se no Recife o GRUPO GENTE NOSSA. Ceticismo. Descrença. Desdém, de um lado. Do outro, entusiasmo. Fé. Desejo de lutar e de vencer” [grifo do autor]. De acordo com outro Boletim (ano I, n.6, p.2), a aceitação do primeiro espetáculo foi positiva sendo avaliada pelos aplausos que foram recebidos e a divulgação na imprensa através dos comentários do autor teatral José Penante, no *Diário de Pernambuco*, e Aimbiré Kanimura e Silvino Lopes no *A Notícia*. Entretanto, logo após o primeiro embate, a incredulidade do meio não foi menos impetuosa e o público não se mostrou amistoso, apostando em uma durabilidade efêmera para o Grupo. Era preciso conquistar os espectadores, formar um público, provar ser possível a concretude do sonho teatral.

Depois dessa experiência, tendo uma noção do que se poderia esperar, comenta o *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.2) que Samuel Campelo preferiu mudar de estratégia e fazer apresentações em pequenos teatros⁶⁰, dando ao Grupo mais segurança. Nesse processo, outros artistas entraram para o Gente Nossa: Josefina Rocha, descrita como uma velha atriz pernambucana, Carmen Dolores, uma atriz paraense que estava de passagem pelo Recife, o ator pernambucano Luiz Maranhão, o ponto Amaro Paiva e Barreto Júnior que voltara de uma das suas excursões pelo interior, trazendo elementos (não cita os nomes) que foram aproveitados pelo Grupo. Luiz Carneiro, que anteriormente participara como contra-regra, passou a atuar como ator. O retorno ao Teatro Santa Isabel estava sendo preparado para se obter um resultado positivo e, dentro de algumas medidas tomadas, foi sugerida a criação de

⁶⁰ Após a estréia no Teatro Santa Isabel o Gente Nossa se apresentou no Ideal-Cinema e depois pelo subúrbio no Teatro Leopoldo Fróes do Grêmio Familiar Madalenense, no Teatro da Paz, no Cine-teatro Livramento do Feitosa e em Afogados. Ver: **Revista Gente Nossa**, Recife, n. único, 2 ago. 1933. Não paginado; e **NOSSO Boletim**, Recife, ano I, n.6, ago. 1936. p.2.

um corpo de sócios mantenedores⁶¹ para ajudar nas despesas das apresentações. Mas o regresso não consistia apenas na reavaliação da estrutura interna, ou seja, nos ensaios dos artistas, na escolha do repertório ou em uma boa marcação. Samuel Campelo também se empenhou em uma forte propaganda sobre o Grupo, e é nesse aspecto que o Gente Nossa vai conseguir uma amplitude inestimável para a época. Para compreender esse ponto, podemos dizer que a união de vários fatores trouxe a contribuição necessária para que o discurso elaborado pelo Grupo surtisse um efeito de grande valia para o mesmo.

A atmosfera gerada pelos acontecimentos ajudou para a aceitação da população por certas mudanças, ou seja, a sociedade encontrada por Samuel Campelo, mesmo com todas as resistências de que lhe era peculiar, estava mais propensa a assumir tal empreitada. Existia uma necessidade de ser, de alcançar, de mostrar. Ser mais civilizado, alcançar o que a capital do país atingira, mostrar que se pode ser tão bom quanto. E o Gente Nossa ofereceu isso, tendo, na essência do seu discurso, a extrema valorização por tudo que fosse local, do Recife, de Pernambuco. O Gente Nossa se tornara um espelho das qualidades do pernambucano. A rede de relações de Campelo ajudou para essa divulgação através da imprensa e sua experiência com idéias regionalistas da década de 1920, alicerçou bases que foram exploradas para esse presente, como o retorno à tradição, aos feitos heróicos, à preferência por tudo que fosse da terra. A província também era um lugar de cultura, e de cultura elevada, feita pelos próprios elementos. Era importante exterminar todos os fantasmas, todo o complexo de inferioridade, declarar independência. Valendo-se dessa onda patriótica e democrática (e acreditando nela) Campelo partiu para a segunda apresentação no Teatro Santa Isabel.

Em 6 de outubro de 1931, voltava o Gente Nossa para o Teatro que acolheu sua estréia. Foi encenada a comédia em três atos de Paulo de Magalhães, *O Interventor*, em comemoração à vitória da Revolução em Pernambuco. Para esse primeiro espetáculo social,⁶² trabalharam Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Luiz Maranhão, Barreto Júnior, Lourival Fraga, Lélia Verbena, Josefina Rocha, Lenita Lopes, José de Sousa (contra-regra) e Lourival Amorim (ponto).⁶³ Nesse mês ainda foram encenadas as peças *A Honra da Tia*, de Samuel Campelo, *Não Me Conte Esse Pedaco*, de Miguel Santos e *Sangue Gaúcho*, de Abadie Faria Rosa, em espetáculos sociais. De acordo com *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.2), o público foi

⁶¹ Os chamados “sócios mantenedores” eram pessoas que pagavam uma taxa mensal estipulada pelo Grupo e tinham direito de assistir aos quatro “espetáculos sociais” do mês, além de usufruir de alguns privilégios.

⁶² Os chamados espetáculos sociais eram os freqüentados pelas famílias que se tornaram sócias mantenedoras do Grupo. Ver **Revista Gente Nossa**, Recife, n. único, 2 ago. 1933. Não paginado.

⁶³ Fora esses componentes também faziam parte do Grupo Jovelina Soares, Amália de Sousa, Diógenes Fraga, Luiz de França e Amaro Paiva (secretário).

aprovando os espetáculos e, nos meses de novembro e dezembro, o Santa Isabel já se encontrava cheio.

Campelo atiçava o patriotismo pelo Brasil e, mais ainda, pela própria província. A peça *O Interventor*, de Paulo de Magalhães, o autor mais representado na época, conhecido por escrever peças consideradas de “gosto fácil”, seria, devido mesmo a essa aceitação, um sucesso garantido. Dedicar o espetáculo à Revolução de 1930 em Pernambuco era manter viva a chama da conquista.⁶⁴ *A Honra da Tia*, era uma peça de um pernambucano, ou seja, do próprio Campelo e seria uma entre tantas outras que iriam surgir através das penas dos autores locais, estimulados pela presença de um Grupo permanente. *Não Me Conte Esse Pedaco*, do autor carioca Miguel Santos, era um *vaudeville* que agradava bastante ao grande público e *Sangue Gaúcho*, de Abadie Faria Rosa, voltava ao assunto da revolução, só que no Rio de Janeiro. O Grupo se empenhava em apresentar espetáculos “nossos”, de autores brasileiros e posteriormente, a preferência foi direcionada para a encenação de peças escritas por pernambucanos.

Aos poucos, o Gente Nossa ia chamando a atenção naquele espaço “Norte”, assimilando no seu discurso e nas suas ações, essa busca pela identidade nacional na área teatral. No *Jornal Pequeno* de 28 de outubro de 1931, um jornalista, ao fazer a divulgação do espetáculo do dia no Teatro Santa Isabel, que no caso era a peça *Sangue Gaúcho*, apontava para a importância do Grupo:

[...] Graças à tenacidade de Samuel Campello, vae o Grupo Gente Nossa atrahindo ao velho e glorioso Santa Izabel, o público recifense, farto de aturar charopadas de artistas medíocres cantando em inglez, francez, russo e japonez. Gente Nossa teve a oportunidade de revelar ao nosso público que em Pernambuco temos elementos capazes de fazer o bom teatro [...].

2.2 O IDEAL DE TEATRO: O SONHO QUIXOTESCO

Para entendermos melhor que tipo de teatro Samuel Campelo ambicionava, é importante vasculharmos o significado de certos termos teatrais para a época. Ser um

⁶⁴ Segundo Albuquerque Júnior, os regionalistas tradicionalistas lançavam mão de fatos históricos (principalmente os de ordem cultural) para assinalar a origem da identidade regional. E a busca por essa identidade despertou a necessidade de se inventar uma tradição, como uma forma de preservar e continuar os “lugares sociais ameaçados”. Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio: Margareth Rago. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 89-90.

amador⁶⁵ ou profissional fazia uma grande diferença nessa conjuntura. Como foi dito no primeiro capítulo, as companhias profissionais, para atrair um grande público e conseguir sobreviver da bilheteria, admitiam em seu repertório peças consideradas de “gosto duvidoso”, de fácil assimilação, enredo simples, apenas para divertir seus freqüentadores, encarnando sempre a mesma personalidade que os faziam famosos. Nessa dependência não ousavam mudar, visto que poderiam não agradar e ter que se dissolver. Os intelectuais os acusavam de fazer da arte um comércio, diminuindo a capacidade criativa da mesma.

Sem disposição às inovações, os profissionais seguiam a mesma receita de arte. Dessa forma, muito dos intelectuais apostavam na renovação do teatro nacional através dos amadores⁶⁶. Para Renato Viana, em carta ao grupo Gente Nossa publicada no Jornal *A Província*, de 3 de julho de 1932, o “theatro de amadores foi sempre o guarda, o berço histórico da arte. No Brasil a decadência delle coincidiu com a extinção, entre nós, do verdadeiro teatro”.

A luta em prol de uma arte elevada deveria surgir a partir das iniciativas desses artistas dissociados da finalidade econômica. E não era só isso, esses elementos deveriam pertencer à elite, já que esta era a detentora do conhecimento. Mais uma vez, uma nítida separação entre as classes era reforçada. Pensar no público era o de menos, alcançar a Europa era o mais importante. Nas pesquisas realizadas nesse período e na maioria dos registros deixados por esses teatrólogos, notamos que em vez de refletir sobre uma maneira de atrair o grande público para essas novas iniciativas, as propostas versavam sobre a sua total exclusão, pois o mesmo era visto como o motivo do atraso do teatro brasileiro, já que não sabiam admirar, tão pouco pensar a arte elevada. Apostava-se no bom gosto da elite, pois esse tipo de público é que era capaz de entender as vanguardas. Era um teatro de elite para a elite, para quem era culto, bem-educado. Acreditamos que a corrida desesperada por um teatro nacional, mas que tivesse a “cara” da Europa, de uma certa maneira acabou por selecionar um tipo de público em vez de encontrar alternativas para sua absorção.

Para Samuel Campelo, antes de qualquer coisa, era preciso despertar, na província, o interesse pela arte teatral, fazer do Recife um centro de cultura. Sua maior preocupação era encaminhar o público (seja ele pertencente a qualquer grupo social) à arte teatral, como o

⁶⁵ “O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas.” Ver DICIONÁRIO do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006. p.22-29.

⁶⁶ Não é à toa que quando Valdemar de Oliveira funda seu grupo em 1941, batiza-o como “Teatro de Amadores de Pernambuco” (TAP), formado por “elementos da nossa melhor sociedade”. Ver PONTES, Joel. **O Teatro moderno em Pernambuco**. 2. Ed. Recife: FUNDARPE, 1990. p.53.

cinema já o fizera, como bem apontou Valdemar de Oliveira⁶⁷. Era necessário cultivar o amor pelo teatro oferecendo bons espetáculos à população, que era constantemente adjetivada como arredia frente a essas questões. Não podemos esquecer que o teatro estava ligado à idéia de civilização e progresso de um lugar⁶⁸ e mostrar apuro teatral era sinal de desenvolvimento cultural. Dessa forma, esperar do teatro uma função educadora era muito comum. O teatro educava elevando o espírito e os sentidos. Campelo tinha esse objetivo de pouco a pouco promover a instrução artística no seu meio. Mas, como fazer isso?

Comumente encontramos em trabalhos sobre o Grupo ou em comentários da época, uma certa dificuldade em enquadrar o mesmo como profissional ou amador. Para Hermilo Borba Filho (Apud BARROS, 1985, p.210) e Barreto Júnior (Apud FIGUEIRÔA, 2002, p.95) eram profissionais, para Renato Viana (*Revista Gente Nossa* 2/ago./33), amadores. Para o pesquisador Joel Pontes (1990, p.20), o Grupo objetivava formar uma companhia de profissionais ou semiprofissionais. Podemos dizer que o Gente Nossa foi um pouco de cada um. Buscava-se uma organização profissional, com respeito aos direitos e deveres dos artistas, mas não se pretendia realizar um teatro profissional. Para Valdemar de Oliveira, o que importava era fazer um bom teatro, o que podemos supor que isso implicava em presar por uma melhor estrutura relacional, como aquela encontrada no teatro profissional. Em relação ao amadorismo, Oliveira afirma que Campelo pensava bastante nisso, podendo ser observado nas últimas obras do autor, *Mulato* e *S.O.S*, uma escrita mais preocupada em aumentar o “nível intelectual” das apresentações do Grupo (OLIVEIRA, 1942b, p.267/268). O próprio Campelo sempre fez questão de repetir que o Gente Nossa não buscava êxitos econômicos, não fazia da arte um comércio, atitude defendida pelos amadores.

Entretanto, resta uma pergunta: como um intelectual da época como Campelo, com todas as convicções que esse determinado grupo contém, não integrou no seu Grupo elementos da alta sociedade como se esperava, e que, de acordo com Valdemar de Oliveira (1942b, p.268), eram pessoas mais inteligentes, cultas e portadoras de boas maneiras? Interessante notar que o teatrólogo convidou vários amadores e profissionais para o Grupo só que, diferente de outras iniciativas da época, esses não eram oriundos de camadas de alto poder aquisitivo, eram artistas que trabalhavam no comércio ou em repartições públicas.

⁶⁷ Ver OLIVEIRA, Valdemar de. Samuel Campelo e o Teatro de Amadores. **Boletim da Cidade e do porto do Recife**, n. 5-6, jul./dez. 1942. p. 267.

⁶⁸ No *Jornal do Commercio* de 24 de fevereiro de 1935, foi publicada uma matéria sob o título de “O Theatro – índice de progresso”, na qual o ator e empresário profissional Procópio Ferreira, falava sobre a importância do teatro para uma sociedade. Disse o artista que o teatro é um índice de progresso de uma capital e uma “escola para o povo”, educando-lhe os sentidos, concluindo que “uma capital sem um theatro, pois, é uma terra morta, sem vida, sem expressão artística, e que não se pode, de nenhum modo, chamar-se de progressista, mesmo que ella mostre os seus edifícios de cimento armado que de nada valem [...]”.

Oliveira (1942b, p.268) tenta elucidar um pouco essa questão ao afirmar que Campelo era um homem “arredio por índole” em relação àquelas pessoas das altas camadas sociais, fato que não é esclarecido o porquê, e que faltou ao mesmo os recursos necessários para um teatro amador. Podemos tornar um pouco mais ampla essa decisão tomada por Campelo e supor que assim procedeu pelo fato de que cada necessidade deveria ser atendida a seu tempo.

Experiente na área teatral, optou por primeiramente formar um Grupo permanente, caso que parecia ser impossível, dada a carência de estabilidade dos grupos locais ocasionada por vários fatores, entre eles a falta de teatros, de recursos financeiros, ausência de incentivos por parte dos poderes públicos, a descrença local, o desaparecimento do público por conta do cinema, as conturbadas relações internas entre os artistas, etc. Conseguir manter um grupo teatral exigia mudanças tanto a nível material como em relação a uma maior consciência artística. Todavia, o que seria um grupo “permanente”? Em um primeiro momento pensamos que seja aquele que persista por muito tempo na atividade teatral, juntamente com seu corpo de artistas. O Gente Nossa alcançou uma duração incomum para a época, existindo durante toda a década de 1930, mas seu elenco não foi algo constante. Substituições eram feitas sempre, pois os artistas entravam e saíam frequentemente. Analisando mais de perto percebemos que o “espírito grupal” ainda era algo a ser logrado, levando Samuel Campelo a fazer reuniões sucessivas, tentando convencer que todos eram responsáveis pelo andamento do Grupo.

No *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.7), ficam expostas as constantes reorganizações que o diretor precisava fazer. Ao retornar da excursão de João Pessoa, em 1932, o ensaiador Adolfo Sampaio juntamente com a atriz Deodata Barros e o casal Amorim saíram do Grupo, porém, continua o *Nosso Boletim*, o mesmo não ficou sem apresentar peças musicadas, ingressando a cantora e atriz “pernambucana” Luiza Oliveira. Antes de fazer um ano de existência, os atores Barreto Júnior, Lenita Lopes, Jovelina Soares e Zuila Texeira também se retiraram, sem fazer parte do espetáculo em comemoração ao primeiro aniversário do Grupo. Barreto Júnior, Aluísio Campelo, Francisco Clemente, Orlando Espíndola, Luiza Oliveira, Lélia Verbena e outros que não cita o nome, saíram do Gente Nossa, formando um outro grupo teatral. As relações profissionais exigiam mais compromisso. Notamos que era difícil a garantia da presença de muitos atores, fato que não é só presenciado no “Norte”, mas em todo Brasil.

Ainda era um processo longo, com leis que começavam a surgir e abolir certos comportamentos cristalizados entre a classe artística. No *Jornal do Commercio* de 31 de março de 1936, foi publicado o cabograma recebido pela Comissão de Censura das Casas de Diversões Públicas do Estado, enviado pela sua congênere do Distrito Federal, proibindo a

atriz de teatro e de cinema, Lu Marival, de atuar em qualquer teatro de Pernambuco, pois a mesma não cumpriu o acordo que fizera com a empresa Teatro Escola do Rio de Janeiro, ausentando-se sem causa justificada. A Lei Getúlio Vargas vetava por um ano a atuação da artista. A busca por uma organização teatral não dependia só de um lado. Muitos empresários e donos de companhias também não cumpriam o que era acordado, ficando o elenco e técnicos muitas vezes no prejuízo.

Samuel prezava pelo cumprimento das leis, para alcançar a tão sonhada consciência artística. Os seus passos revelam que sua iniciativa ia além do Grupo, empenhando-se em ser uma referência positiva para os demais grupos, tanto da província como de todo o Brasil. Observando a história do Gente Nossa através do *Nosso Boletim* n.6, notamos que foi dada grande importância a esse problema. No final de 1932, comenta-se que o teatrólogo realizou uma reunião com os sócios mantenedores e “amigos do teatro em geral” para expor as dificuldades que, entre elas, era a falta de constância de elementos do Grupo.⁶⁹ Mais uma vez, em 1934, o Boletim narra mais uma “dissolução do grupo”, quando, em fevereiro, ao voltar de uma excursão em Natal, o casal Amorim e o ensaiador de então, Avelar Pereira, saíram do Grupo e partiram para o Rio de Janeiro.⁷⁰ No mês de março do mesmo ano a situação se agravava por conta de uma “forte crise no elenco”, tomando Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira a decisão de dispersar o Grupo. No entanto, ao saber da notícia, antigos sócios mantenedores e *habitues*⁷¹ do Grupo entregaram aos diretores um memorial que foi redigido pelo jornalista e teatrólogo Silvino Lopes e que continha aproximadamente cem

⁶⁹ Nessa reunião o Boletim informa que Samuel recebeu grande solidariedade por parte dos presentes, sendo decidida a contratação do ensaiador do Rio de Janeiro, Manuel Matos, e do casal Maria e Ilídio Amorim para o elenco. Voltando a atuar no Teatro Santa Isabel, com o decorrer do tempo, todos os chamados “cristãos novos” que prometeram apoio, desapareceram, ficando apenas Valdemar de Oliveira na direção artística e Campelo na direção financeira e demais funções.

⁷⁰ Valdemar de Oliveira publicou em seu livro um trecho das cartas que recebia de Samuel Campelo quando estava de férias, que revelam um pouco dessa dificuldade de estar à frente de um grupo teatral. Sendo abordado por uma atriz (que não cita o nome) que exigia a melhoria do cachê, por agüentar, junto com o marido, o grupo por 4 anos, Campelo desabafa: “Minha resposta foi das de arrebentar: não era de estranhar terem eles suportado o Grupo 4 anos porque, bem ou mal, do Grupo é que tinham vivido esse tempo; de estranhar era eu tê-los suportado esse tempo todo. Estou com vontade de dar uma das minhas patadas para essa gente ver que o Grupo vive sem os maus elementos. Essa gente conhecerá macho. Se os outros da Diretoria não quiserem, tomarei o negócio só para mim, mas dou o contra nesses bichos. Mandeí chamar o Osias e acertei com ele tomarmos um empréstimo num Banco (você pode discordar mas ficaremos responsáveis por cá, porque assim é preciso) de três contos por três meses. Estou sentindo cheiro de luta e fico todo sassaricado... Não esteja pensando nos meus trabalhos com o Grupo nem nos aborrecimentos. Já espero tanto essas coisas que me aborreço muito menos com elas do que antigamente. Quanto a trabalho estou fazendo de tal forma que não me canso e além disso estimulado com o gostinho de dar mais uma lição... Meu prazer só seria, porém, completo se essa gente encontrasse a porta fechada de vez. Morresse o Grupo ou não, tais bichinhos não mais me aborreceriam. Aborrecessem outros, mas fossem para o raio que os parta. Não precisa você vir antes do término de suas férias. Estou forte e cheio de ânimo para enfrentar essa cambada toda. Estão comigo de testa.” Ver OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso** (memórias). v.2, Recife: [s.n.], 1974. p.207-208.

⁷¹ Freqüentadores dos espetáculos encenados pelo Grupo.

assinaturas, pedindo para o Grupo continuar. Uma assembléia foi requerida e depois de efetuada as novas coordenadas⁷², o Grupo retornou em abril ao Teatro Santa Isabel e, como assinala o *Nosso Boletim*, foi representada pela primeira vez no “Norte” a famosa peça de Joraci Camargo, *Deus lhe Pague*.⁷³ No ano de 1937, Samuel Campelo exigia aos artistas do Gente Nossa o cumprimento das cláusulas discutidas em última reunião:

[...] Os artistas não poderão formar outros conjuntos, sob pena de afastamento do elenco, nem tomar parte de espectáculos estranhos sem ENTEDIMENTO PRÉVIO com a diretoria, de modo a não perturbar a boa marcha do grupo.

Combinar, resolver às ocultas, e só depois de tudo decidido comunicar não é ENTENDIMENTO PRÉVIO. É, ao contrário, considerar a diretoria letra morta. O carro adiante dos bois [...] (Apud MELO, 1950, p.66, grifo do autor).

O teatrólogo procurava estabelecer parâmetros, exigir mais compromisso. Oliveira (1974, p.206) descreve que essas “traições” dos artistas era o que mais enfurecia Campelo que afirmava só ser impossível a substituição de pai e mãe, e que as portas do Grupo estariam fechadas para tais desertores. Entretanto, como assinalou Valdemar, o diretor só dizia isso da boca para fora. É pertinente essa fala de Oliveira, pois, observando as apresentações do Grupo através dos jornais, atores e atrizes que saíam em um determinado momento, voltavam em outras apresentações, o que dá a entender que Campelo não era tão rigoroso assim, mostrando ser flexível em certos aspectos. Continuando na sua exposição, exige:

[...] A diretoria precisa está ao par de tudo que ocorre, com antecedência, para tratar dos interesses do Grupo que são interesses gerais. Colocar interesses pessoais acima dos da coletividade nunca fez parte do nosso programa. Aliás eu sempre disse isso, sem enganar ninguém.

O Grupo vai voltar a realizar vesperais no Encruzilhada e precisa montar peças novas para quando re-entrar no Santa Isabel. Precisa, pois, trabalhar com afinco que é questão de vida e morte [...] (Apud MELO, 1950, p.66).

Nesse trecho, a importância é dada à coletividade o que, embora pareça ser algo irrelevante se pensarmos a arte cênica como uma arte que requer esse fator para seu

⁷² Na reunião, os dois diretores afirmaram que só continuariam caso fosse formada outra diretoria com cargos ocupados por pessoas que estivessem dispostas a trabalhar pelo Gente Nossa. Dessa forma, foram estabelecidas as seguintes funções: Samuel Campelo – diretor geral, Valdemar de Oliveira – diretor artístico, Silvino Lopes – diretor secretário, Vicente Rego – diretor tesoureiro. Os substitutos eram, respectivamente: Raul Valença, Renato Brandão e Severino Osias. Esta diretoria foi eleita por dois anos.

⁷³ Joraci Camargo (1898-1973) alcançou grande sucesso com a peça internacionalmente conhecida *Deus lhe Pague* de 1932. Abordando as inquietações provenientes da Revolução Russa de 1917 e da crise econômica mundial de 1929, o texto faz alusões ao marxismo. Caindo no gosto do público, foi considerada a precursora do “teatro social” e um marco na dramaturgia brasileira. Ver MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

andamento, o senso de responsabilidade grupal era bastante vulnerável. O que podemos verificar é que muitos artistas, mesmo compromissados com um grupo, formavam outros e saíam para excursões sem aviso prévio. Outros mudavam de companhias no meio de uma viagem e abandonavam a anterior. Com a Lei Getúlio Vargas, as empresas com fins lucrativos, assim como os artistas lesados, tinham como recorrer ao poder judiciário caso um acordo não fosse cumprido.⁷⁴ Entretanto, velhos hábitos eram freqüentes e, misturados com problemas econômicos, falta de fiscalização e de maior amadurecimento cênico, nem sempre se cumpria o que era lei. Pelo que pode ser percebido, o Gente Nossa, ou melhor ainda, Samuel Campelo, tentava “por os pingos nos is”, muitas vezes claudicando em relações caseiras. Termina o seu quadro do seguinte modo:

[...] Á vista do exposto, está terminantemente resolvido:

Do dia 18 em diante, não será permitida a saída de artista nenhum para trabalhar fora da cidade. Nem mesmo se deve cogitar isso, porque não será dada autorização.

Os ensaios continuam a ser realizados, dentro dos compromissos assumidos em reunião, e assinados por todos, e os espectáculos quando forem marcados. Lembrem-se do que eu disse: “ou o Grupo entra nos eixos, ou se acaba...”

QUEM NÃO ACEITAR ESSAS DETERMINAÇÕES AINDA TEM TEMPO...

Ninguém está obrigado a trabalhar com o Grupo mas o Grupo não pode ficar obrigado a viver dependendo das resoluções alheias [...] (Apud MELO, 1950, p.66, grifo do autor).

Manter um núcleo teatral requeria disposição e desenvoltura, ainda mais quando o público passava a criar certo carinho em relação a um determinado artista. A saída do mesmo também era motivo para os “inimigos”⁷⁵ apostarem no fim do Grupo. Pelos jornais, as substituições eram anunciadas, ressaltando as qualidades da “nova gente” que entrava. Em 8 de dezembro de 1934, no *Jornal do Commercio*, Valdemar de Oliveira apresenta o elenco⁷⁶ que participará da peça em comemoração ao aniversário do Teatro Santa Isabel e declara que

⁷⁴ A Lei exigia: Art.13 – O empresário que, por si ou seu proposto, aliciar artistas ou auxiliares já obrigados a outra empresa, ou infringir as disposições do artigo anterior, pagará em dobro, ao locatário prejudicado, a importância que ao locador, pelo ajuste desfeito, houvesse de caber durante um ano; Aos artistas ou auxiliares: Art. 14, parágrafo 1.º - A cumprirem seus ajustes ou contratos com os empresários, pena de multa igual à do artigo anterior, se o contrato não estipular diferente, não podendo trabalhar em outra empresa, até o prazo de um ano, se antes não pagarem a multa. Ver NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. v.3. Rio de Janeiro: SNT, 1959. p.103-104.

⁷⁵ Assim eram chamados aqueles que não acreditavam na iniciativa do Grupo. Entretanto, as fontes pesquisadas não clarificam quem seriam essas pessoas: críticos?, políticos?, teatrólogos?, etc.

⁷⁶ O “novo” elenco era o casal Prysthon; o ator Solda; o ator Luís Barbalho, descrito como “o antigo amador sempre querido”; o tenor Elmar Pessoa, do Grêmio Familiar Afogadense, “que arrasta consigo vários companheiros”; José Tinoco que é “uma verdadeira vocação para o cômico”; Carlos Codeceira que representou o repórter da peça *Amor...*, de Oduvaldo Viana; além da soprano Maria Carolina.

será “representada por um conjunto que nem por sonhos será inferior ao das suas primeiras exhibições.” O cronista afirma com propriedade a qualidade dos mesmos, o que não põe dúvidas a respeito do produto final, envolvendo o público que se torna cúmplice, ao “ver de que é capaz um esforço bem orientado”. O público “amigo” irá prestigiar, lotando novamente o Teatro Santa Isabel, o “inimigo” continuará com a onicofagia (Valdemar sempre usava tais termos médicos, soando um pouco aristocrático).

De acordo com Valdemar, Samuel Campelo não desistia de apresentar um espetáculo programado, indo à cena da forma que fosse, para provar aos que saíram, que o Grupo poderia continuar inabalável (OLIVEIRA, 1974, p.206). Essa “lição” dada aos que abandonavam o Gente Nossa, revela que a educação não era só destinada ao público, mas também aos componentes do mesmo. Campelo procurava mudanças no comportamento da classe artística, sendo rigoroso nas relações humanas, como nos indica Valdemar: “honestidade de propósitos, honestidade na obtenção de meios para consecução dos seus fins, honestidade nos compromissos assumidos, honestidade no respeito aos textos teatrais, honestidade que, em contrapartida, exigia de quantos com ele convivessem” (OLIVEIRA, 1974, p.205-206). Essa honestidade também era o ponto principal na hora da negociação com os artistas, já que, como atentou Valdemar, os contratos assinados não existiam. Sendo assim, podemos supor que, não havendo um documento autenticado, ficando só no acordo oral, não se poderia lançar proveito da Lei na falta de cumprimento do que foi acertado. Campelo apostava na honestidade das relações, o que nos parece ser facilmente ignorado por parte de alguns “contratados”, passando o Grupo por situações conflitantes.

O teatrólogo, que em carta a Valdemar de Oliveira se dizia instigado diante das dificuldades, mostra-nos que seu intuito era ir além do Grupo, fazer da arte teatral uma constante na vida dos recifenses. Muitos pesquisadores o definem como um animador cultural, denominação que lhe cai muito bem. O Grupo lhe era de extrema importância, mas o estímulo e exemplo que o mesmo poderia proporcionar à província, vendo a mesma consumindo teatro, pensando teatro e fazendo teatro de qualidade, era seu objetivo. Investindo na dinâmica cultural, Campelo apoiava outros grupos, assistindo seus espetáculos. De acordo com o jornalista Silvino Lopes, o teatrólogo “era um enfeitiçado pelo teatro de amadores” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.42), estando presente onde houvesse uma apresentação.

Embora seja muitas vezes descrito como um homem reservado e tímido, essas características parecem mudar quando o assunto era teatro. Lopes descreve que Campelo tinha simpatia por todo aquele que gostasse de teatro, deslocando-se para vários lugares e mantinha contato com todos. Fez parte da história de outros grupos, como o Grêmio Familiar

Afogadense, para o qual foi chamado para ser o primeiro presidente de honra, fato que muito lhe agradou, pois a formação de sociedades teatrais no Recife dava à cidade o que ela precisava: teatro. De acordo com o Grêmio, Campelo auxiliou o grupo cedendo suas peças para serem encenadas, estava presente nos espetáculos, nas reuniões festivas nas quais era convidado, realizou conferências no aniversário do conjunto e animava suas iniciativas dando amparo moral. Segundo o Grêmio, assim se comportava Campelo:

[...] Animava os amadores a prosseguirem com amor na arte teatral, instruindo-os e estimulando-os pois ele, bem compreendia as falhas dos amadores no palco e as críticas cerradas e fortes que lhes faziam, porém, não era o bastante para desanimá-los, dizia o dr. Samuel; era antes um corretivo para melhor se esforçarem e tinham também a glória de se educarem no teatro que era uma escola do dever [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.27).

Entretanto, o que propunha o Gente Nossa? O que combatia?

O Gente Nossa priorizava desenvolver um teatro “limpo” e “honesto”. E o que seria esse tipo de teatro? Pelos registros notamos que muitos artistas/grupos apresentavam peças sem respeitar os direitos autorais do autor, adulterando títulos, colocando suas próprias frases, cortando personagens, mudando até mesmo o gênero da peça. A área teatral tornava-se a terra de ninguém, desestruturada e, além do mais, muitos artistas, contrariando as expectativas dos intelectuais, debandavam para o gênero da chanchada. Dessa forma, esclarece Valdemar de Oliveira, no *Jornal do Commercio* de 12 de maio de 1936, o que seria o teatro que propunham:

[...] Pois, não sabem o que é teatro honesto? É respeitar o autor da peça e o público que a ouve. É não cortar personagens, não armar um gabinete onde devia existir um jardim, não mudar os títulos das peças, não transformá-las de burleta em comédia sem consentimento do autor, não enxertar os originaes, não deturpar os typos, não levar o desempenho na brincadeira, não cortejar o baixo gosto do público, não prometer aquillo que não pode dar, não abastardar o teatro, transformando-o de manifestação de arte em preocupação inferior de lucro. Isto é teatro honesto [...]

Nos anúncios sempre reforçavam o empenho contra o mau teatro e enfatizavam a sua propaganda por um teatro limpo e honesto. Muitas companhias eram acusadas de fazer concorrência com o *cabaret*⁷⁷, pois seus artistas exibiam as pernas, a pele dourada pelo sol,

⁷⁷ Foi o jornalista Affonso Freyre que usou essa palavra em seu artigo intitulado: “A Jurity, em Pernambuco”. Publicado no jornal do Rio de Janeiro, *A Offensiva*, o artigo de Freyre faz uma crítica às pessoas do meio que exploram esse “gênero de commercio” no Rio, apenas pensando no lucro dos espetáculos, levando à cena obscenidades. Usando o Grupo Gente Nossa como exemplo de uma boa iniciativa teatral a ser imitada naquela cidade, o jornalista acrescenta que “esse grupo tem por fim a educação artística da collectividade. Haja visto o

privilegiando no lugar do intelecto o corpo em sua sensualidade. Os amadores da província entravam facilmente nesse “caminho da imoralidade”. A grande vaidade da época prejudicava o “espírito de renúncia” tão importante para o palco, alegando que todos queriam ser protagonistas, negando qualquer papel secundário.

A significação que muitos deram ao teatro afastava-o da sua função educativa e cultural, servindo apenas como um meio para sobreviver naquela sociedade. A respeito disso, Samuel Campelo (1922/1923, p.564) comenta que nem sempre o artista dramático era bem visto e isso muitas vezes era culpa dele mesmo, avaliando que no Brasil, a ausência de escolas profissionais e a falta de critério em aceitar qualquer um na carreira ajudavam na entrada de pessoas que faziam do teatro apenas um “ganha pão” ou uma aventura. O teatro abria suas portas para todos e isso incomodava o teatrólogo, já que muitos não estavam preocupados em realizar um teatro de diversão e cultura. As pernas das atrizes, as falas picantes, as segundas intenções presentes nas apresentações feriam a moral dos conservadores. E a “moral” nessa época era muito importante: o teatro não poderia ser a Sodoma e Gomorra das artes, servindo aos instintos inferiores de um público que não conhecia a verdadeira elevação do espírito. O teatro como educação, tinha que promover a moral, a distinção, e o público era a “criança” que precisava crescer, abrir os olhos para o que era considerado superior. Servindo ao lucro, o teatro ficava condicionado à bilheteria, ao chamado mau gosto de certas produções. Dessa forma, o teatro não era para qualquer um, o artista tinha responsabilidades perante o público, pois era um divulgador de idéias, havendo de ser prudente em suas ações.

Ao estimular a literatura teatral, o Gente Nossa fez campanha contra o uso indevido de originais. Peças eram extraviadas dos correios, o nome dos autores eram trocados, peças já representadas eram divulgadas como novas ao mudar o título, etc. A burleta de costumes em 3 atos, *Noites de Novena*, de Samuel Campelo, escrita em 1925, desapareceu pelos correios ao ser enviada para o Ceará, aparecendo depois no interior desse estado com outro título, *Novenas da Conceição* e outro autor. Tendo sempre se pautado por uma postura de defesa dos direitos autorais, Samuel Campelo virou sócio filiado da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais do Rio de Janeiro, e delegado da Casa dos Artistas e da Associação Mantenedora do Teatro Nacional. No *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.4) o artigo 31 da Lei Getúlio Vargas que proíbe esse tipo de comportamento é impresso: “Os artistas não poderão alterar, suprimir ou acrescentar nas representações palavras, frases ou cenas sem autorização por escrito do autor ou subrogado nos direitos deste.” O Grupo atenta para essas infrações, declarando ser a Lei

critério adoptado na escolha das peças. Os seus dirigentes não olham o êxito pecuniário. Visam, tão somente, a elevação do nível cultural”. Foi publicado aqui, no *Jornal do commercio* de 3 de maio de 1936.

“letra morta”, pois, na prática, a história era outra. As peças eram tratadas como se houvessem caído no domínio público, ressalta o Boletim, sendo alteradas sem o consentimento do autor.

Continuando a exposição, dá-se o exemplo da Companhia Brasileira de Comédias de Barreto Júnior que no Ceará apresentou a burleta *Luar do Norte*, de Umberto Santiago, como *Dia de Eleição*, excluindo a partitura de João Valença e mudando o gênero para peça declamada. A alta comédia de Silvino Lopes, *O Camarote 25*, estreada em 1934, no Teatro Santa Isabel, pela Companhia Restier-Mesquitinha, também passou por algo semelhante. Estando em Maceió, a mesma Companhia pediu autorização do autor para cambiar o nome para *Esfinge*, recebendo a confirmação positiva de Lopes. Entretanto, encenada pela Companhia de Barreto Júnior, a peça em Natal voltou a ser chamada por *O Camarote 25* e em Fortaleza, *Esfinge*, sem autorização do autor, sendo concluído ironicamente que “em cada praça, terá a peça de Silvino Lopes a denominação mais simpática à platéia”. Existia a preocupação de ser transparente quanto a esse ponto. O Gente Nossa, ao repetir alguma peça que já tivesse sido encenada e que, por alguma eventualidade era chamada por outro nome, esclarecia o público a respeito.

Dessa forma, Samuel Campelo, a frente do Grupo, combatia posturas consideradas um impasse para o teatro pernambucano e, para deter essas ações inconseqüentes era necessário opor-se aos agentes produtores desse mau teatro, dando um nome para os mesmos: mambembes. Assim eram chamados os grupos que não se enquadravam no ideal de teatro proposto pelo Gente Nossa. Valdemar de Oliveira descreve claramente o que seria um “mambembe”, no *Jornal do Commercio* de 15 de novembro de 1934:

[...] Organizações profissionaes de emergência, sem ideal, sem honestidade artística, sem respeito ao público, emfim, isto a que chamamos **mambembes**, por ahi andam, de palco em palco, deturpando originaes, sacrificando os nomes dos autores, representando “chanchadas” ignóbeis e “sketches” policiáveis. Não é crível que sobre ellas, que rudemente golpeiam o nome do teatro nacional, não incidam os dispositivos leaes que tão severamente recaem sobre as grandes companhias de operetas, comedias, etc., que visitam, de vez em quando, o **Santa Isabel**, fazendo um teatro honesto e criterioso [...] [grifo do autor].

Artistas, escritores, empresários e críticos “mambembeavam” pelos palcos conquistando platéias e distorcendo o chamado teatro limpo e honesto. O objetivo do Gente Nossa era fazer da arte teatral um “meio” e não um “fim”, ou seja, considerava o teatro um elemento de diversão e cultura, de análise social e correção moral e não de diversão puramente, apenas como um entretenimento para rir o espectador. Perseveravam pelo idealismo, pela moralização e pureza de princípios, no lugar do mercantilismo. A sua função

era educativa, visando cada vez mais atingir um grande público para que este entrasse em contato e passasse a apreciar a arte teatral. Diziam agir com tenacidade e perseverança contra a indiferença, desdém e hostilidade do seu meio, que apenas acreditavam em companhias itinerantes, exigindo dos amadores o mesmo padrão artístico. Para Valdemar de Oliveira⁷⁸, esses “inimigos” olhavam apenas para o produto final, esquecendo que o Grupo movimentara outros aspectos de total relevância para a cidade, mesmo com tantas dificuldades encontradas. Os intelectuais dividiam-se em opiniões, o “público luxuoso” preferia assistir aos filmes Hollywoodianos sem entender uma palavra⁷⁹, o público popular gostava do teatro para rir. Então, o que fazer diante dessa realidade? Apostar no clima de renovação patriótica e mostrar a cidade o que ela tem de melhor, ou seja, como foi dito anteriormente, investir na terra, no valor da sua gente, no que é nosso.

2.3 EM PERNAMBUCO SE FAZ TEATRO COM ELEMENTOS DE PERNAMBUCO

A escolha dos artistas para o Gente Nossa tinha um requisito: ser pernambucano. Pelo Grupo passaram profissionais e amadores, artistas no início e fim da carreira, quase todos oriundos desta terra: Vicente Cunha nasceu em Socorro, município de Jaboatão, Renato Marques nasceu no Engenho Utinga de Cima, no município do Cabo, Dustan Maciel nasceu em Pesqueira, Luiz Carneiro nasceu no Recife, Samuel Campelo nasceu em Escada, Euclides Pires nasceu na Gameleira...⁸⁰ Entretanto, era impossível compor um grupo cem por cento pernambucano e, para resolver esse problema, bastava ter a “alma pernambucana”, ou seja, poderia ser um artista natural de um outro local, porém residente naquela província, ou então, filho/a de algum conterrâneo. No *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.6) a atriz e autora não pernambucana Ligia Sarmiento⁸¹, da qual o Grupo encenou sua comédia, *Dinheiro... A Quanto Obrigas!*, assim é apresentada: “Ligia Sarmiento também está em nosso coração. Atriz jovem,

⁷⁸ Ver *Jornal do Commercio* de 2 de agosto de 1936, no qual Valdemar escreveu uma matéria em comemoração ao aniversário do Grupo intitulada: “Mais um aniversario do Grupo Gente Nossa – Cinco annos de luctas e de triumphos contra a indiferença e hostilidade do meio”, falando sobre as conquistas do Grupo e a dificuldade do mesmo em encontrar aceitação por parte de alguns conterrâneos.

⁷⁹ Quem assim se referiu foi o autor Filgueira Filho ao relatar os obstáculos enfrentados pelo Grupo no ano de sua estréia em 1931, ao tentar formar uma platéia própria. Ver **Revista Gente Nossa**, Recife, 2 ago. 1933. Não paginado.

⁸⁰ Ver **Revista Gente Nossa**, Recife, 2 ago. 1933. Não paginado.

⁸¹ Ligia Sarmiento não era atriz do Gente Nossa. Era atriz de companhias do “Sul”, como a Jaime Costa e Teixeira Pinto.

formosa e de talento, é daquelas que honram qualquer teatro. Filha de Pernambucano, tem essa afinidade: quase “gente nossa”.

O Gente Nossa apresentava a Pernambuco seus artistas, virando uma vitrine para os mesmos. Nos jornais da cidade, as matérias apontavam para o fato do Grupo ser composto em sua maioria por elementos pernambucanos. Eram apresentados como modestos cultores da arte, esforçados, talentosos. Não tinham o brilho das grandes estrelas, mas, como assinala Loba Nonato, na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), eram simples e despretensiosos como a “nossa gente”. Não tinham a altivez e vaidade dos artistas das grandes companhias, nem o brilho dos astros do cinema, mas eram humildes, harmoniosos, gente do bem. Assim era construída a imagem dos artistas do Grupo, o que muito lembra as personagens da dramaturgia de 1920 e que prevaleceu em 1930: a pessoa da terra, provinciana, embora fosse simples, era sempre mais escrupulosa do que aquelas “viciadas” pelo ar impuro dos grandes centros. Ao compará-lo a uma criança em fase de crescimento, acrescenta Loba Nonato:

É um Grupo alinhado e fino!... Seu conjunto harmonioso e ao mesmo tempo distinto; e isto porque possui tanto de elementos que só desempenham papéis de figurantes da alta esfera social como também dos que se adaptam as camadas médias da sociedade. E assim composto, e com boa vontade do público pernambucano, triunfará por certo e será o rapaz mais querido e namorado das moças da nossa gente.

De acordo com o jornalista Carlos Pereira (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.32) do *Diário de Pernambuco* de 2 de agosto de 1939, Campelo andava pelos palcos do subúrbio a fim de convidar atores e atrizes para compor o elenco. A atriz Lélia Verbena (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.32), integrante do Gente Nossa, declarou, em uma entrevista para o *Diário da Manhã* de 9 de janeiro de 1942, que o mesmo tinha interesse por artistas locais e procurava incentivar novos talentos na área. O teatrólogo apostava nos seus conterrâneos, embora não fosse tarefa fácil, já que obstáculos encontrados na província, como a questão econômica, a falta de escolas para a formação desses profissionais, o preconceito, entre outros pontos, anuviavam essa procura. Nos relatos dessa época, comumente é registrada a complexidade de se viver de arte. Muitos artistas recorriam a outros empregos para a noite, na hora dos ensaios ou das apresentações, dedicar-se à profissão dos seus sonhos. Outros se aventuravam pelas praças das cidades, tentando sobreviver de trocados que ganhavam aqui e ali. Muitos morriam na miséria, outros esquecidos pelo público. Alguns recorriam às grandes cidades como o Rio ou São Paulo, na esperança de fazer parte de alguma companhia, sem obter sucesso. A formação se dava no dia-a-dia, no decorrer do ofício. Em algumas companhias, como no

circo, era passada de pai para filho. A falta de cursos na área era prejudicial, pois o conhecimento sobre novas teorias e práticas não chegavam a esses artistas. Desta forma, para aqueles contaminados pela chamada “moléstia cênica”⁸² o tão almejado “espírito de renúncia”, comentado por Valdemar de Oliveira, era posto em segundo plano por conta da sobrevivência.

Muitos artistas do Gente Nossa eram vinculados a outros empregos, na tentativa de não ter que depender exclusivamente do teatro para sobreviver. Através das pequenas biografias dos integrantes publicadas no Boletim⁸³ e na Revista⁸⁴ do Grupo, podemos conhecer que outros empregos essa gente se dividia, no decorrer de suas vidas ou paralelamente com suas atividades teatrais no Grupo. Letícia Flora, considerada uma atriz “genérica” por trabalhar em todos os gêneros, foi guarda-livros e gerente de uma loja comercial no Rio de Janeiro, além de ter sido poetisa. O tenor Vicente Cunha foi empregado da *Great Western*, assim como o autor Raul Valença. O ator Luiz Carneiro trabalhou por quatro anos em uma fábrica de tecidos em Caxias e no Recife empregou-se no Departamento de Saúde e Assistência. O ator Renato Marques trabalhou na agricultura e depois no comércio. Barreto Júnior foi telegrafista na *Western Telegraph*. A atriz Augusta Moreira (natural de Natal), ao chegar no Recife, foi empregada do comércio. O clarinetista John Johnson (que apesar do nome, nasceu no Cabo) foi funcionário da Prefeitura Municipal do Recife, o que impedia sua participação nas excursões com o Gente Nossa. O ator carioca Ari Guimarães deixou o teatro para se dedicar ao comércio, depois deixou o comércio e regressou ao teatro... depois de doze anos longe da família, em 1936, planejava voltar à cidade natal e largar o teatro para ingressar na carreira marítima como rádio-telegrafista. O ator pernambucano Elpídio Câmara foi auxiliar do comércio e exerceu cargos públicos em repartições do Estado. Largou o emprego para se dedicar ao teatro como profissional. Em 1938, depois de dez anos na carreira artística, voltava à Repartição do Saneamento de Pernambuco, entretanto, afirma o *Nosso Boletim* (ano II, n.10, p.5) que o ator “continua a prestar-nos seus serviços alimentando, assim, o ideal do teatro com o rame-rame da burocracia”. Pelas idas e vindas, podemos notar o quanto que era difícil adquirir estabilidade no teatro.

Dentro da área artística, muita dessa gente tinha um currículo movimentado, tendo participado em outros grupos que se fundavam na mesma facilidade que se desfaziam,

⁸² Tiramos essa expressão da **Revista Gente Nossa**, Recife, n.único, 2 ago. 1933. Não paginado.

⁸³ Ver o *Nosso Boletim* do n. 2 ao 10.

⁸⁴ A Revista do Gente Nossa que contém essas informações é a de 2 de agosto de 1933.

resultando em importantes experiências para o fazer teatral. Fizeram parte do Gente Nossa artistas de diferentes aptidões, como o ator circense Tancredo Seabra, que foi malabarista, ilusionista e domador de animais, sendo ferido por um tigre real de Bengala, ausentando-se dessa forma, do circo; Outros eram mambembes como os atores Barreto Júnior e Luiz Carneiro que, juntamente com Aluísio Campelo e Elpídio Câmara, excursionavam pelo interior de Pernambuco com seus espetáculos; Os autores Raul e João, os conhecidos “irmãos Valença”, traziam sua experiência como fundadores do Grêmio Familiar Madalenense; Além de pessoas vindas de diferentes espaços, como a atriz Marisa Reis, que era bisneta do famoso dramaturgo e romancista pernambucano, Carneiro Vilela; a atriz e cançonetista baiana, descendente de italianos, Ziza Priston; a paraibana Lurdes Monteiro, esposa de Elpídio Câmara, que pisara pela primeira vez no palco como corista da revista de Samuel Campelo, *Rapa-Côco*, no final de 1930... Artistas que trabalharam no cinema pernambucano, como o ator profissional Luiz Maranhão, que também dirigiu algumas fitas cinematográficas; o ator Tancredo Seabra, que trabalhou na Aurora Filme e Planeta Filme e Barreto Júnior, que em 1923 fez parte do longa *Retribuição*⁸⁵ da Aurora Filme, primeira produção cinematográfica da cidade do Recife, e em 1925, do filme *Filho sem Mãe*, da Planeta Filme.

Podemos observar que muitos desse artistas tinham experiências em várias funções, como o caso do ator Renato Marques, que em excursão com o Gente Nossa, dirigiu o serviço de maquinista e era secretário; Elpídio Câmara, que se tornou autor e em diversos momentos dirigiu o Grupo; Luiz Maranhão, que foi ator, ponto e autor no Grupo; ao entrar no Gente Nossa, Luiz Carneiro trouxe uma bagagem como auxiliar de contra-regra e maquinista, além de cenógrafo; Ari Guimarães, no Gente Nossa, foi ajudante de maquinista, ponto, contra-regra e ator.

Notamos também que existiam artistas ligados às sociedades de importância para a área cênica, como o ator Luiz Maranhão que era sócio da SBAT e delegado em Pernambuco do Sindicato de Trabalhadores de Teatro de São Paulo; o músico Gaspar Moura, que era sócio filiado da SBAT; o autor Lucilo Varejão, que era filiado à SBAT e sócio efetivo da Academia Pernambucana de Letras; o autor Raul Valença, que pertencia ao quadro da SBAT; Valdemar de Oliveira, que era presidente da Sociedade de Cultura Musical de Pernambuco, membro da Academia Pernambucana de Letras e sócio da SBAT.

Esses artistas tiveram contato com artistas experientes na época, como Letícia Flora, que no início de carreira, ao chegar ao Rio de Janeiro, convenceu o empresário da Companhia

⁸⁵ Nesse filme, Barreto faz o galã e Tancredo Seabra o vilão. Ver REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997.p.81-82.

de Revistas do cenógrafo Jaime Silva de que era atriz, sendo contratada. Sem conhecer a linguagem teatral, nas horas dos ensaios, quando eram feitas as marcações, fingia ser distraída para não ser descoberta. Dessa forma, foi aprendendo através das práticas do palco e pelo contato com artistas talentosos da época, como Apolônia Pinto, Alexandre de Azevedo e Iracema de Alencar. O tenor Vicente Cunha, ao entrar para o teatro como amador, foi convidado pela famosa Companhia Viriato Correia, trabalhando ao lado de profissionais como Otilia Amorim, César Marcondes, Norberto Teixeira, Leoni Siqueira, entre outros. Ao entrar no Gente Nossa, já era bastante querido (e criticado por alguns por usar a sua voz em operetas). Recusou o convite do empresário Castelar da Companhia de Revistas de Marques Porto para ir ao Rio de Janeiro e Buenos Aires, como também o do empresário M. Pinto, do Teatro Recreio do Rio de Janeiro. Atitude essa que foi aplaudida pelo *Nosso Boletim* (ano I, n.5, p.5 – Suplemento ao n.5), que não deixou de atribuir adjetivos ao humilde pernambucano (note que a escolha por Pernambuco foi aclamada): “Modesto e sem pretensões, não desejando abandonar Pernambuco, Vicente Cunha conquistou por concurso um lugar na Alfândega do Recife e aqui vai ficando [...]”.

O que chama a atenção é o jovem ator recifense Alfredo de Oliveira, o “Alfredinho”, que começou no Grupo Gente Nossa como auxiliar de secretaria e depois participou de atos de variedades e nos coros das operetas. Ao voltar da excursão, matriculou-se na Faculdade de Direito, desejando o *Nosso Boletim* (ano I, n.7/8, p.7) que o ator “talvez, mais tarde seja um dos poucos bacharéis do nosso teatro nacional como os atores Leopoldo Fróes, Durval Rebouças, Nestório Lips e o compositor Ari Barroso”. Essa observação do Boletim mostra a dificuldade de se chegar a um ensino superior.

Entretanto, dois desses artistas merecem uma atenção à parte: Valdemar de Oliveira e Barreto Júnior, que futuramente formariam seus grupos de teatro, deixando para os mesmos as suas fortes personalidades.

Valdemar trabalhava como médico, professor, musicista e jornalista. Formou-se em medicina na Bahia e, nesse período, segundo a Revista, era um “grande freqüentador de teatro”, ao mesmo tempo em que se dedicava à música. Juntando as duas artes em 1925, compôs a opereta *Berenice*, cuja letra é de Nelson Paixão. Em janeiro de 1926, a mesma foi apresentada no palco do Teatro Santa Isabel, com encenação de João Jaques, cenários de Mário Nunes e Álvaro Amorim e interpretação de amadores “de nossa alta sociedade”. Valdemar foi apresentado à Campelo em maio do mesmo ano quando o último levou seu libreto *Aves de Arribação* para ser musicado. Logo depois, a dupla repetiria a parceria em outra opereta, *A Rosa Vermelha*. Ao ser convidado para o Gente Nossa, a Revista relata que

Oliveira se mostrou resistente até se envolver completamente, tanto na direção, divulgação, quanto como autor das peças. É o próprio Valdemar que narra esse primeiro contato:

Não atribuindo grande valor à iniciativa, fui vê-lo, certa noite, na segunda metade de 31. Fiquei boquiaberto. Não era o desempenho, não era a montagem. Era o empreendimento em si, o idealismo de Samuel, o devotamento daquele grupo de artistas com os quais eram divididos os lucros da semana (sem que Samuel participasse deles), em suma: a realidade fascinante de um conjunto teatral estável, no Recife. Pois, somente quando há conjuntos teatrais atuantes se pode pensar em fazer teatro. (OLIVEIRA, 1974, p.128, grifo do autor).

Por outro lado, na elite recifense, o preconceito imperava, dificultando na formação de um grupo com elementos dessa mesma elite, aos moldes do Rio de Janeiro. O médico e professor Valdemar de Oliveira, que ousou se dedicar ao teatro, relata o que passou em seu livro de memórias:

[...] Não tendo jamais descoberto incompatibilidades entre a seriedade da profissão e a ingenuidade – posso dizer assim – dos meus hobbies, convicto de não fazerem mal, as musas, aos doutores, mandei sempre às favas – delicadamente, mas, mandei – as vozes que criticavam o fato, realmente espantoso à época, de eu dar aulas, pela manhã, num colégio de môças, e à noite “me meter com as atrizes do Parque”, o que não passava de um modo despeitado de falar; trabalhar, à tarde, com Amauri, no Departamento, e reger a orquestra da “Berenice”, horas depois, no Santa Isabel; pela manhã, dar meu expediente no Hospital Santo Amaro e acompanhar, à noite, um violoncelista ou um cantor, numa sala de concertos. Os meus críticos se esqueciam de suas mesas de pôquer, de suas corridas de cavalos, de suas bebedeiras no Jockey Club, de suas amantes escondidas – para hipócritamente comentar:

- O Valdemar, um médico, regendo orquestra de opereta...

Os coitados teriam de ver coisas muito piores: o próprio herói meter-se em barbas postiças, pintar a cara, subir ao palco, viver outras vidas – e no dia seguinte dar suas aulas, em ginásios, colégios e faculdades, à hora certa, com eficiência e sem brincadeiras. Rosnavam muitas coisas. Eu não lhes respondia nada. Deixava que o tempo respondesse, como respondeu. Continuava a ser quem eu queria ser [...] (OLIVEIRA, 1966, p.257-258).

A elite local sentenciava todo aquele que penetrasse no mundo teatral. Podemos supor que não era fácil para alguém assumir tal interesse pela arte. Os padrões sociais direcionavam gostos e ações, resultando em julgamentos e não reflexões a respeito da arte. Joel Pontes descreve o recifense desse período como um povo desconfiado, aquele que sempre esperava o pior de uma iniciativa local, criticando sempre negativamente algum tipo de empreendimento que pudesse surgir por parte de seus conterrâneos e que, mesmo sentindo simpatia por alguma manifestação, estabelecia um “estágio probatório”, antes de assumir algum interesse (PONTES, 1990, p.24).

Luís da Câmara Cascudo publicou no Jornal *A República*, de Natal, um artigo sobre Valdemar de Oliveira intitulado “W.O”, que foi transcrito pelo *Jornal do Commercio* de 10 de fevereiro de 1935, no qual dava apoio às iniciativas do médico Valdemar na área de musicista de teatro, relatando o preconceito da sociedade em relação a esses profissionais que excursionavam na vida artística, concluindo deste modo:

[...] Nós vivemos falando em valorizar. Creio que uma campanha urgente seria valorizar um producto muitíssimo nosso, matéria prima, característica da nossa produção e continuamente desestimada por todos nós. Um valor real que vivemos ignorando e humilhando na mais hostil das indiferenças. Sabem quem é? Nós mesmos.

Já Barreto Júnior, como dito acima, foi telegrafista na Western Telegraph e por esse período, com 18 anos, freqüentava o Teatro Helvética na rua da imperatriz, para assistir às companhias de teatro de revista. Tomando conhecimento a respeito, seu pai o proibiu de tal atitude, fazendo com que o adolescente fugisse de casa, abandonasse o emprego e fosse atrás do que o instigava. A partir daí, uma vida inteira dedicada ao teatro. Trabalhou em companhias como a de Leonardo Siqueira, a de Brandão Sobrinho, Conceição Ferreira. Formou vários grupos que excursionavam pelo interior de Pernambuco, o que, segundo Alexandre Figueirôa (2002, p.22), acabou por lhe dar a fama de “ator mambembe”. Em 1931, ao entrar para o Grupo Gente Nossa, atuou nas peças *O Interventor* de Paulo de Magalhães, *Sangue Gaúcho* de Abadie Faria Rosa, *Casa de Gonçalo* de Lucilo Varejão e *A Rosa Vermelha* de Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira. Barreto Júnior não permaneceu por muito tempo no Gente Nossa e saiu do mesmo na companhia de outros atores e atrizes, organizando a Companhia Regional de Comédias e Burletas Barreto Júnior, uma entre outras que fundou.

Para Joel Pontes, Barreto Júnior foi útil e prejudicial para o Grupo. Útil porque era um ator de talento, prejudicial porque seus interesses comerciais sempre vinham em primeiro lugar. Quando saiu do Gente Nossa levou junto outros elementos do mesmo para excursionar pelo interior do Nordeste, usando o repertório do Grupo e a fama do mesmo para conquistar o público. Além disso, mudava o nome das peças e adulterava as mesmas. Para Pontes, Barreto Júnior destruía a possibilidade do Gente Nossa de excursionar por tais locais (PONTES, 1990, p.28-29). Por outro lado, Barreto Júnior, em uma entrevista dada ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 3 de julho de 1977, dá a sua versão, ao comentar que “[...] com elementos do Gente Nossa é que eu organizei a minha companhia. Mas isso não desfalcou o Gente

Nossa, porque ele continuou trabalhando e com sucesso. Eu contratei, eu me associei a elementos do Gente Nossa, mas não todos.” (Apud FIGUEIRÔA, 2002, p.95).

É certo afirmar que a saída do Barreto Júnior prejudicou o Gente Nossa, já que era um momento tão delicado. Outro ponto era que, como comentou Joel Pontes, esse “aliciamento” de outros atores também era prejudicial, pois o Gente Nossa tinha que se reorganizar todas as vezes que isso acontecia. O uso do sucesso do Grupo, da fama que o Gente Nossa conquistou, deveria atrair o público. Entretanto, não podemos esquecer que o próprio Barreto Júnior era um artista competente e querido, atraindo o público por conta do seu talento. Além do mais, como um artista popular, estava longe da elite intelectual, a única que detinha o poder de decidir, nas fontes escritas, o que poderia ser considerado o bom e o mau teatro. Barreto Júnior, ao viver do teatro, não podia distanciar a arte da parte financeira. Agindo dessa forma, era entendido como aquele que fazia da arte um comércio. Gostava de montar peças para rir, se identificava com elas. Fazia enxertos, se dirigia à platéia⁸⁶. Sendo assim, recebia várias críticas. Interessante os comentários a respeito de uma apresentação do Gente Nossa, no *Jornal Pequeno* de 21 de outubro de 1931, quando Barreto Júnior ainda era do seu elenco. Podemos notar que o ator não conseguia se enquadrar no ideal de teatro de Campelo:

Foi levada a cena a interessante comédia “Não me conte esse pedaço”, de Miguel Santos. Elpídio Câmara, Luís Carneiro, Luís Maranhão, Amália de Souza, Lélia Verbena, Jovelina Soares, deram grande realce aos seus papéis e Barreto Júnior que, innegavelmente, é um bom artista, não deve exagerar-se muito nos seus gestos, perdendo por vezes a compostura e matando a peça. Em todo caso, foi boa a comédia de hontem, sahindo todos satisfeitos pelo seu desempenho.

2.4 A “GENTE” TEM FOME DE QUÊ?

Autodidatas, eram nos ensaios e apresentações que tomavam conhecimento da área artística, sua linguagem, dificuldades e deleites. Junto ao público partilhavam horas de fruição, como também de repulsa quando não eram do agrado geral, recebendo em troca demonstrações de desafeto. Para alguns, esse seria o fim de uma carreira, para outros um estímulo para um melhor amadurecimento profissional. Figueirôa (2002, p.23) relata que

⁸⁶ Sobre essa identificação do ator com o teatro para rir, ver sua entrevista ao Serviço Nacional de Teatro, em: FIGUEIRÔA, Alexandre. **Barreto Júnior o rei da chanchada**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. (Série Malungo, v.7).

Barreto Júnior vivenciou tal ação quando seu personagem foi repellido em uma apresentação em Pesqueira. Insatisfeito com o ocorrido, buscava melhorar em sua atuação, propondo um desafio, para si mesmo, de retornar aos locais onde não agradara até conseguir a aceitação do público. Outros, entretanto, não recorriam à autocrítica, conservando-se na mediocridade de seus papéis sem desenvolver uma consciência corporal e vocal, sem dar alma às suas interpretações, permanecendo em certos vícios, manchando a cena, falando de forma desarticulada ou movendo-se inexpressivamente pelo palco. De acordo com os comentários de Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 8 de dezembro de 1934, a impressão presente é de que os amadores da cidade eram despreparados, assim sendo, pela falta de dedicação necessária ao teatro. Em relação às atrizes, o problema parecia ser muito maior, pois Oliveira relembra sua árdua peregrinação para encontrar uma atriz para sua peça *Berenice*, fato que, analisa o mesmo, seria irrisório no Rio de Janeiro. Como se montava muita opereta e revista, era imprescindível o artista possuir uma bela voz e, se não fosse possível, uma boa técnica vocal. Entretanto, não podemos esquecer que a realidade encontrada na província batia de frente com as exigências do próprio teatro, ou seja, muitos artistas não tinham acesso à educação. Outros para sobreviver entravam e saíam de uma companhia para outra, a fim de ter mais estabilidade financeira. Além disso, havia alguns que, ainda empregados do comércio, tinham dificuldades em participar das excursões que as companhias faziam. Sendo assim, a forma de vida desejada não era a forma de vida encontrada. Embora as atitudes desses artistas pareçam irresponsáveis em uma primeira análise, o aprofundamento nessa conjuntura nos revela outras realidades.

A inconstância dentro do Grupo devido às saídas repentinas está relacionada diretamente a essa instabilidade econômica como podemos perceber. Sendo assim, como um dos objetivos do Gente Nossa (leia-se Samuel Campelo) era não fazer da arte um comércio, como acreditavam que o faziam as companhias profissionais, a questão da entrada de dinheiro com as apresentações tornou-se um tanto quanto complexa. Muitos desses artistas, como no caso do Barreto Júnior, viviam do teatro, diferentemente de Samuel Campelo que era o administrador do Teatro Santa Isabel ou Valdemar de Oliveira que era médico e professor, o que ocasionava em colocar em primeiro lugar a sobrevivência ao invés do idealismo. Campelo, longe de formar o elenco com pessoas da elite, teve que driblar sérias dificuldades tirando do seu próprio bolso, em vários momentos, o pagamento dos seus artistas. Em um artigo de Silvino Lopes (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.42) no *Diário da Manhã* de 13 de novembro de 1941, o jornalista descreve o Grupo como o sugador de energia e dinheiro de Campelo e acrescenta que o teatrólogo em uma fase da organização manteve quatro elementos

de outro estado no Recife: Adolfo Sampaio (encenador) e sua mulher, e os atores Ilídio e Maria Amorim.

A palavra “artista” nessa sociedade tinha um significado negativo, daí a luta dos pais em manter os filhos longe dessas experiências. O pai de Samuel Campelo exigiu que o mesmo entrasse para a Faculdade de Direito, obrigação que não agradou muito ao teatrólogo. O pai de Barreto Júnior ao descobrir que o filho fizera amizade com artistas, o proibiu de freqüentar o Teatro Helvética. Em relação às mulheres, a preocupação se intensificava. Os costumes modernos assustavam os conservadores que se indignavam com as mulheres de nuca exposta e reivindicando direitos iguais. Para as filhas, o casamento com um bom partido era um futuro promissor. O teatro não era lugar de uma “moça de família”.

Em certos casos se recorria a nomes artísticos completamente diferente dos seus no intuito de preservar o sobrenome da família. Uma crônica que bem expõe esse olhar social em cima do artista foi publicada no *Jornal do Commercio* de 20 de novembro de 1934, quando o jornalista A.M., ao escrever sobre o problema do preconceito racial, abre suas linhas comentando que a filha do ator Procópio Ferreira teve recusada sua matrícula em uma escola pelo fato do pai ser do meio. Diante do que podemos acompanhar pelos jornais, os artistas não tinham um *status* positivo dentro da sociedade.

Convivendo com essas dificuldades, o “ser artista” estava acompanhado de uma dose de ousadia. A atriz pernambucana Letícia Flora, narra a *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), ao chegar no Rio de Janeiro, estreou logo como atriz ao mentir para o empresário da Companhia de Revistas Fantasias sobre seu passado: “Atriz?! Onde já trabalhou, não conheço seu nome...”, ao que Flora respondeu: “Atriz sim, tenho trabalhado pelos Estados...” O apoio entre os artistas, a troca de experiências era de fundamental importância. Escreveu Valdemar de Oliveira (1965, p.26-27) sobre a convivência de mais de dez anos no Grupo Gente Nossa ao lado do ator Elpídio Câmara, galã cômico de suas operetas: “Obtive, de Elpídio, o milagre de dançar, em marcações com Luiza de Oliveira que eram, com freqüência, bisados.” Sobre a preparação para levar à cena sua primeira comédia *Tem de Casar, Casa!*, Valdemar rememora como o ator ensinou coisas triviais, como a marcação de texto:

[...] já passava da meia-noite, quando, num segundo andar da rua nova onde ele morava, começamos o trabalho. Retirei do bolso a caneta automática e escrevi a primeira marca, no velho estilo de Manuel Matos: - Não se marca peça com tinta, doutor Valdemar. – ensinou-me Elpídio. É com lápis e borracha...

Ser artista muitas vezes era abandonar a província e tentar melhores condições na capital. Artistas de destaque como Elpídio Câmara mudaram para o Rio de Janeiro na tentativa de solucionar “a ruína do próprio estômago”⁸⁷. A viagem de Câmara ocasionou reboliço no meio intelectual. Além de ser um dos mais atuantes no Gente Nossa, era um excelente intérprete e muito querido pela classe e pelo público. Pelos jornais se debatia a situação desastrosa do artista enquanto profissional em uma sociedade que não estava preparada para acolhê-lo e, desse mal, sofriam todos: “Não é um, não são dois, não são poucos apenas. É um número considerável o dos que viveram materialmente mal porque viveram sentindo...” diz o jornalista H. L., no *Jornal do Commercio* de 30 de janeiro de 1935.

Valdemar de Oliveira, nesse mesmo jornal, em sua “Notas de Arte”, mostrou-se favorável a Câmara; contudo, notamos que o mesmo se sentiu na obrigação de esclarecer certos detalhes, para que a saída do ator não fosse motivo para se questionar a integridade do Gente Nossa. Disse Oliveira, que achava justa a utilização de certas expressões pelos jornalistas, como “morrer de fome”, para dar ênfase aos seus textos, mas pediu cuidado com as mesmas, para que o sentido não decaísse em falsos culpados. Acrescentou também que o Grupo dividia sua renda da bilheteria entre seus artistas e auxiliares, perguntando que “Se Elpídio Câmara – o artista que mais tem recebido do Grupo – morre à fome, onde andarão as carcaças dos demais?”.

Viver da ribalta era um negócio arriscado. Os que recorriam ao emprego durante o dia, garantiam o pão na mesa, mas precisava de muita energia para enfrentar a dupla jornada à noite e nos fins de semana. Os que davam dedicação exclusiva aos palcos precisavam procurar estar sempre empregado nas companhias, fazer conhecimentos sólidos para estar sempre contratado. Como as condições eram insuficientes, alguns entravam em depressão e descarregavam os problemas no álcool. Outros sofriam de esgotamento nervoso. Muitos, ao morrer, eram diagnosticados como neurastênicos.

Câmara despedia-se do Recife sem saber que três meses depois estaria de volta. Seu festival ocorreu no dia 26 de janeiro de 1935, no Teatro Santa Isabel, homenageando a imprensa. A peça escolhida para tal evento foi a alta comédia de Silvino Lopes, *Ladra*, com atores do Gente Nossa e um ato variado realizado por amadores e intelectuais. Mas não era só a fome de comida que motivava muitos nessa busca. Foi levantado na época outro tipo de fome: a fome lírica. Escreveu José Penante em especial para o *Jornal do Commercio* de 24 de fevereiro de 1935: “[...] E há a fome lírica, a nossa, aquela que representa a má compensação

⁸⁷ O jornalista H.L. usou essa expressão na sua crônica no *Jornal do Commercio* de 30 de janeiro de 1935.

a um trabalho dedicado, exaustivo, grandioso às vezes, mas parcamente remunerado, dolorosamente explorado”. A fome lírica era a fome da alma. E por essa fome muitos lutavam e poucos venciam. Era o combustível dos idealistas, a frustração dos esquecidos pelo público. A “Gente” artista tinha fome de reconhecimento, de no final de um trabalho árduo ter a merecida consideração. Ser artista era dedicar horas ao palco, ensaios que entravam pela madrugada, semanas/meses fora de casa, era ter disposição física depois de um dia de trabalho no comércio, muitas vezes um dia cheio de apresentações com peças diferentes, intercaladas por ensaios. Ser artista era se preocupar em montar seu próprio guarda-roupa, pensar na caracterização para seu personagem. Ser artista era preocupar-se com o público, envolvê-lo, persuadi-lo, compartilhar aquele momento, sofrer a pressão das terríveis críticas. Era ser julgado ora por explorar a sensualidade do corpo no palco, falar frases de fácil impacto no público, ora por tentar algo diferente e não ser aceito. Ser artista era ficar de bem com o público e mal com a crítica e vice-versa. Em resumo, ser artista era ser escravo da sorte, viver nas incertezas de uma profissão que nem mesmo era reconhecida como tal, semeando e nem sempre colhendo os frutos do que plantou.

2.5 SETE FÔLEGOS DE QUATORZE GATOS

Internamente o Gente Nossa contava com um competente administrador. Fazendo do Teatro Santa Isabel a sede do seu Grupo, Campelo ocupava o espaço para a realização dos espetáculos. Os ensaiadores que passaram pelo Grupo não fugiam a regra da época, ou seja, contratavam-se artistas experientes, com anos de carreira ou, na falta deste, assumia o cargo um ator de destaque da companhia. O primeiro ensaiador do Gente Nossa foi o ator português Adolfo Sampaio ao qual, segundo a *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), o Grupo devia bons ensinamentos. O segundo, afastado do teatro e morando no interior do Rio de Janeiro, foi Manuel Matos que enfrentava problemas econômicos e com o alcoolismo. Contratado pelo Grupo, já veio doente para Recife, morrendo em 23 de fevereiro de 1933.⁸⁸ Para Valdemar, “Matos era, talvez, o melhor ensaiador do Brasil.”⁸⁹ Assumiu sua ausência o ator paulista Ilídio Amorim até o final de maio de 1933, quando outro português entrou para a direção

⁸⁸ Existe uma contradição quanto ao mês da sua morte. No jornal *A Província* de 24 de maio de 1933, diz ser no mês de março. Na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33) diz ser em fevereiro de 1933. Escolhemos fevereiro porque o *Nosso Boletim*, n.1, também confirma tal mês. Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.1, mar. 1936. p.4.

⁸⁹ *Jornal do Commercio* de 2 de novembro de 1934.

cênica do Grupo. Avelar Pereira foi descrito pela mesma Revista como o primeiro ensaiador que realizou grandes montagens nas revistas e operetas que esteve à frente e que trabalhou com o tão questionado “nu artístico”. Ao ser orientado a passar três meses em algum Estado do “Norte”, a fim de respirar aquele clima e se recuperar de uma intoxicação resultante do abuso exagerado do fumo, foi convidado por Campelo para participar do Grupo (*Revista Gente Nossa*, 2/ago./33): “Para Avelar não há segredos em teatro. Tudo ele sabe fazer, pois o seu lema é: FAÇO MUITO BEM O QUE SEI, PORQUE SEI MUITO BEM O QUE FAÇO” [grifo do autor].

No “Panorama do Recife Artístico” do *Jornal do Commercio* de 17 de março de 1935, o Grupo Gente Nossa declarou que um dos seus maiores problemas era o ensaiador. Isso porque, segundo o que foi publicado, os amadores, principiantes, necessitavam de alguém com experiência para orientá-los e ensiná-los. A ausência de tais profissionais na província, já que a mesma iniciara recentemente seu processo de valorização artística, fez com que a diretoria do Grupo se voltasse para nomes da capital, na qual afirmam já sofrer da carência dos mesmos. Em alguns momentos, atores do Gente Nossa, como Elpídio Câmara e Luiz Maranhão, foram responsáveis pelos ensaios. A maturidade de atores tarimbados na área era vista como um bem necessário para o Grupo:

O ensaiador do “Grupo Gente Nossa” chegou mesmo. Muita gente não acreditava. O “Oceania” lhe tirou as últimas ilusões, Carlos Torres, o festejado actor da Companhia Leopoldo Fróes, vem dirigir os ensaios do “Grupo”. Está preenchida, assim, a grande lacuna do querido conjunto pernambucano. Um bom ensaiador vale por qualquer bom actor. Entendendo-se que Carlos Torres é também actor, e dos melhores, imagine-se o valor da nova aquisição que o “Grupo Gente Nossa” fez. Só tenho pena dos inimigos desse grande esforço. Andam espalhando que o “Grupo” tem sete fôlegos de quatorze gatos...⁹⁰

Em relação à cenografia, também seguia-se a mesma receita da época que eram os telões pintados. Utilizavam-se materiais existentes no próprio Teatro Santa Isabel. Não existia uma consciência em relação a esse aspecto além de figurar o espaço da própria cena. Na fase inicial do Grupo, a escassez de recursos foi notada pelo jornalista Altamiro Cunha, da *Revista Moderna*, que comentou sobre “a pobreza” do mesmo: “Jocosas decorações, cenários antediluvianos. Pinturas ocas. Lembranças vivas que traziam um gosto de poeira do tempo do último imperador” (*Revista Gente Nossa*, 16/dez./33). Com o tempo, a ajuda de patrocinadores, assim como o trabalho de nomes pernambucanos talentosos, como o pintor Mário Nunes e o cenógrafo J. Miranda, contribuíram para uma cenografia mais primorosa,

⁹⁰ Ver *Jornal do Commercio* de 24 de março de 1935.

embora simples. No jornal *A Província* de 28 de maio de 1933 foi publicado que o espetáculo social *A Rosa Vermelha* recebeu um “rico mobiliário” da Casa Leon Clerpack (montado pela “A Decoradora”), para a alcova da personagem “Rosália”. Na opereta *A Madrinha dos Cadetes*, de Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira, encontramos na divisão das “cenas e telões”, um exemplo de como era pensada a cenografia:

1º EPISÓDIO: 1º tempo – “A bordo do Júpiter”. A cena representa um navio, armado em guerra, da frota do Império. Pintura de J. Miranda.
 1º telão: - Motivos marinhos. Pintura de Mário Nunes.
 2º tempo – Jardim de inverno do vapor “Júpiter”. Cenário de J. Miranda. 2º telão – Flores. Pintura de Álvaro Amorim.
 3º tempo - O mesmo cenário do 1º tempo.
 2º EPISÓDIO – 4º tempo – Na corte do Império. A cena representa um salão da embaixada da Sidéria. Pintura de Mário Nunes.
 3º EPISÓDIO – Na corte da Sidéria. 1ª cortina – Soldadinhos de chumbo (ao proscênio). 5º tempo – Vestíbulo do palácio ducal da Sidéria. Cena de J. Miranda. 2ª cortina – Azul. Novamente os soldadinhos.
 Um quadro em tempo – 3º telão. Os toucadores dos noivos. Pintura de Mário Nunes.
 6º e último tempo – Mesmo cenário do 5º tempo. (*Revista Gente Nossa*, 16/dez./33).

Assim como a cenografia, o figurino era simples, sendo mais elaborado e fornecido pela direção quando se tratava de uma peça mais grandiosa como *A Madrinha dos Cadetes*. Nota-se que as doações ao guarda-roupa eram sempre bem-vindas. No jornal *A Província* de 4 de junho de 1932, sob o título “Presentes recebidos pelo Grupo Gente Nossa” é divulgado que o Sr. Lodônio Lustosa Paranaguá ofereceu um “terno de fraque em perfeito estado de conservação”. A questão econômica interna era muito limitada, dessa forma, as ofertas tinham um peso significativo de importância: “Tais gestos merecem louvores porque representam um auxílio ao conjunto que tanto tem feito pelo alevantamento de nosso teatro, dando espetáculos a preços populares”. *A Província* de 15 de junho de 1932 ainda anunciava mais doações, recebia-se um “lindíssimo ramo de flores artificiais” para a contra-regra de uma admiradora da cidade de Victória; quatro peças para o guarda-roupa do habitual (*habitué*) Theóphilo Gomes de Oliveira; um aparelho telefônico para a contra-regra do tenente Boanerges Cunha. Tudo era divulgado.

Em se tratando dos poderes públicos, a relação era de cordialidade para não afetar os ânimos. De acordo com o Anuário do Grupo Gente Nossa (1939, p.29), no período em que Campelo dirigiu o Grupo, o mesmo não obteve qualquer ajuda dos governos que tomavam uma atitude indiferente à iniciativa e às vezes hostis. Contradizendo essa afirmação, a *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), ou seja, seis anos antes, afirmava que em Pernambuco os poderes

públicos eram favoráveis à Arte. Dessa forma, acreditamos que esse era um dos recursos para se chamar a atenção da responsabilidade dos governantes, ao mesmo tempo, não entrar em atrito. Logo depois, a Revista enumera os “auxílios” que o Grupo conseguiu: do interventor Lima Cavalcanti, o primeiro secretário Artur Marinho e do secretário da justiça Adolfo Celso a ocupação do Santa Isabel pelo Gente Nossa desde a fundação do mesmo “independente do pagamento do aluguel e de taxas de luz, além do empréstimo de alguns cenários, etc.”; Ao secretário da Segurança Pública, o Sr. Capitão Nelson Melo agradecia a criação da Carteira Profissional de Artistas de Teatro e a isenção concedida ao Grupo das taxas de censura de peças; Ao Prefeito do Recife, Antônio de Góes, “favoreceu o ‘Grupo’ com a dispensa de todos os impostos para a remodelação e funcionamento do ‘Teatro Arruda’”; Aos poderes públicos federais agradece ao “cativante gesto” do Ministro da Fazenda Osvaldo Aranha, por dispensar o Grupo dos “direitos alfandegários de reembarque dos cenários adquiridos à Companhia Alemã de Comédias George Urban”.

Sem incentivo dos poderes públicos, o Grupo vivia da renda da bilheteria e dos seus sócios mantenedores. Esses últimos tinham um cartão cuja mensalidade era paga antecipadamente da entrada do mês e dava direito aos quatro espetáculos sociais. Eram três peças novas e uma repetida, podendo uma delas ser musicada. O sócio tinha o direito de entrar acompanhado de duas senhoras, senhorinhas ou crianças e também participava da escolha das peças para o mês seguinte. Essa estrutura não era fixa, a direção do Grupo sempre propugnava algo novo para atrair e preservar seus sócios. Procuravam fazer um teatro barato onde o preço das mensalidades (para sócios) e entradas avulsas (para público em geral) aumentavam ou diminuía de acordo com as despesas que eram publicadas nos jornais, ficando o público ciente do que acontecia. No jornal *A Província* de 28 de junho de 1932, sob o título “O Grupo Gente Nossa resolveu fazer abatimento de preços nos seus cartões sociais”, é esclarecido que, com a saída do casal Amorim e dos artistas Deodata Barros e A. Sampaio, contratados pelo Grupo, o mesmo reduzirá o preço da mensalidade dos cartões sociais e conclui: “O **Grupo Gente Nossa** continua assim, dentro do seu programma de realizar teatro barato, sem intuito de lucros, fazendo o preço de suas mensalidades e entradas avulsas apenas de acordo com o maior ou menor número de despesas.” [grifo do autor].

Ser o administrador do Teatro Santa Isabel não era garantia de tê-lo sempre que quisesse. Quando as companhias requisitavam a pauta, o Gente Nossa conseqüentemente ficava sem se apresentar porque o Teatro não podia ser ocupado por duas companhias. O problema era que as companhias do “sul”, como a Jaime Costa, passavam longas temporadas,

o que prejudicava o trabalho do Grupo. No *Jornal do Commercio* de 9 de novembro de 1934, podemos observar uma longa espera para retornar ao Santa Isabel:

Tendo suspenso seus espetáculos desde junho último, devido a ter estado sempre ocupado o Theatro Santa Isabel, o Grupo Gente Nossa deveria voltar agora à sua actividade visto já terem desaparecido aquelas causas. Como, porém, em dezembro próximo aqui estará novamente a Companhia de Operetas dos Irmãos Celestinos, de volta de sua excursão ao norte, a directoria do “Grupo” reuniu há poucos dias para tratar do caso...

Esse tempo de espera precisava ser otimizado porque se perdia atores, técnicos, sócios mantenedores, além de se distanciar do público. Sendo assim, a solução era procurar outros teatros no Recife para não parar ou fazer excursões pelo “Norte”. No ano de 1933, o Gente Nossa já havia se apresentado nos seguintes teatros de Pernambuco: Teatro Moderno (Recife), Ideal Cinema (Recife/Pátio do Terço), Teatro Livramento (Feitosa/Recife), Teatro Apolo (Palmares), Cine-Teatro Diogo Braga (Vitória), Cinema Roial (São Lourenço), Cinema Tiúma (Tiúma), Cine-Teatro Aurora (Limoeiro), Teatro São João (Tejipió), Cine-Teatro São Miguel (Afogados/Recife), Cine-Teatro da Paz (Afogados/Recife), Teatro Arruda (Arruda/Recife), Cinema de Escada (Escada). Em Alagoas, Teatro Deodoro (Maceió) e Cinema Delícia (Maceió). Na Paraíba, no Teatro Santa Rosa (João Pessoa).

2.6 DESENFERRUJANDO A PENA

Era do desejo de Samuel Campelo apresentar um repertório com peças consideradas de alta qualidade artística, onde o ser humano pudesse refletir sobre seu meio. Entretanto, pensava que o público ainda não estava preparado para tais novidades e, para atraí-lo e mantê-lo, inúmeras vezes recorreu ao gênero das comédias ligeiras. É também certo afirmar que não se tinha um número considerável de autores compromissados com tal intento. Ao tentar realizar um Teatro Escola aqui no Recife, aos moldes do de Renato Viana, Campelo foi realista com o amigo Luís Lapa, responsável por tal idéia, ao responder que não existiam peças suficientes que justificasse o nome “Teatro Escola”. O teatrólogo deixava transparecer que o mais importante era fortalecer a base, antes de tentar propor tamanho investimento, visto que a cidade ainda não estava preparada para tal novidade. E assim agiu.

O Gente Nossa foi um laboratório para muitos que por ele passaram. Valdemar de Oliveira afirma que o teatro de Samuel Campelo foi o teatro em que se formou, no qual aprendeu o ofício da arte teatral. E acrescenta que junto ao estímulo aos artistas, Samuel Campelo incentivou a literatura teatral em vários setores da vida intelectual, destacando os nomes de escritores como Umberto Santiago, Augusto Wanderley Filho, Hermógenes Viana, Filgueira Filho, Luís Lapa, Célio Meira, Berguedof Elliot, Lucilo Varejão, Silvino Lopes, os irmãos Valença, Nelson Ferreira, Sérgio Sobreira e o dele mesmo.

A grande escrita de peças nessa época jamais pode ser comparada a nenhuma outra. Isso se devia ao ritmo intenso e a crença de que uma companhia que se repete mais de duas vezes não possuía repertório. Houve meses, segundo Oliveira (1974, 133) que o Grupo conseguiu apresentar peças novas todas as semanas. No decorrer do ano de 1934 o Grupo Gente Nossa apresentou 88 espetáculos⁹¹. A preferência era de peças de autores nacionais, embora em pouquíssimos casos se apresentasse de um autor estrangeiro. Na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33) foi feita uma lista em ordem alfabética dos autores que até então o Grupo encenara. Nomes pernambucanos como Silvino Lopes e Célio Meira eram representados com nomes do “sul” de destaque no momento, como Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro, Paulo Magalhães, Oduvaldo Viana, Joraci Camargo e Renato Viana. Entretanto, para Joel Pontes (1990, p.46) foi na literatura estrangeira que imperou o “mau gosto” com nomes inexpressivos.

A lista é a seguinte: Autores brasileiros – Abadie Faria Rosa (*Sangue Gaúcho e Longe dos Olhos*); Abdon Milanez (*As Moças de Hoje*); Américo Azevedo (*O Afinador de Pianos e A Sogra*); Amaral Dornelas (*O Homem da América*); Armando Gonzaga (*Cala a Boca Etelevina!*, *A Descoberta da América*, *Mimoso Colibri*, *Graças a Deus*, *O Amigo da Paz*, *O Ministro do Supremo* e *Secretário de S. Ecxia.*); Augusto Vanderlei (*O Assustado*, com música de Gaspar Moura); Celestino Silva (*Mamãe Quer Casar*); Célio Meira (*A Pena de Frango*); Correia Varela (*O Outro André*); Djalma Bitencourt (*O Cazuza Não Tem Pae*); Eustórgio Wanderlei (*A Última Noite* e *Lampião Vem Aí*); Filgueira Filho (*Que loucura, Leonor!*); Gastão Tojeiro (*Onde Canta o Sabiá*, *Os Sonhos de Teodoro*, *A Viúva dos 500* e *O Ídolo das Meninas*); Lígia Sarmiento (*Dinheiro... a Quanto Obrigas!*); Lucilo Varejão (*O Bom Ladrão*, *Casa de Gonçalo* e *Muralhas de Jericó*); Luís Lapa (*Amor*); Marques Porto e Arí Pavão (*A Cabocla Bonita*); Joraci Camargo (*Mania de Grandeza*); Miguel Santos (*Não me*

⁹¹ Fonte tirada do *Jornal do Commercio* de 30 de dezembro de 1934 que fez uma retrospectiva artística desse mesmo ano. Mesmo tendo que desocupar o Teatro Santa Isabel de junho a outubro por conta de outras companhias, o Gente Nossa fez temporada em Natal, no mês de janeiro e em Garanhuns, em março.

Conte esse Pedaco e Priminho do Coração em parceria com Luiz Iglesias); Oduvaldo Viana (*Terra Natal*); Paulo Magalhães (*Aventuras de um Rapaz Feio* e *O Interventor*); Raul Pederneiras (*Chá de Sabugueiro*); Raul Valença (*Cartazes de Amor*, *O Gato Escondido* e *Coração de Violeiro*. Todas com música de João Valença); Renato Alvim e Nelson de Abreu (*O Amigo Terremoto*); Samuel Campelo (*A Honra da Tia*, *Engano da Peste*, *O Amor faz Coisas...*, *Variações do Verbo Amar*, *Agite-se*, *Vizinhos Jazz-Band*, *Noites de Novena* com música de João Valença, *Uma Senhora Viúva* (idem), *A Rosa Vermelha* com música de Valdemar de Oliveira e *Aves de Arribação* (idem); Silvino Lopes (*Inimigos Íntimos* e *Eu Não Sou Eu!*); Umberto Santiago (*Cabecinhas de Vento*, *Melle Pirulito* com música de Sérgio Sobreira, *Gente Rústica* (idem) e *Luar do Norte* com música de João Valença); Valdemar de Oliveira (*Os Três Maridos Dela*, *Conto de Natal*, *Um Rapaz de Posição*, *Tão Fácil, a Felicidade...*, e *Candidata à Constituinte*); Viriato Correia (*Zuzu e Bombonzinho*).

Autores estrangeiros – Aristides Abranches (*Mosquitos Por Cordas* - portuguesa); André De Prada e Gonçalvez Del Tori (*O Amigo Tobias* – espanhola, tradução de Brandão Sobrinho); A. Riche e H. Bernede (*O Filho de Davi* – francesa, tradução de Álvaro Duarte Ribeiro); Batista Machado (*Empresta-me tua Mulher* e *Cara do Pai* – portuguesa); Eduardo Garrido (*O Mártir do Calvário*); Joaquim Dicente (*Greve Geral* – espanhola, tradução de Rego Barros); Maurice Henequim (*Meu Bebê* – francesa, tradução de Restier Júnior e *A Mulher do Trem* – francesa, tradução de Miguel Santos); Manuel Matos (*O Sr. Isidoro* – portuguesa); Napolião da Vitória (*Atrapalhações de um Noivo* – portuguesa); Rangel Lima (*Boneca Alemã* – portuguesa); Sônia Gourvitz (*A Luta pela Felicidade* – russa); e de autores desconhecidos (*As Duas Bengalas* e *A Máscara Verde*).

O maior incentivo era dado aos pernambucanos. Como exemplo, podemos citar o mês de junho de 1933 quando o Grupo estabeleceu que os quatro espetáculos sociais fossem de autores pernambucanos: Lucilo Varejão (*O Bom Ladrão*), Silvino Lopes (*Eu Sou Eu Mesmo*), Valdemar de Oliveira (uma de suas peças seria repetida) e Samuel Campelo e João Valença (*Noites de Novena*). No jornal *A Província* de 1 de junho de 1933, publicam: “Quando junho terminar todo pernambucano – amante de sua terra – poderá afirmar que aqui já se faz teatro um mês inteiro não só com artistas nossos mais também com peças de autores conterrâneos ou aqui residentes” [grifo do autor].

De acordo com as memórias de Oliveira e de outros autores que escreveram peças para o Gente Nossa, a paixão de Campelo pelo teatro transparecia em suas ações na atitude incansável de colocar seus libretos debaixo do braço e bater de porta em porta atrás de uma parceria ou autor que usasse sua pena a favor do teatro o que, para muitos, era difícil ficar

indiferente diante de tanta dedicação. E assim o teatrólogo conseguia cativar amigos e intelectuais ansiosos em expor suas produções. O jornalista Carlos Pereira da Costa comentou no *Diário de Pernambuco* de 2 de agosto de 1939, que:

[...] Se Samuel Campelo obteve vitória quanto a atores e atrizes, não menos notável foi sua atuação quanto a autores, lançando peças de Silvino Lopes, Valdemar de Oliveira, Lucilo Varejão, irmãos Valença, Hermógenes Viana, Berguedoff Eliot, Elpídio Câmara e Filgueira Filho. Tudo gente nossa, gente nossa. Com que encantamento ele encenava uma peça de autor pernambucano! Entre as suas comédias e qualquer outra de um novo autor da terra, as suas preferências se voltavam para o último. Levava-a à ribalta e no dia seguinte publicava a sua crônica no *Diário de Pernambuco*, fazendo apreciações em torno da peça representada e incentivando o autor respectivo para novas produções [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.32-33).

Uma das parcerias mais importante foi com Valdemar de Oliveira que conhecia desde a década de vinte. Munido do seu libreto da opereta *Aves de Arribação*, Campelo certa tarde subiu as escadas do consultório do médico para propor uma sociedade:

Não ia queixar-se da falta de um remédio para os seus males: procurava uma partitura para o seu trabalho. Era um cliente de nova espécie que me pagou regamente com sua amizade e para sempre me cativou o coração. Desde então, realizamos o inédito no cenário do país: durante mais de dez anos nos mantivemos unidos, em parceria constante, sem que por um momento a pena dos críticos, ora salientando as excelências das partituras ora exaltando as virtudes dos libretos, lograsse sequer estremecer os laços da nossa boa camaradagem [...] (OLIVEIRA, 1942a, p.48).

Conta Valdemar no *Jornal do Commercio* de 1 de novembro de 1934, que sua primeira reação foi hesitar o convite, já que ainda estava envolvido com as decepções que sofrera com a *Berenice*⁹², mas depois acabou aceitando o desafio de compor sua segunda opereta. Terminando em menos de um mês para que fosse representada pela Companhia Vicente Celestino que estava no Teatro do Parque, *Aves de Arribação* estreou em 9 de julho de 1926 e fez excursões por todo o Brasil através dessa Companhia, recebendo no Sul o título de *Alma Brasileira*.

Aproveitando novamente a presença da Companhia Vicente Celestino, Samuel escreveu o libreto e Valdemar compôs a partitura da segunda opereta da dupla, *A Rosa*

⁹² Valdemar foi convidado por João Jaques para escrever a partitura da opereta *Berenice*, cujo libreto foi escrito por Nelson Paixão. Segundo o médico, João Jaques era megalomaniaco e a montagem se tornou uma grande produção. A partitura “sofria de gigantismo” e a opereta mais parecia uma ópera. Sua estréia foi em 3 de fevereiro de 1926 no Teatro Santa Isabel em benefício da Cruz Vermelha Pernambucana, tendo início às 22:00h e só terminando no outro dia, às 3h da madrugada. Teve sucesso, entretanto, Joel Pontes aponta que os críticos não deixaram passar despercebida a imaturidade do autor: “Vai começar Berenice/ Casa cheia. Ergue-se o pano/ A peça começa agora/ E acaba no fim do ano. (PONTES, 1990, p.30). Ver também: OLIVEIRA, Valdemar. *Mundo Submerso* (memórias). v.2. Recife: CEPE, 1974. p.124-125.

Vermelha, que estreou em 31 de janeiro de 1927, “foi o tempo da Companhia ir ao Norte e voltar” (OLIVEIRA, 1974, p.126). A peça passou a fazer parte do repertório dessa Companhia.

Para aproveitar mais uma vez um grupo que estava fazendo apresentações no Teatro do Parque, dessa vez era a Companhia do empresário Ary Nogueira e trazia como primeira atriz a vedete Antônia Denegri, Samuel propôs ao amigo a terceira parceria só que, dessa vez, seria uma revista. Valdemar não gostou porque esse gênero teatral não lhe agradava, entretanto, escondendo-se por trás do pseudônimo José Capibaribe, estrearam *Sai, Cartola!*, dedicando à classe estudantina de Pernambuco. Diz Oliveira que as pessoas só descobriram que se tratava dele mesmo tempo depois, já que em sua crítica no *Jornal do Commercio* “elogiei a marchinha (logo impressa e vendida aos milhares) e toquei o pau em outros números” (OLIVEIRA, 1974, p.127). Na *Revista Gente Nossa* (16/dez./33), *Sai, Cartola!* de 1927 é descrita como uma revista crítica que refletia sobre a questão política daquele momento, recebendo boa aceitação do público.

Depois dessas experiências surgiu um outro desafio com uma revista, *Rapa-Côco*, agora em 1930. O pseudônimo José Capibaribe foi mantido, juntando-se à dupla, João Valença. Logo mais, já para o *Gente Nossa*, Campelo e Oliveira chamaram Eustórgio Vanderlei e escreveram a farsa policial em três atos, *O Mistério do Cofre*, estreando em 11 de agosto de 1933.

Para a comemoração do 57.º aniversário da re-inauguração do Teatro Santa Isabel, Campelo-Oliveira prepararam a opereta-fantasia *A Madrinha dos Cadetes*, que mereceu atenção especial na *Revista Gente Nossa* de 16 de dezembro de 1933. Comenta-se que essa opereta assim como as demais criadas pela dupla não tem semelhança entre si e que sempre existem as inovações. Referindo-se desse modo, acreditamos que era uma maneira dos diretores do Grupo buscar o novo dentro de gêneros já batidos para a época. Uma forma sim de atrair a atenção do público, mas também uma necessidade de sair dos velhos padrões, embora que timidamente. Nada revolucionário que rompesse com os cânones teatrais, mas revela um desejo talvez inconsciente por mudanças:

[...] Si “Aves de Arribação” trouxe o drama para dentro da opereta, “A Rosa Vermelha” tem um ato que se aproxima da ópera – toda música, todo em versos. “A Madrinha dos Cadetes” é puramente a fantasia. Na ação, no enredo, na técnica, na música. Si não existem a Sidéria e o Empírio, também ainda não se viu em opereta personagens deslocarem-se do palco para representar na platéia e nos camarotes. Isto não é, porém, revista porque a ação da opereta não pára. No 1.º episódio todo o teatro será o transoceânico

“Júpiter”, da frota empiriana; Os espectadores estão a bordo. No 2.º ato, todos estão em um salão da embaixada sideriana, na corte do Empírio, e assistirão com as personagens o desfile dos cadetes; no 3.º ato já os espectadores se terão transportado para o grão ducado da Sidéria e ali no vestíbulo no palácio ducal serão incorporados ao cortejo de Ferdinando V e de sua filha a duquesinha Elenora.

O tempo dedicado à escrita era bem distinto nessa época. Para elaborar o texto da peça *O Mistério do Cofre*, os três autores, (Campelo, Oliveira e Vanderlei) fizeram um pacto para cada um ficar responsável por um ato da peça, estabelecendo um prazo “inadiável” de três semanas. Quem fala desse processo é o próprio Eustórgio Vanderlei:

[...] Cada um elaboraria seu ato à parte, depois de ler, é claro, o ato que o primeiro houvesse escrito, guardando o sigilo de não revelar ao público quem traçara o primeiro, quem o segundo e quem o terceiro ato. A Samuel coube, por sorte, a mais difícil tarefa: escrever o terceiro ato; ou seja: desembrulhar o fio da meada que Valdemar iniciara, baralhando, misteriosamente, o entredo bem urdido; que eu compliquei mais ainda, passando “notas falsas” e enredando novos personagens com os já existentes, e que ele, por fim, admiravelmente, pôs tudo em “pratos limpos”, num desfecho imprevisto, porém lógico, e de perfeita carpintaria teatral [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.31).

O autor relata que ao final da peça, quando foi desafiado a descobrir quem era o autor de cada ato, o público errou ao falar que o último coube a Valdemar, por conta do uso de termos técnicos de medicina.

Havia estratégias para envolver o público e deixá-lo mais próximo. Para o primeiro espetáculo social de julho de 1932, o Grupo Gente Nossa lança um concurso entre os *habitués* perguntando quem é o autor pernambucano da comédia-farsa em três atos *Os Três Maridos Dela*. O votante que acertasse teria direito a um cartão de sócio para o mês corrente e, se já fosse sócio, seria restituído o dinheiro da mensalidade. Se mais de um acertasse, seria procedido um sorteio para dois cartões de sócio. A votação era feita nos intervalos dos atos e, no final, era revelado o nome do autor⁹³. O grupo também aceitava peças de autores que, deixadas na porta do Teatro, passavam por um Conselho julgador que as analisavam para saber se as mesmas teriam condições de teatralidade e que não ofendessem o decoro público.

O que podemos falar sobre o conteúdo das peças que foram encenadas pelo Gente Nossa é muito pouco, porque só tivemos acesso à quatro produções de Samuel Campelo, *Noites de Novena*, *Aves de Arribação*⁹⁴, *A Madrinha dos Cadetes* e *Mulato* e uma de

⁹³ Que nesse caso era Valdemar de Oliveira.

⁹⁴ Não tivemos contato com a peça original, mas com o suplemento que comemorava dez anos da sua criação, onde está detalhado o seu enredo. Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.5, jul. 1936.

Valdemar de Oliveira, *Ninho Azul*. Entretanto, escritas em tempos diferentes, acabam por nos dar uma noção sobre as questões que eram levadas ao palco: As discussões de Oliveira sobre a arte moderna e a mudança de temas tratados por Campelo, que sofreram sensível diferença entre as duas décadas.

Quando surgiu o Gente Nossa, Oliveira “animou-se” e de compositor virou teatrólogo, conta a *Revista Gente Nossa* (16/dez./33). Inspirou-se e escreveu as comédias *Os Três Maridos Dela*, *Um Rapaz de Posição*, *Tão Fácil a Felicidade*, *Candidata à Constituinte*, *Tem de Casar... Casa* e a opereta de sua autoria, letra e música, *Ninho Azul*. Essa última, para comemorar o 2.º aniversário do Gente Nossa em 2 de agosto de 1933, narra uma história de amor de uma jovem chamada Maria Lúcia pelo jovem pintor Fernando. A impossibilidade desse amor se dá por conta de Maria Lúcia não ser correspondida por Fernando, que a vê apenas como a inspiração para pintar seus quadros. Fernando coloca a Arte acima do Amor:

Fernando – Tenho a alma fechada ao amor,
Que não faz sinão sofrer!
Tenho-a aberta num sonho
Que me faz tudo esquecer,
Para amar nesta vida a nobreza,
De um ideal de ilusão e beleza!
Misterioso e fugaz sentimento,
O amor me desilude!
Mas a Arte me traz num momento,
O consolo do esquecimento,
Para amar tudo quanto eu não pude,
Encontrar neste sentimento!

Maior do que o Amor é a Arte,
Que não chega a nos enganar,
Só ela por toda a parte,
Afinal poderá nos consolar!
Mas si vier contudo esse amor,
Eu hei de procurar resistir,
Porque nesta minhalma,
Somente a Arte me seduz,
E as nossas máguas e infortúnios traduz!

Mas a Arte traz, num momento,
O consolo do esquecimento,
Para amar tudo quanto eu não pude,
Encontrar nesse sentimento!

Maria Lúcia precisa então aprender a conviver com a desilusão de não ser desejada como mulher, apenas como uma artista:

Fernando – É minha nova auxiliar,

Digna da nossa afeição!
 Tenho-a para mim,
 Como a inspiração,
 Que vem ao meu coração!

De vós eu quero esperar,
 Que a saibam sempre admirar,
 Ela vem como um sonho a me inspirar!

M. Lúcia – Eu sei bem onde estou,
 Sei quanto valho.
 Trabalho
 E nada mais sou!

Contrapondo a esse amor não correspondido, surgem os personagens Gustavo e Laurita, dois apaixonados que dão sua visão sobre o Amor:

Laurita – Nada se compara ao amor ternura,
 Que as almas une numa só candura,
 E faz palpitar, numa devoção,
 Os dois corações num coração!

Gustavo – Assim faz-se o amor, não de amargura,
 Mas de luz, de fé, de alma e de brandura,
 Quem o não sentiu jamais com saudade, ai!
 Desconhece o que é a felicidade!

O interessante a destacar em *Ninho Azul* é o ambiente de boemia e arte que Oliveira propôs com a presença de personagens poetas, pintores e jornalistas que discutem sobre os novos cânones artísticos, fazendo críticas à arte moderna (note que ainda se usa o termo “futurismo”):

Gustavo – Para seguir o tal futurismo,
 Nada nos é preciso usar.
 Nenhum pincel, nenhuma tinta,
 Basta um risco de carvão traçar!

Logo depois, com jeito e cuidado,
 Boca a mandar moldura pôr,
 E nada falta, nem a coragem,
 De anunciar e expor!

E sem saber talvez porque,
 Quem a tal obra logo vê,
 Olha, examina, torna a olhar,
 Sem conseguir decifrar!

Pensa talvez que o quadro está
 Mal colocado, vai ao pintor,
 E ele responde: “Burrice eterna!

Isto é arte moderna!”

Esses trechos muito expressivos revelam como a época se mostrava confusa com novos modelos de conceber a arte, servindo como um espelho desse período de transição:

Carmen – Logo ao sair da Escola eu farei,
Um quadro que ninguém entenda!

Fernando – E eu vou pintar um boi a voar,
Pra ver si encontro alguém que o compreenda!

Tibúrcio – Eu vou pintar um quadro infernal,
Que nem mesmo eu perceba!

Gustavo – Vamos então, organizar,
Uma grande exposição!

Discretamente assim a rir,
Quem os tais quadros logo vir,
Olha, examina, torna a olhar,
Sem conseguir decifrar!
Pensa talvez que eles estão,
Mal colocados, vai ao pintor,
E ele responde: “Burrice eterna,
Isto é arte moderna!

Oliveira coloca como foco principal da sua opereta, a idéia de que é impossível colocar a Arte, descrita como manifestação do espírito, acima do Amor, que é a expressão do instinto. E finaliza com Maria Lúcia e Fernando dizendo: “Quem o seu coração não deu, jamais poderá supor o que é o Amor!”.

A burleta de costumes em 3 atos *Noites de Novena* foi escrita por Samuel Campelo em 1925, sendo encenada apenas em 1928 quando foi musicada por Raul Morais, através do Grêmio Familiar Madalenense, ganhando uma nova partitura em 1932 de João Valença. Seguindo os mesmos padrões da década de 1920, a peça exalta os costumes do interior em oposição aos da capital (no caso Recife), a família patriarcal. Jorge, filho do coronel Joca e de Chicuta, espera a visita do seu amigo de faculdade, Albertino, que virá acompanhado de sua irmã Mariasita, por quem Jorge acaba noivando:

Jorge (Rindo) – É um amigo só, que vem com a irmã...

Joca – Ou isto. Como vocês agora da moda tratam as moças de amiguinhas, pensei que fosse a mesma coisa. Nos meus tempos nenhum rapaz se atrevia a chamar as mulheres de amigas. Mas hoje...

Jorge (Rindo) – Meu pai não há de querer que o mundo seja sempre o mesmo, tudo evolui.

Joca – Mas nos costumes a sociedade parece que vai caminhando para o pior.

Jorge – É que o senhor vê hoje a sociedade com outros olhos, que não os de seus tempos de rapaz. Mas deixemos por hora as lições de moral e tratemos de nossos hóspedes! Meu pai vai ver como são distintos.

Joca – Não são também da moda?

Jorge – Sim, tem educação da cidade; não foram como eu educado aqui no campo, neste ambiente de paz e de tradição que o senhor tem conservado. Não quero com isto dizer porém que na cidade, não haja boa educação.

Joca – De qualquer forma vão ser meus hóspedes e saberei guardar a hospitalidade que sempre foi honrada pela família do engenho Mata Virgem.

Os outros personagens também não fogem à regra: a prima Santinha que é pura, fiel e eternamente apaixonada por Jorge, o estrangeiro italiano Spanelli, o Antônio Flor que sempre aumenta um conto e sua mulher Cotinha, a mulata Zefinha que é fogosa e desperta os hormônios dos homens, o matuto Alexandre que é trovador e o chofer Theopompo que vem da cidade. Através dos personagens interioranos cria-se um ambiente descontraído, cheio de confusões, mas também de cumplicidade (até mesmo com os patrões), das festas, das tradições, das ingênuas conversas sem fim:

Antônio Flor – Morcego tem é em canto escuro, seu curuné Tributino, adonde eu morava. Uma vez de manhã eu ia pro trabalho condo passei pela estrivaria e vi os morcegos qui ia saindo. Comecei a contá, um, dois, trei, quatro, cinco, des, vinte, vinte nove, trinta, corenta, cincoenta e dois, setenta, noventa, cem, duzentos e setenta e sete, trezentos, cotroceto, quinhento...

Spanelli – Por São Genaro. Era uma morcegaria...

Antônio Flor (continuando) – mil, dois mil, dois mil e sete... aqui parei de contá e fui chamá Miquilina pra vê qui putici de bicho. Vim cum a muié e os morcegos, inda tava saindo. Contemo ainda mi setecentos e setenta e sete morcegos.

Vencesláo – Oh! Bicho tiba pra menti.

Antônio Flor – Mentira não. Ainda contei mil setecentos e setenta e sete e meio.

Joca – E meio?

Antônio Flor – Inda sim, praque o úrtimo qui saiu era um pequenino. Era fio.

Joca – Então no meio de tantos morcegos só havia um filho.

Antônio Flor – Não. Não. Havia muito mais, porém condo ainda um fio eu contava meio, adispois outro meio fazia um e assim pru diante. O úrtimo ficou sem pareia. Era inté macho.

Spanelli – E como o morcego voando você sabe se é macho ou feme?

Antônio Flor – Pelo pinicá dos ôio.

Vencesláo – Oh! Bicho tiba pra mentir.

Através das falas dos mesmos a crítica aos novos costumes, principalmente ao que se refere à mulher é muito presente:

Joca – Ô Vencesláo!...

Vencesláo – Inhô.

Joca – Que fazes aqui, sem vergonha? Vai tirar a sela do meu alazão e recolhe-o a estribaria.

Vencesláo (Entrando) – Abença meu padrinho.

Joca – Deus te abençoe e te faça um homem.

Vencesláo – Oxente meu padrinho, antão eu não sou homi?

Joca – Um preguiçoso é que tu és.

Vencesláo – Pruvera qui Deus me fizesse uma muié. Ao menos num trabaiava tanto... Era meu marido no engenho fazendo assuca e eu em casa somente batendo birro. Ta e quá Siá Cotinha e mestre Antonio Flô.

Joca – Quando tomas vergonha, preguiçoso? Pois tens mesmo a coragem de dizer que queres ser mulher?

Vencesláo – E prueque não, padrinho Joca? As muié num quer sê homi? Apoi se as muié virá homi, os homi vira muié. Seu vigário inté dixei qui isso vai assunedê pru via de tanta senvergonhenza qui tá aparecendo.

A sociedade estava em um processo de mudanças e isso refletia na arte. O apelo por um passado de tradições resistia ao presente iminente da chamada “educação moderna” que instituíra uma nova visão de mundo. As moças, com seus cabelos curtos e nuca à mostra eram descritas como dissimuladas, infieis e não viviam sem um “flerte”:

Chicuta – Não simpatizo com os modos dessa moça...

Joca – Antipatias não são razões.

Chicuta - ...São uns modos afetados, falsos, até escandalosos.

Joca – Tem paciência, minha mulher. O Jorge tem de casar hoje ou amanhã, vai formar-se e quer dedicar-se à advocacia no Recife e não há de escolher noiva nos engenhos.

Chicuta – Amanhã é a festa da Conceição. Fiz as novenas de Nossa Senhora com toda fé e espero que ela atenda as minhas preces.

Joca (Rindo) – Nossa Senhora da Conceição não é a padroeira dos casamentos!

Chicuta (Rindo também) – Mas pode ser a desmanchadeira. (entram em casa).

Depois de muitas idas e vindas, Jorge descobre que tudo não passava de um plano arquitetado pelas pessoas maliciosas da cidade para adquirir sua riqueza. Dessa forma, finda o noivado e passa a dar mais valor ao amor incondicional da prima: “[...] Fui cego entretanto. Entre o teu coração inocente e um outro pervertido pela educação moderna, inclinei-me para o segundo [...]” Abatido pela desilusão, a peça acaba com o mesmo pedindo um milagre à Nossa Senhora da Conceição, o forte símbolo religioso.

A opereta-dramática de costumes *Aves de Arribação* (letra de Samuel Campelo e música de Valdemar de Oliveira) teve sua primeira representação no Teatro do Parque, em 9 de julho de 1926. Seu enredo não foge ao que se produzia na época, ou seja, tem um forte teor regionalista onde o interior é o lugar da virtude: “Estamos em pleno sertão, onde não chegam os rumores das grandes cidades e onde tudo é puro: desde o ar até a alma da gente”. No Engenho Mata Virgem, todos vivem muito bem. É a sociedade patriarcal que tem no “pai Ludgero”, “cuja palavra infunde, em toda vila, o maior respeito e a maior veneração”, o símbolo da fortaleza. A vila está em festa por conta da chegada do primeiro trem (o “vapor

que põe fogo pelas ventas”) naquela paisagem. Enquanto a vinda do mesmo é vista com alegria pela população, o pai Ludgero não pensa da mesma forma. O trem de ferro para ele é prenúncio de desgraça. Campelo faz uma metáfora ao progresso da sua época, aos tempos modernos que se apresentavam com essas novas tecnologias e que não eram vistas como algo positivo pelos regionalistas, já que batiam de frente com a antiga ordem que se queria preservar. Pai Ludgero vivia fugindo dessa “desgraça”. Ela matara sua rês mais querida, depois seu primogênito e agora levava sua filha Pureza que, enfeitiçada pela gente da cidade, foge no trem. Pureza na companhia das pessoas pérfidas da cidade, acaba em um cabaré no Recife. Augusto, seu noivo boiadeiro, jura se vingar e parte atrás da mesma: “O sertanejo jurou. Ele se vingará!”. Na cidade, cumpre o prometido matando aquele que levou sua noiva Pureza e logo é preso.

Interessante a construção desse personagem, pois ele é aquela vítima dos novos tempos, é o cangaceiro descrito por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que se entrega ao bando de cangaceiros, de bandidos, diante de um Estado omissivo à sua realidade. Para o autor, o cangaceiro virou nos romances tradicionalistas o símbolo da luta de uma região que aos poucos se descaracterizava com a modernização (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.144). Campelo dá o mesmo enfoque ao personagem que, depois de fugir da prisão, entrega-se ao banditismo como um modo de se defender: “É a civilização criando o bandoleiro, a lei fazendo o criminoso... Ele entra na casa do pai Ludgero, porque o sertanejo não nega pousada a ninguém, enquanto cá fora, no terreiro, as violas retinam, num desafio...” Pureza volta ao sertão, de onde não deveria ter saído. Seu pai a perdoa, mas seu noivo não, tendo a peça um final fatídico.

Para festejar o 57º aniversário da inauguração do novo edifício do Teatro Santa Isabel, Samuel Campelo escreveu a opereta-fantasia *A Madrinha dos Cadetes*, com música de Valdemar de Oliveira. O seu enredo desenvolve-se depois que irrompe uma revolução republicana na Sidéria e o grão duque Ferdinando V é deposto e obrigado a exilar-se com sua filha, a duquesinha Elenora, e demais súditos. A Sidéria é fronteira com o principado do Empírio onde muitos exilados foram acolhidos. Nesse principado, o barão de Corcobofo é o embaixador que “se diz descendente de todas as grandes figuras da história”. O mesmo consegue apoio de Gualberico XII, grão príncipe de Empírio, para restituir Ferdinando V ao trono da Sidéria, tendo como acordo o casamento da duquesinha Elenora com o filho de Gualberico, o príncipe Patápio. A bordo de Júpiter, o diplomata e o príncipe vão em busca de Ferdinando V. O que chama a atenção nessa opereta é o forte teor patriótico em algumas passagens: “Seja tudo pela pátria ausente,/ que bem vale o vosso amor ardente./ Quer na paz

ou quer em plena guerra,/ a nossa alma uma idéia encerra:/ Pátria, eu sempre te quis!/ Minha glória é te ver bem feliz!”

Em *Mulato* percebemos uma grande mudança na escrita de Campelo. Levada à cena no dia 13 de maio de 1935 para solenizar a data da Abolição da Escravatura Brasileira, a peça editada pela SBAT como “comédia”, mais parece um drama vivido por aquela sociedade onde as escravas eram molestadas por seus Senhores, gerando filhos dos mesmos. É um regionalismo mais comprometido com uma visão sociológica. O teatrólogo construiu sua história a partir do personagem “Geraldo”, um mulato jovem e talentoso, que conseguiu se formar como bacharel em Direito, vê toda a sua vida mudar, ao descobrir que é o filho legítimo do Barão do Rio Negro, que patrocinou seus estudos. O mulato é neto da ex-escrava Tataiana (Tatá), que criou Adélia, a filha do Barão, depois que sua mãe morreu.

O I Ato é focado na estréia de Geraldo em um caso de consanguinidade, onde um pai (o réu) provocou um aborto na filha ao descobrir que a mesma fora violentada pelo próprio irmão gêmeo. Temendo que a criança nascesse com problemas (físicos, e principalmente morais), já que era fruto do mesmo sangue, o pai, ao tentar matar o “monstro”, acaba por matar também a própria filha. O trecho a seguir é um diálogo entre Geraldo, que é a favor da morte nesse caso, e o psicólogo Fulgêncio, que é contra a morte em qualquer caso e acredita que diagnósticos não são infalíveis:

Geraldo – E o filho de semelhante união, violenta e incestuosa, não nasceria talvez um monstro? Si não fosse mesmo um caso teratológico, si se creasse e se fizesse adulto, não poderia ser um bandido? Um aleijão físico ou um aleijão moral? Não seriam, talvez, essas as conseqüências daquele produto tão consanguíneo – um filho de dois irmãos gêmeos? (a Fulgêncio) Que me diz, o senhor que é médico, da influência da consanguineidade? Casos menos poderosos dão-nos todos os dias exemplos edificantes, física e moralmente.

Fulgêncio – De fato a consanguineidade não dá bons frutos. Há exceções mas a maioria dos filhos de casais consanguíneos é sempre prejudicada. São produtos fracos, doentes, às vezes imbecilizados quando não chegam a ser até indivíduos moralmente atingidos, sem caráter, perversos, tarados emfim. Daí a sabedoria das leis que proíbem os casamentos dos irmãos entre si e dos tios e sobrinhos. A proibição deveria ir até mais longe: aos primos em 1.º grau.

Geraldo – Vê-se o exemplo até nos irracionais. Os criadores buscam reprodutores em outras raças. Os produtos das mesmas famílias degeneram.

Pacheco – Mas a criança que iria nascer não tinha culpa do crime dos pais incestuosos.

Geraldo – E, si por uma exceção nascesse normal, de futuro não seria talvez o maior inimigo dos pais, envergonhando-se do seu nascimento e revoltando-se contra eles? Normal ou anormal, só poderia ser um infeliz.

Depois de se discutir sobre eutanásia, pena de morte e costumes fincados de uma sociedade marcada pelo preconceito, Campelo termina o ato com a vitória do mulato e a

consequente absolvição do réu. No II Ato, o teatrólogo cria situações para debater sobre o preconceito racial, sobre a situação do negro e dos seus descendentes dentro do processo histórico:

Geraldo – Fica, vovó. Devem saber quem foste para saberem quem sou. Eu tenho orgulho de mim mesmo quando sei do martírio e humilhações de minha raça e de que descendentes como eu trabalham pela sua reabilitação aos olhos do mundo.

Luiz – Essa reabilitação já foi feita com o 13 de maio de 1888.

Geraldo – Não bastou. A lei de 13 de maio ainda há quem considere um gesto de caridade de uma princesa branca, quando de há muito deveria ter sido ato de justiça de uma pátria que se fez independente ou de um imperador a quem chamavam sábio e magnânimo.

Pacheco – O senhor quer desfazer o gesto da Princesa Isabel?

Geraldo – Gesto como já disse de quem dá uma esmola quando maior do que ele foram as vozes dos que sempre pediram a Justiça da abolição. 13 de maio, mais do que uma lei imperial, foi a imposição de um povo no seio do qual os frêmitos de liberdade haveriam de terminar pela república.

O clima da peça se intensifica quando Adélia, apaixonada por Geraldo, resolve revelar esse sentimento. Entretanto, o final do ato encaminha esse destino para outro desfecho: o mulato descobre que é filho do Barão e, portanto, irmão de Adélia. E que, como costume de uma geração sem escrúpulos, a sua mãe Isabel, foi estuprada pelo irmão, que é o próprio Barão.

No III Ato voltam a questão da consangüinidade e os abusos da escravidão:

Adélia – Quando penso que tu, vovó, sofreste o mesmo e meu avô foi o causador de tua deshonra...

Tatá – Quem te disse isto?

Adélia – E o que mais me repugna e mais me revolta é que meu pai sabendo que tua filha era sua irmã praticou aquela infâmia. Que coisa terrível era a escravidão e quantos crimes abomináveis acobertou.

Campelo entra no psicológico da personagem que agora passa pela mesma situação que defendeu no primeiro ato: Ele, Geraldo, é fruto da união de irmãos consanguíneos. O teatrólogo leva o espectador até a mente infortunada do advogado, sem oferecer uma resolução final, ficando em aberto o destino desses personagens:

Geraldo – Já disse que duas forças terríveis impelem-me para a frente: o atavismo e a consanguineidade. Corre-me nas veias o mesmo sangue dos negros espoliados de todos os seus direitos. Parece que sou escravo como eles e sinto neste mesmo sangue os glóbulos provindos de um incesto. O atavismo manda-me ser justo e “um justo não perdoa”. A consanguineidade desperta-me a crueldade. Não nasci um débil mental, serei um criminoso. E o crime não será também uma psicopatia?

Fulgêncio – Estás sugestionado pela tua própria teoria. Teu caso é uma auto-sugestão, nada mais.

Tatá – Não és, não podes ser um mau. Estás louco, Geraldo.

Geraldo – Está no sangue.

Fulgêncio – Serás uma exceção que não é a primeira nem será a última. Tu não nasceste um tarado porque nem todo produto consangüíneo é degenerado e hás de mostrar, esquecendo os crimes que citas e perdoando-os, a tua superioridade de caráter e de coração.

Geraldo – Nasci predestinado. Serei inflexível!

A ação de Campelo parecia entrar em uma fase satisfatória ao constatar, em 1936, no *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.3) que as peças escritas especialmente para o Grupo começavam a ser encenadas por outras companhias concluindo então, que esse fato era uma “prova de como os autores aqui residentes vão sendo finalmente compreendidos”. A opereta fantasia *A Madrinha dos Cadetes* com letra de Samuel Campelo e música de Valdemar de Oliveira foi encenada pela empresa M. Pinto, no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro. Ainda nesse Teatro a Companhia Irmãos Celestinos levou à cena a opereta *Ninho Azul* de Valdemar de Oliveira, e em outras cidades do “Sul”. O Teatro Escola de Renato Viana também utilizou o mesmo Teatro para encerrar sua temporada de 1935, encenando a alta comédia de Silvino Lopes, *Ladra*. A Companhia Teixeira Pinto apresentou no Teatro Santa Isabel do Recife e em outras cidades as comédias de Samuel Campelo, *Agite-se* e de Valdemar de Oliveira, *Tão Fácil a Felicidade*. Por esse tempo a Companhia Brasileira de Comédias de Barreto Júnior estava fazendo excursões pelo Norte e em seu repertório estavam as comédias *Ladra* e *O Bom Ladrão*, de Silvino Lopes e Lucilo Varejão respectivamente. No interior, algumas sociedades de amadores representavam peças do Gente Nossa, como a Sociedade de Cultura de Palmares que encenou a burleta *Senhor de Engenho* de Miguel Jasseli e música de Gaspar Moura. *Ladra*, de Silvino Lopes, foi apresentada pelo Grêmio Dramático Carlos Gomes de Caruaru.

Em outros Estados, o *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.3) aponta para o Grupo Gente Nova de João Pessoa, Paraíba, que estreou com a farsa *Tem de Casar, Casa* de Valdemar de Oliveira e, como segundo espetáculo, iria montar *Que Loucura, Leonor*, de Filgueira Filho que, “embora nascido no Rio Grande do Norte, se acha tão identificado com o teatro deste Estado que bem se pode classificar ‘autor pernambucano’ [...]” A estréia do conjunto Sergipano Os Nossos, de Aracajú, foi com a peça *Ladra* e ele já tinha interesse de montar outra do mesmo Silvino Lopes.

Na época em que foi publicado esse número do *Nosso Boletim*, a peça de Filgueira Filho, *O Herdeiro do Trono*, estava sendo montada pelo Grêmio Leopoldo Fróes de Vitória, Pernambuco. O Teatro Escola de Renato Viana que estava desenvolvendo suas atividades no

Rival Teatro do Rio de Janeiro, anunciou que no seu repertório fariam parte as altas comédias de Samuel Campelo, *Mulato* e *O Homem Bom* de Silvino Lopes. A comédia de Silvino Lopes, *Esfinge*⁹⁵ estava sendo representada nesse momento pela Companhia de Barreto Júnior e estava sendo montada pelo conjunto Os Nossos de Aracajú. A comédia *Zezé*⁹⁶ do ator Elpídio Câmara e Filgueira Filho estavam no repertório da Companhia de Barreto Júnior, na qual Câmara também dirigia.

O Boletim também acrescenta que as peças desses pernambucanos (Samuel Campelo, Eustórgio Vanderlei, Umberto Santiago, Lucilo Varejão, Raul Valença, Miguel Jasseli e as partituras de Valdemar de Oliveira, João Valença e Sérgio Sobreira) escritas antes do Gente Nossa não foram desprezadas e continuavam sendo representadas pelas companhias e grêmios de amadores. Sem perder a constante prática do incentivo, desafia o *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.5): “Com tal incentivo e a luta que o GENTE NOSSA continua mantendo firme pelo teatro nacional vale a pena a outros intelectuais pernambucanos que ainda não se lembraram de dedicar sua atividade à literatura teatral, tentarem a experiência”. [grifo do autor].

O apelo do Grupo era ouvido. Surgiam novos autores e os mais antigos produziam novas peças. Diz o *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.2) que a senhorinha Julieta Valença deu ao Grupo a opereta *Flor de Mancenilha*, com letra e música de sua autoria. O libreto, *Sonho de Amor*, do Dr. Hermógenes Viana só estava faltando ser musicado por João Valença. Sem mencionar o título, diz que o jornalista acadêmico Fernando Mota e o Dr. Sanelva de Vasconcelos estavam com comédias prontas. *Vozes*, descrita como uma peça do alto teatro, estava sendo esperada do seu autor Luiz Teixeira. Os antigos continuam nas suas produções, como Valdemar de Oliveira que escreveu a comédia *Honra ao Mérito* e estava esperando pela estréia da sua outra comédia, *Aonde Vais, Coração?*, que já tinha sido impressa. Campelo aparece na lista com muitos projetos: uma alta comédia, um drama e uma comédia ligeira. Silvino Lopes estava terminando *Destino* e já tinha em mente uma peça cujo título seria *Era Uma Vez Um Vagabundo*. Lucilo Varejão estava na confecção de uma comédia e já comentava ter outra. Miguel Jasseli apontava para sua comédia ligeira, *Casa de Pensão*. Filgueira Filho, como Campelo, tinha projetos. Para o teatro musicado, a peça *A Menina dos Meus Olhos*, era a promessa dos irmãos Valença. A burleta de Miguel Jasseli só estava esperando a partitura de Gaspar Moura. A dupla Campelo-Oliveira também confirma mais

⁹⁵ Essa peça foi considerada como pertencente ao repertório do Grupo, mas foi escrita para a Companhia Mesquitinha-Restier e teve sua estréia no Teatro Santa Isabel com o nome de *O Camarote 25*. O seu título foi mudado para *Esfinge* quando representada em Maceió, sendo impressa dessa forma.

⁹⁶ Essa comédia não pôde ter sua estréia no Teatro Santa Isabel porque o mesmo estava fechado para remodelação. Dessa forma, pisou pela primeira vez o palco do Teatro Carlos Gomes de Natal.

uma opereta para o ano de 1937. Para que algum autor não escape ao compromisso, o Boletim dá um “furo de reportagem”: “Paulinho de Andrade, o fino ironista da ‘Academia de Letras’ também está com vontade de receber um banho de luz de ribalta, tangões e gambiarras [...]” e não esquece de lembrar aos “veteranos” que não devem parar: “Mas por que Célio Meira e Coelho de Almeida quebraram a pena teatral?”

Mas as novas peças não precisavam ser só para o Gente Nossa. O *Nosso Boletim* (ano I, n.2, p.3) ao falar das novas peças que estavam surgindo, inclui a alta comédia *Natureza* de autoria do conterrâneo Aristófanes Trindade (residente em Natal), que a entregou para ser encenada pela Companhia Brasileira de Comédias. O que valia era a produção e não que companhia iria encenar.

O Gente Nossa procurava publicar as peças dos autores pernambucanos. Criou-se a coleção “Teatro Pernambucano” que já havia publicado as comédias *O Bom Ladrão* de Lucilo Varejão e *Aonde Vais, Coração?* De Valdemar de Oliveira. O *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.4) noticiava a mais nova peça, dessa vez do autor Silvino Lopes, a comédia *Em Nome de Deus*. Para adquirir um exemplar, os interessados iam até o Teatro Santa Isabel, a sede do Grupo. A editora Casa Mozart também editara as peças de Lopes, *Esfinge*, *O Bom Ladrão* e *Ladra*, que, segundo o Boletim, foram sucesso de “palco e livraria”. Mas ter uma peça editada pela SBAT, considerada como a “entidade máxima do nosso teatro” (*Nosso Boletim*, ano I, n.1, p.6), tinha outro *status* porque sua difusão era muito maior, ou seja, era vendida em todos os Estados brasileiros, além de ter a peça reconhecida pela maior entidade teatral. Assim aconteceu com *Mulato* de Samuel Campelo, editada no n.º 30 da coleção. A repercussão foi grande na província, os exemplares que aqui chegaram foram logo vendidos e até mesmo na cidade de Natal, onde o Grupo era muito querido, houve semelhante alvoroço. Isso se deve ao fato, como assinalou o Boletim, que pela primeira vez um autor da província e residente na mesma, ganhara a oportunidade de publicação nesse órgão, ou seja, havia aí um reconhecimento da qualidade literária da peça.

Campelo era intransigente em relação aos direitos autorais. Fora vítima do sumiço de uma de suas peças mandadas pelo correio, *Noites de Novena*. Para combater tal ameaça, era um representante ferrenho da SBAT e expunha nos jornais os exemplos do Gente Nossa. No *Jornal do Commercio* de 30 de dezembro de 1934 sob o título “Os Direitos Autorais” é divulgada a seguinte nota:

De todas as peças encenadas no Recife, cobrou o dr. Samuel Campello, representante da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, a importância

de 18:446\$400. Nesta importância figuram os direitos pagos pelo Grupo Gente Nossa, no valor de 2:344\$000, dos quaes 1:289\$000 foram entregues a autores pernambucanos.

Depois de escritas e devidamente ensaiadas, as peças eram levadas ao público. Anunciada a programação através dos jornais, aumentava-se a qualidade das mesmas citando seu autor (melhor se fosse pernambucano), a repercussão que teve nas cidades (se inédita, não tinha problema, o importante era prestigiar), o enredo bem estruturado (não importando o gênero), os atores que fariam parte. Como exemplo, podemos citar a opereta pernambucana *A Madrinha dos Cadetes* que no dia 20 de dezembro de 1934 foi levada mais uma vez à cena no Teatro Santa Isabel. Para sua propaganda no *Jornal do Commercio* desse mesmo dia, é exaltada a dupla Campelo-Oliveira, a quantidade de representações da peça (cerca de 70 no Rio, Natal e Recife), a presença da prestigiada soprano baiana Maria Carolina e novos atores que iriam estreiar (além de um certo Hermilo Borba como ponto), o autor Oliveira regendo a orquestra e Nelson Ferreira no piano.

Entre os atos, nos intervalos das apresentações, eram realizados atos variados, números de cantos, caipirismo, anedotas, apresentações da Jazz Gente Nossa de Gaspar Moura, etc.

No outro dia, as críticas eram feitas. Defeitos e qualidades eram apontados. Contudo, a intenção era sempre a de instigar autores, atores e público para que sempre retornassem ao teatro, lugar de Gente Nossa.

III Capítulo: II ATO

3.1 A ALMA DO NORTE

Durval Muniz de Albuquerque Júnior analisa que na década de 1920 surgiu um novo regionalismo com o objetivo de estudar as diversas áreas do Brasil, decorrente das transformações pelas quais o país passava, como as mudanças nos setores econômico e técnico (industrialização, urbanização, imigração em massa, fim da escravidão, o crescimento do Centro-Sul, principalmente São Paulo), artístico e cultural (com o modernismo) e social (“novos códigos de sociabilidade”, assim como novos conceitos sobre a sociedade, a modernização e a modernidade). No Norte, a crescente perda da hegemonia sócio-econômica para o Centro-Sul, a dificuldade de se adaptar às novas formas de tecnologia e a falta de mão-de-obra gerou uma grande crise (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.52).

Ainda de acordo com Albuquerque Júnior, após a Primeira Guerra, o conceito de “nação” ganhou grandes proporções. No palco mundial a ascensão dos Estados Unidos e as alterações no mapa da Europa provocaram deslocamentos. No Brasil, o antigo regionalismo da “*belle époque*” que tinha em sua base um discurso naturalista que definia as diferenças dos espaços brasileiros através de um “reflexo imediato da natureza, do meio e da raça” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.53), vai perdendo lugar para uma outra forma de ver a região. Ressalta o autor que a busca da nação ocasionou a procura por uma identidade nacional e essa solução seria adquirida através da exploração do regional. Surge a necessidade de se criar uma nova formação discursiva nacional-popular em detrimento da formação discursiva naturalista. Afirma o autor que essa nova formação discursiva na realidade era um reflexo do que ele chamou de “dispositivo das nacionalidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.61), ou seja, um conjunto de regras anônimas que em fins do século XVIII, direcionaram as práticas e discursos no Ocidente e exigia aos homens,

[...] a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificarem com um espaço e um território imaginários delimitados por fronteiras instituídas historicamente, por meio de guerras ou convenções, ou mesmo, artificialmente [...](ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.61).

Continua o autor, que esse dispositivo fez com que se procurasse por signos/símbolos que dessem visibilidade à idéia de nação e pudesse ser transmitida ao povo:

[...] Diante da crescente pressão para se conhecer a nação, formá-la, integrá-la, os diversos discursos regionais chocam-se, na tentativa de fazer com que os costumes, as crenças, as relações sociais, as práticas sociais de cada região que se institui neste momento, pudessem representar o modelo a ser generalizado para o restante do país, o que significava a generalização de sua hegemonia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.61).

Sendo assim, a formação discursiva nacional-popular tinha um conceito de nação como algo homogêneo e procurava construir uma identidade brasileira sem diferenças. Entretanto, este conceito levou a uma fragmentação do país, de acordo com Albuquerque Júnior, dando visibilidade às “práticas diferenciadoras” dos vários espaços.

Segundo Albuquerque Júnior, o início oficial do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife ocorreu com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste no ano de 1924, atentando o autor para o fato de que estavam presentes, além de intelectuais ligados às artes e à cultura, outros ligados a assuntos políticos locais e nacionais. Segundo Neroaldo Pontes de Azevedo, esse grupo tinha no seu programa o objetivo de “desenvolver o sentimento da unidade do Nordeste” (AZEVEDO, 1996, p.175), como uma forma de se fortalecer enquanto região, como um modo de superar a fragilidade das unidades estaduais e para enfrentar o crescente desenvolvimento do Sul. Dessa forma, aponta o autor que a perspectiva desse grupo se direcionou a um saudosismo em relação ao passado de glórias de uma classe dominante que agora passava a ser “evocado como mítico” (AZEVEDO, 1996, p.175). Surge então um conservadorismo onde o rural era superior ao urbano, acentuando, segundo Azevedo, uma tendência bairrista que via o Nordeste como a região mais brasileira do país.

Para Albuquerque Júnior, é no ano de 1926, com o Congresso Regionalista de Recife, que ele se afirma como um movimento cultural e artístico que tem como objetivo o resgate e a preservação das tradições nordestinas, “sob a inspiração direta de Gilberto Freyre” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.100). Para Azevedo, a orientação cultural que daí surge é a valorização por tudo que fosse da região: “A conservação dos valores tradicionais apresentava-se para os ‘regionalistas’ como uma forma de se defenderem contra a onda de ‘modernismo’, ou futurismo, contrária aos interesses locais, segundo eles. Daí as diatribes contra tudo o que viesse do Sul” (AZEVEDO, 1996, p.175).

Antes da década de 1920, o regionalismo influenciado pelo saber naturalista, tinha uma base evolucionista e biológica, agora, através do saber sociológico, a região é pensada como um problema social e cultural.

Como Freyre enraizava a nacionalidade na tradição (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.103), para o mesmo, a modernização ou o progresso com seu capitalismo, suas relações sociais de produção e consumo, suas instituições sociais e políticas, sua sensibilidade e cultura burguesa eram os agentes que proporcionavam o desequilíbrio social e, portanto, não eram capazes de serem os formadores da nacionalidade brasileira. Freyre não concebia a nação como um espaço burguês e capitalista, mas como um espaço tradicional onde o progresso estava atrelado à antiga ordem, onde o presente fosse acomodado ao passado e futuro, onde as discontinuidades históricas não pudessem alcançá-lo, onde uma nova ordem pudesse se nutrir do passado e ter compromisso com ele e com aqueles que dominavam na antiga ordem. Segundo o autor, a sociologia de Freyre era uma procura de “constantes históricas que atravessariam o nosso processo de formação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.113), e a família patriarcal era essa constante:

[...] O latifúndio patriarcal como empreendimento econômico, como organização social e cultural, sob a chefia da “aristocracia branca”, com a participação também decisiva dos negros, foi responsável pela formação da “personalidade brasileira”, única. Freyre chama atenção para o fato de que dentro da diferenciação regional de colonização e da história brasileira, foi o caráter familiar o único traço de união. A família desempenhou decisivo papel civilizador, foi ela uma instituição predominante de poder e influência econômica, política e moral em nossa formação. Ela era o elemento sociológico da unidade brasileira, capaz de articular os diversos passados regionais brasileiros num passado compreensivamente nacional, caracteristicamente luso-afro-ameríndio em seus traços principais de composição cultural e de expressão social (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.113-114).

Dessa forma, D’Andrea analisa que os Regionalistas lutavam por uma contestação sem ruptura com esse passado (D’ANDREA, 1987, p.94), ou seja, o projeto cultural e literário que propõe é apenas uma reatualização da tradição neo-colonial, que tem como base um nacionalismo “a-crítico” e que se preocupa em exaltar um passado de glória das oligarquias. Para a autora, não há mudanças a nível estético, o “Nordeste das tradições patriarcais é o tutelante da unidade nacional” (D’ANDREA, 1987, p.104). Diz D’Andrea que, então, surge o antagonismo entre Regionalistas e Modernistas, uma briga “pela legitimidade de representar o Brasil mais nacionalmente” (D’ANDREA, 1987, p.103-104).

Nesse sentido desponta um grupo de intelectuais do “Norte” dispostos, a seu modo, em encontrar uma identidade nacional mais “autêntica”. Segundo D’Andrea, configura-se uma nova estratificação social. Se antes se dava pelos senhores de engenho aos seus escravos, agora esse poder está nas mãos de uma elite intelectual que conduz a massa, os analfabetos (D’ANDREA, 1987, p.44). Afirma Albuquerque júnior que esses intelectuais se sentem longe do “centro de decisão”, seja geograficamente, seja no sentido de um maior poder de intervenção no âmbito político, cultural e econômico e, dessa forma, o intelectual regionalista muitas vezes “é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz da denúncia dessa distância, dessa carência de poder, dessa vitimização, o motivo de seu discurso.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.63). Intelectuais como Samuel Campelo que tinham agora a responsabilidade em escrever e produzir, dentro de suas especialidades, a identidade brasileira arquitetada dentro dessas idéias regionalistas.

Em sua tese intitulada “O Teatro como diversão e cultura”, apresentada no I Congresso da Federação das Academias de Letras do Brasil, no Rio de Janeiro, Campelo deixa transparecer o desejo por um teatro totalmente brasileiro, longe das influências estrangeiras que segundo o autor, eram tão intensas “que se poderia chamar apenas de arte de brasileiros no Brasil, mas não do Brasil” (CAMPELO, 1936, p.567). Era contra a convicção de muitos que atestavam está o teatro nacional em decadência, pois, segundo ele, para se encontrar nessa situação, o mesmo deveria ter tido um tempo de apogeu: “[...] o teatro nacional não está em decadência. Ao contrário: está em formação” (CAMPELO, 1936, p.571). Buscava-se uma identidade nacional, um teatro “do Brasil”. Campelo acreditava que seu país ainda era uma criança e por isso, tinha muito que aprender, descobrir. Se o teatro estava perdendo público, não era para outra arte, afirmava nas linhas de sua tese, mas para novas formas de divertimento que surgiam na sociedade como o cinema, o rádio, os jogos esportivos, etc. Sendo assim, a única maneira de conquistar novamente esse público era também pensar o teatro como diversão, pois, para o mesmo, o teatro tinha que se adequar um pouco às imposições da época por qual passava: “Há necessidade, entretanto, de encará-lo também como diversão, principalmente entre povos como o nosso que ainda não atingiram um grau de educação bastante elevado para compreender o teatro puramente arte. É preciso reunir o útil ao agradável” (CAMPELO, 1936, p.570). Mais adiante elucida seu projeto de um teatro como diversão e cultura, comparando os brasileiros a uma criança na escola dos novos tempos:

O povo brasileiro está na infância. As crianças são hoje educadas rindo e folgando. A escola já não é o edifício calabouço, de cafuas e quartos escuros, para onde se ia como para o suplício estudar taboada em cantilena monótona sob os olhares iracundos do professor barbado que tinha uma palmatória de sicupira e uma vara de marmelo para, de longe mesmo, dar piparotes nos quenguinhos da meninada irrequieta. Hoje há os jardins de infância, os jogos e brinquedos escolares. Aprender é uma festa. (CAMPELO, 1936, p.570).

O teatro deveria instruir através do divertimento, mas nem tudo estaria incluso nessa iniciativa, pois o teatrólogo declarava guerra à chanchada, às pornografias em cena, às mambembadas. O ideal era determinar, como sugeriu Campelo, um “*modus vivendi* entre o drama e a alta comédia” (CAMPELO, 1936, p.570). Ao seu modo de ver, não existia problema em encenar comédia de costume ou revista; ao contrário, achava que eram meios eficazes para disseminar os “motivos culturais” (CAMPELO, 1936, p.571). Se novas formas de entretenimento deixavam os teatros vazios era necessário iniciar um contra-ataque e convencer o público de que o teatro ainda era um lugar ideal para passar horas agradáveis. Dessa forma, se o povo pedia diversão, ele teria porém, com algo mais: a sua própria cultura, o seu mundo representado sob as luzes da ribalta. Foi justamente isso que Campelo ofereceu, ou melhor, tentou construir um teatro mais brasileiro que tivesse a cara da sua gente. Isso porque, como bem afirmou, o teatro estava em formação, assim como a descoberta do que realmente poderia se chamar de cultura brasileira⁹⁷. Dizia que era preciso “ventilar teses sociais” (CAMPELO, 1936, p.571) nas peças de costume, além de levantar tipos e hábitos de uma época:

Fazer teatro social não é propagar teorias exóticas e inadaptáveis, não é fazer política solapando manhosamente as instituições para explorar credices públicas atochando bilhetárias; é sobretudo condenar erros, esmagar preconceitos, desmascarar hipocrisias, levantar idéias. Para que melhor meio no teatro para conseguir tais fins do que a peça de costumes sob qualquer modalidade? (CAMPELO, 1936, p.571).

E acrescenta que “o ridículo faz rir, mas o ridículo corrige” (CAMPELO, 1936, p.571). Dessa forma, se para alguns esse gênero de teatro destruía a possibilidade de se atingir algo mais elevado, para Campelo tornou-se um dos caminhos para educar o “paladar do povo”⁹⁸. O teatro brasileiro não podia estar em decadência. Ele começava a criar sua própria história. Martins Pena, França Júnior, Artur de Azevedo e João Caetano foram nomes

⁹⁷ Albuquerque Júnior observa que o modernismo brasileiro se difere daquele na Europa, pois, enquanto lá o moderno tinha a missão de romper com a tradição, sugerindo as vanguardas, no Brasil procurava-se justamente por essa tradição para se instituir uma identidade nacional. Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 64.

⁹⁸ Expressão muito usada na época para se referir ao mau gosto do povo.

importantes para o seu desenvolvimento, mas para o teatrólogo, “não chegam, entretanto, a consolidar uma arte como a do teatro num país como o Brasil de formação ainda não totalmente completa para que se diga e proclame alto, enchendo os pulmões, que ela está decadente” (CAMPELO, 1936, p.569).

Disciplinar público e artistas, estimular autores, insistir em cursos de teatro, pleitear teatros aos poderes públicos, respeitar os direitos autorais... Campelo se engajara nessa jornada de definição de um teatro nacional que tivesse a cara do Brasil, o país era a criança que aprendera a andar depois de proclamar sua independência e exigia caminhar por meio de suas próprias pernas, rumo a sua maturidade. E foi justamente nas idéias do Movimento Regionalista que o teatrólogo encontrou elementos que o fizesse defrontar-se com esse Brasil mais brasileiro, repleto de riquezas ainda não exploradas, mas que estava prestes a vir à tona um teatro pensado, realizado e visto por sua própria gente que, mesmo tendo muito que aprender, também tinha muito que mostrar.

Campelo foi um entusiasta por novas idéias. Em livros que tratam sobre o Regionalismo, ao passar das páginas, surge o nome do teatrólogo. No livro “A década 20 em Pernambuco”, Luiz do Nascimento ao falar sobre o jornalismo nesse período, cita Samuel Campelo junto a outros “intelectuais de marcado relevo – vindos sobretudo, dos bancos acadêmicos, cheios de idealismo, ingressando de peito aberto nas lides incruentas do pensamento e da ação, a serviço da comunidade” (Apud BARROS, 1985, p.181). Mais adiante, ao comentar do teatro na década de 1920, Souza Barros utiliza a pesquisa feita pelo próprio Samuel Campelo para a *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*⁹⁹, o artigo “O teatro em Pernambuco” e cita o Gente Nossa na década de 1930 (BARROS, 1985:209-211). No livro “Modernismo e Regionalismo – Os anos 20 em Pernambuco”, Neroaldo Pontes de Azevedo confirma a presença de Campelo como um dos intelectuais que apresentaram suas produções no “Festim Literário”, ocorrido no salão do Diário de Pernambuco, em 6 de junho de 1924 (AZEVEDO, 1996, p.60). Depois, no 1º Congresso Regionalista do Nordeste, realizado entre os dias 7 e 11 de fevereiro de 1926, Azevedo diz que Campelo, assim como Ascenso Ferreira e Manoel de Lima, foi um dos intelectuais responsáveis pela inauguração do evento (AZEVEDO, 1996, p.158). O autor volta a citar o teatrólogo quando se refere ao Livro do Nordeste, publicação em comemoração ao 1.º Centenário do *Diário de Pernambuco*, em 7 de novembro de 1925, livro que reuniu vários trabalhos, inclusive o de Campelo (AZEVEDO, 1996, p.169).

⁹⁹ Ver CAMPELO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. *Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, v.24, n. 115-118, p.562-620, jan. 1922/jan. 1923.

Organizado por Gilberto Freyre, o “Livro do Nordeste”, em sua introdução, esclarece que a divisão dos temas procurou respeitar o “critério da especialidade” (FREYRE, 1979, p.3) e, dessa forma, pode-se notar que Campelo já era, em 1925 (ano da publicação), uma referência de destaque para comentar sobre o teatro desenvolvido na sua província. No seu artigo intitulado “Cem anos de teatro em Pernambuco (1825-1925)”, na apresentação, embora algumas partes estejam ilegíveis, o teatrólogo é definido pelos organizadores como um apaixonado pelas causas teatrais. Além de falar sobre esses cem anos, Campelo também faz referências a anos anteriores, além de reforçar o protesto a respeito das dificuldades da sua atualidade. Mesmo que pareça o mesmo artigo publicado na Revista do Instituto, não o é. Aqui, o teatrólogo aproveita para acrescentar dados que ficaram ausentes na pesquisa anterior e conclui que pretende escrever mais sobre o teatro em Pernambuco, resgatando o seu início até o momento presente e, para esse projeto, não deixa de fazer seu apelo: “Peço, mesmo, a quem se interessa pela arte teatral, neste Estado, que me forneça qualquer informação julgada útil a seu respeito” (FREYRE, 1979, p.137). É notável a preocupação do teatrólogo em escrever e deixar registrada uma história do teatro pernambucano.

Na edição do “Manifesto Regionalista”, Campelo é um dos “homens de letras empenhados na defesa dos nossos valores históricos” (FREYRE, 1967, p.27) destacados por Gilberto Freyre. Homem das leis e das letras, opções comuns para a época serviram para afirmar o seu sonho maior: o teatro. Presente em eventos de grande importância, essas aparições revelam um pouco das influências que teve contato. Uma geração de intelectuais dispostos a combater, utilizando as palavras de Mauro Mota na introdução do “Livro do Nordeste”, uma “tirania europeizante”, assim como conquistando um espaço em um país onde as atenções se voltavam para centros economicamente mais desenvolvidos como Rio e São Paulo. O meio que muitos seguiram para descobrir essa identidade brasileira, no Recife, foi através das idéias do Movimento Regionalista proposto por Freyre.

Para o mesmo, no prefácio da 4.^a edição do seu manifesto, na década de 1920 existia no Brasil, ao menos, dois grupos opostos. Seriam eles: os Modernistas do Rio-São Paulo e os Regionalistas-Tradicionalistas-Modernistas do Recife. Embora divergentes, o sociólogo acrescenta: “O que não significa que não houvesse regionalismo e tradicionalismo nuns tantos ‘Modernistas’ de Rio-São Paulo, nem ‘Modernismo’ em quase todos os ‘Regionalistas tradicionalistas do Recife’” (FREYRE, 1967, p.XVII). Embora existissem várias vertentes de pensamento na década de 1920, esses dois movimentos parecem merecer destaque quando o assunto é a arte teatral brasileira. Contendo forte apelo para a renovação artística, essas linhas

de pensamento tentaram, ao seu modo, romper com antigos cânones e estabelecer novas visões sobre a arte.

O Grupo Gente Nossa semeava em Pernambuco e no “Norte” a busca pela arte teatral moderna. Divulgava um novo fazer teatral no Recife, do re-pensar o papel do artista em seu próprio meio e propor que se fizesse arte a partir de sua própria cultura. Esse desprendimento com o elemento “de fora”, seja ele do “Sul” do Brasil ou da Europa, foi uma ação, no mínimo revolucionária para a época. Escrever para teatro? Montar grupos com artistas populares? Movimentar a vida artística da província com seus próprios elementos? Pensar teatro? Era uma realidade pouco acreditada pelos pernambucanos. Campelo propunha outro movimento, não mais de fora para dentro, mas de dentro para fora. Dado o grito de independência, agora era partir para a descoberta do seu país.

3.2 UMA ANDORINHA SÓ NÃO FAZ VERÃO

Conquistar a confiança de intelectuais, artistas, e a simpatia do público para o Movimento Teatral foi fazer com que os mesmos se sentissem tão responsáveis quanto Campelo nessa construção. Um aspecto levantado por Rosa Maria Godoy da Silveira (1987, p.12) a respeito do “discursante” do discurso regionalista, é que ele não é um sujeito, mas um conjunto de pessoas com algo em comum. Afirma a autora que na segunda metade do século XIX os proprietários de terra discursavam, a favor dos seus interesses pessoais, afirmando de que se tratava dos interesses de todas as “Províncias do Norte”, não existia um nome ou um pequeno grupo, mas todas as províncias do Norte, todo o “Norte” do país representado como um bloco homogêneo: “São elas- províncias – que sofrem a desigualdade de tratamento, são elas que são vítimas da seca, são elas que reivindicam recursos. Aquilo que é espaço, onde se desenrola a ação dos homens, vira gente. E a gente que há neles é como se não existisse” (SILVEIRA, 1987, p.12). Entretanto, como analisa a autora, essa “gente” também pode existir e, sendo assim, aparecem os “nortistas”, futuramente “nordestinos”, todos com algo em comum por nascerem nesse espaço regional: a miséria, a seca, a discriminação, “todos iguais na desgraça” (SILVEIRA, 1987, p.12). Se, por um lado, o discurso dos regionalistas serviu como uma reivindicação para uma maior atenção do Governo para suas províncias, por outro lado, a idéia de dois “blocos diferenciados”, como definiu Silveira, um em progresso (Sul),

outro em crise (Norte), acabou por estigmatizar o último. De alguma forma, esse processo provocou uma imagem dos nortistas, como aqueles marcados pela miséria e pobreza. A união desses “nortistas”, “nordestinos”, mesmo que forçada, criou uma certa identificação entre as pessoas provenientes dessa região, impondo um certo clima de solidariedade e reconhecimento entre os seus “iguais”.

Mesmo que a abordagem freyriana¹⁰⁰ defenda que “Regionalismo é diferente de separatismo” (FREYRE, 1967, p.30), não se pode deixar de evidenciar que o discurso, muitas vezes baseado nos opostos (Norte x Sul) construiu uma certa distinção entre “a gente” do Norte e os “outros” do Sul. Dessa forma, a nossa gente do lado de cá parecia estar enlaçada por características em comum e, por isso, pelo simples fato de nascerem naquela região, diferenciavam-se daqueles. Ao mesmo tempo, entre os nortistas não havia individualismo e o que era “homem”, virou gente, a “nossa gente”.

Desistindo do nome Grupo Filocêntrico e mudando para Grupo Gente Nossa, Campelo e Elpídio Câmara, antes de tudo, davam um toque regionalista ao Grupo. Mesmo que esse batizado tenha surgido de uma forma ingênua, como foi relatada por Câmara¹⁰¹, a opção parece tomar um tom mais ousado quando essa Gente Nossa, era a gente nossa nortista que também se inseria em nível nacional no movimento em prol do teatro brasileiro. O “Norte” mostrava a sua gente, os seus artistas, a sua arte. Além de apresentar o “Norte”, esse nome também surtiu um efeito positivo naquela sociedade tantas vezes descrita como hostil e incrédula pelo próprio Campelo. Que milagre poderia ter acontecido? Esse “milagre” foi possível por conta de vários fatores e, entre eles, a divulgação das idéias regionalistas que despertavam uma solidariedade entre seus “iguais”.

O pernambucano precisava acreditar do que era capaz. As expectativas do que era um bom teatro eram sempre voltadas para o que vinha de fora da província. Era necessário um resgate de estima, um incentivo ao que era da terra. E assim, tudo começou com um simples nome: Gente Nossa. Ou seja, o nosso primeiro grupo de teatro permanente é formado por gente nossa. A luta em prol do teatro nacional encontra representantes nesse lugar, formado por gente nossa. É a gente nossa empenhada em tornar o Brasil um país mais civilizado. Para

¹⁰⁰ Diz Gilberto Freire no seu manifesto: “A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com o separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional”. FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 4.ª Ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967. p. 30.

¹⁰¹ Ver: PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990. p. 23/24.

Julieta Valença, no depoimento sobre o Grupo na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), o nome escolhido não podia ser mais pernambucano:

Decerto quando se falou sobre o nome que devia ser dado ao novo núcleo teatral, haviam de ser bem pernambucanos a alma que idealizou e os lábios que pronunciaram: “Gente Nossa!” É o mesmo que dizer: “Gente Pernambucana”, “Gente Brasileira”, “Recife”.

Como foi exposto, os “nortistas” foram de uma certa forma estigmatizados ao se construir uma imagem de desventurados pelo destino. Descrevendo o “Norte” como a região em crise x o “Sul” a região em fartura, essa insistente comparação também teve repercussão na sociedade, despertando o que Joel Pontes chamou de um “esmagador sentimento de inferioridade” (PONTES, 1990, p.19) todas as vezes que as companhias do Rio, com seus elencos estáveis, vinham “fazer o Norte”. Dessa forma, o nome “Gente Nossa” não era apenas um simples nome, ou uma atitude inovadora por não colocar de frente a figura do seu fundador; mas, antes de tudo, fazia uma alusão direta a esse processo histórico.

As tentativas anteriores de Campelo, com a Companhia Tra- lá-lá no teatro Helvética, o Teatro Mirim no Santa Isabel e o Cine-Teatro no Moderno, apesar de boas experiências, não obtiveram o êxito desejado, por conta das causas já citadas pelo teatrólogo¹⁰², entretanto, pode-se acrescentar que nelas faltava o espírito de renovação ansiado naquele momento. Nomes bastante usuais tornavam-se inexpressivos, repetitivos, iguais. Credite-se esse salto qualitativo de Campelo às idéias do regionalismo, que serviram como um meio eficaz para a abertura de uma nova forma de ver o teatro.

No discurso do primeiro aniversário do Grupo publicado na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), Campelo, ao constatar a vitória do Gente Nossa em permanecer durante um ano em atividades, em uma cidade do Norte, afirma que essa conquista não se deve unicamente a ele, mas a um conjunto de envolvidos como o Governo do Estado, os sócios habituais, o público em geral, a imprensa, a Rádio Clube de Pernambuco, etc. Concluindo que “com tanta gente ao nosso lado, com tamanho apoio moral como não lutar e vencer?” O Gente Nossa tornava-se uma conquista de todos, de toda a gente. Não era o Samuel Campelo, ou Elpídio Câmara e nem Luiz Carneiro; era o movimento teatral do “Norte”. Mais adiante, no seu discurso, o teatrólogo assumia: “não me envaideço, porém, porque me lembro do axioma: uma andorinha só não faz verão”. O discursante era neutralizado, vindo à frente a gente do “Norte” (note que não era só os recifenses, mas todo o “Norte”). Interessante esse aspecto por

¹⁰² I Capítulo, p.59.

se diferenciar completamente do “Sul”, que possuía suas Companhias Jaime Costa, Procópio Ferreira, Vicente Celestino. Até mesmo o Teatro Escola se sobressaía a figura do Renato Viana.

O discursante abria mão do “eu” para se expressar como “nós”. No jornal *A Província* de 15 de maio de 1932, em sua coluna “De Arte”, Valdemar de Oliveira comenta sobre o autor nortista Humberto Santiago que teve sua peça, *É Preciso Casar, Thereza*, encenada pela Companhia do “Sul”, Jaime Costa:

O nome de Humberto Santiago inscreve-se, assim, entre aquelles que no Brasil sabem abordar, com valor, a literatura theatral. E esta circunstância nos lisongeia por vermos que, dia a dia, emergimos da indiferença que nos votava o Sul, com a revelação de uma actividade theatral de que não nos suppunham capazes.

Mais adiante acrescenta: “accentue-se [ilegível] collaboração de Jayme Costa, procurando attrair a si os valores theatraes do Norte de maneira a poder mostrar, de volta ao Rio, algumas das mais interessantes provas da nossa capacidade de realização no terreno da arte theatral”. A crítica teatral assinada por Oliveira não deixa de destacar os opostos “Norte” e “Sul”. Ao comentar sobre a peça do autor Humberto Santiago, logo o discursante adentra na questão do “nós”, destacando o crescimento da atividade teatral no “Norte”, entre os nortistas desacreditados pelos outros do “Sul”. O discursante fala por todos os nortistas (e não só recifenses), dando a impressão de um conjunto homogêneo. Essa forma de discursar também despertava auto estima em todos aqueles que se identificavam com a imagem do nortista e, dessa forma, o Gente Nossa ia conquistando a simpatia da gente. Evidente também o tom ressentido de Oliveira ao afirmar que “emergimos da indiferença que nos votava o Sul”, aquele Sul que desconhecia o Norte, um Sul ingrato, que agora reconhecia o talento da gente de cá.

Em relação aos descrentes, aqueles que não viam na iniciativa um movimento profícuo e de qualidade, nos discursos apareciam mensagens para essa gente desacreditada, que parecia gostar de fazer intrigas pelos ciclos sociais, nas mesas de café:

Não sentimos mais saudades das temporadas teatraes que, dantes nos visitavam raramente. Hoje temos, todo dia, com que divertir-nos. E si ainda aparecem por aí quem veja no GRUPO uma expressão fraca de teatro, ninguém por certo lhe dará atenção, nem levará a sério o que dizem. Porquê? O “Grupo Gente Nossa” já venceu. Si, em sua vida, houve momentos onde o fracasso parecia iminente, tais momentos serviram, apenas, para maior encorajamento dos seus fundadores, fazendo-o mais forte, mais harmonioso,

mais integrado na sua função, apenas (*Revista Gente Nossa* 16/dez/33, grifo do autor).

A direção do Grupo era ciente das dificuldades do *Gente Nossa*. Em sua escrita, Campelo por vezes ressaltava a questão do “tempo” necessário para seu amadurecimento. Sendo assim, as pequenas conquistas eram comemoradas para que não se perdesse o vigor da luta e a atenção da gente, que era convidada a participar dessa realização. Discursou Campelo: “A todos o meu abraço de amigo. Não esmorecerei tendo-os ao meu lado nesta campanha que não é somente minha porque é de todos”. Enfatizando a vitória de trabalhar com atores pernambucanos de talento, Campelo não perde a oportunidade de alfinetar os descrentes: “E com eles [os atores] comprovo o que dantes alegava entre risos escarninhos e comentários que ainda os há de mesas de cafés: Em Pernambuco se faz teatro com elementos de Pernambuco” (*Revista Gente Nossa* 2/ago./33).

Os opostos “Norte” e “Sul” permaneciam no discurso sempre fazendo a comparação do teatro do Norte com o teatro do Sul, oras ressaltando as ingratidões do Sul (particularmente do Rio de Janeiro) para com os profissionais daqui, oras confrontando com o objetivo de afirmar igualdade de qualidade cênica. De acordo com Rosa Maria Godoy da Silveira (1987, p.13), na década de 1930 o espaço regional “Norte” já era “Nordeste” e as unidades político-administrativas do país passaram a ser denominadas “Estados”. Mesmo com essas transformações, nota-se que o discurso do *Gente Nossa* (seja através de Campelo ou de outros discursantes) continuava nas antigas denominações “Norte” e “província”:

E si na Capital do país, o teatro não chegou a tamanha altitude que se possa dizer ter decaído, nos Estados, então, ou melhor na província (nessa palavra pronunciada ironicamente há sempre um tom de diminuição pejorativa para os que não vivem na metrópole) o assunto foi tratado ainda de modo menos cuidado e menos brasileiro (CAMPELO, 1936, p.569, grifo do autor).

A questão de se expressar usando o nome “província” no lugar de “Estado” estava relacionada à resistência dos regionalistas em preservar certos costumes,¹⁰³ como também pode ser visto como uma forma de endossar a luta do teatro pernambucano que, mesmo localizado em uma província (algo menor se comparado à capital do Brasil), conseguia ser grandioso. Disse Altamiro Cunha:

¹⁰³ Sobre essa questão de “Estado”, opinou Gilberto Freyre no seu *Manifesto Regionalista*: “O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de ‘Estados’, uns grandes, outros pequenos, a se guerrearem economicamente como outras tantas Bulgárias, Sérvias e Montenegros e a fazerem às vezes de partidos políticos – São Paulo contra Minas, Minas contra o Rio Grande do Sul – num jogo perigosíssimo para a unidade nacional.” FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 4. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967. p.32-33.

A idéia de Samuel Campelo atravessou caminhos perigosos. A função permanente de um teatro, custou-lhe dissabores e inimigos. Hoje, queiram ou não queiram seus desafetos de arte, GENTE NOSSA, além de ser um laboratório de experiência para educação artística do povo, é ainda um *leit motiv* de reuniões mundanas dentro desta prosaica e pretensiosa província de tantos ridículos preconceitos (*Revista Gente Nossa* 16/dez/33, grifo do autor).

O “Sul” (Rio de Janeiro) tornara-se uma referência para as artes cênicas. Lá, grandes companhias se formavam, os artistas tinham carisma e uma postura de estrelas, a parte técnica tinha mais recursos econômicos e experiência na carpintaria teatral, as encenações enchiam os olhos dos provincianos... Os opostos aqui surgiam no discurso de uma forma tal, que quanto mais comparação com esse “Sul desenvolvido”, mais crédito ganhava o Gente Nossa. No *Jornal A Província* de 10 de maio de 1933, o Grupo anunciava que em virtude ao grande número de pedidos feitos à diretoria, o Gente Nossa irá novamente encenar a peça *Tão Fácil a Felicidade...*, de Valdemar de Oliveira, acrescentando as seguintes linhas:

Tão Fácil a Felicidade... pela leveza dos diálogos, graça fina [ilegível], enredo atrahente, delicada carpintaria e luxuosa montagem foi desde logo considerada a peça rival de “Feitiço” que deu o maior brilho à temporada Jayme Costa, nesta capital. De facto a nova comédia de Valdemar de Oliveira é digna de comparação com a outra de Oduvaldo Vianna e honra a literatura theatral brasileira onde deverá ter lugar destacado. Com um desempenho à altura dos méritos já adquiridos pelo GRUPO GENTE NOSSA e também sem temer confrontos com alguns conjuntos de velhos artistas que tenham visitado Pernambuco, “Tão Fácil a Felicidade” veio deitar a última pá de terra na má vontade que ainda existia por parte de um resto de descrentes contra o Grêmio pernambucano que, há perto de dois annos, lucta e se esforça pelo engrandecimento do theatro nacional [...] [grifo do autor].

De acordo com Albuquerque Júnior, antes da emergência desse novo regionalismo, “Norte” e “Sul” eram dois espaços desconhecidos entre si por conta das dificuldades nos meios de transporte e comunicação, e a baixa ocorrência de migrações internas entre essas áreas. Dois mundos “que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam da Europa” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.53). Preso ao paradigma naturalista, o Norte era visto como uma área condenada “pelo clima e pela raça à decadência” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.71). Em 1877 é instituído o marco da decadência do Norte em relação ao Sul, a perda do poder de uma área para outra. A seca desse ano é vista por Freyre como a responsável pelo fim da escravidão e conseqüente decadência da produção nordestina, assim como aquela que impulsionou o êxodo para o Sul de homens de elite (o êxodo de inteligências) (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.72). Entretanto, Albuquerque

analisa que a “seca” também passa a ser a principal arma política no discurso dos representantes dos Estados do Norte para reivindicar recursos financeiros, construção de obras, cargos, etc. Cria-se toda uma imagem e enunciado desse Norte miserável e pedinte, violento, religioso, exótico, primitivo. O banditismo e o cangaço ganham relevo como resultado da seca e da ausência de investimentos na região. O nortista é estigmatizado pela selvageria. Sendo assim, o “Norte é o exemplo do que o Sul não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora a imagem civilizada do Sul” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.75). Não é à toa que quando a Companhia Jaime Costa veio em excursão ao Teatro Santa Isabel, fez uma doação de uma porcentagem da sua bilheteria aos flagelados da seca...¹⁰⁴

Mesmo existindo certa mágoa por conta dos privilégios que o Sul obtivera nesse processo histórico, o teatro da Capital não deixava de ser admirado. Conseguir penetrar no teatro da capital, chamar sua atenção, era uma vitória a ser comemorada. Algumas peças do Gente Nossa foram encenadas no Rio de Janeiro e esse fato ganhava grande proporção no discurso quando se queria evidenciar a qualidade de certa peça pernambucana (nortista). No jornal *A Província* de 26 de junho de 1932, o último espetáculo do mês com uma peça de Campelo é valorizado pelo seu reconhecimento na Capital: “Será representado o sainete musicado em 3 actos UMA SENHORA VIÚVA, original de Samuel Campello e música de João Valença que foi levada 16 vezes seguidas no THEATRO SÃO JOSÉ, no Rio de Janeiro, pela Companhia de Manuel Durães e Dulcina de Moraes [...]” [grifo do autor].

O Grupo Gente Nossa buscou manter um “ambiente de cordialidade teatral” favorecendo, ao que podemos chamar, de uma rica “troca de experiências”. A admiração e a diplomacia regiam as relações. Os atores do Gente Nossa (Elpídio Câmara, Lurdes Monteiro e Lélia Verbena) foram convidados a participar de peças da Companhia Jaime Costa, uma das mais expressivas da década de 1930.¹⁰⁵ Samuel Campelo mantinha contato com o teatrólogo Renato Viana que estreou sua peça *S.O.S* no Ceará, antes de ser censurada no Recife. Quando da morte do ator Leopoldo Fróes, em 1932, o Grupo prestou homenagem apondo o retrato do mesmo no camarim que ocupou quando esteve no Teatro Santa Isabel. Um ator do Grupo, Renato Marques, foi chamado para fazer parte de outra Companhia famosa na época, a de Palmeirim Silva, partindo com a mesma para o “Sul”. Em uma vespéral no Teatro Santa Isabel dedicada a Carlos Medina, foi representada a comédia *O Outro André*, na qual artistas de destaque nacional como Palmeirim Silva, Cecy Medina, Ferreira Leite, Carlos Medina,

¹⁰⁴ Ver *A Província* de 13 de abril de 1932.

¹⁰⁵ Não podemos deixar de registrar que essa prática de utilizar atores dos locais nos quais as companhias se apresentavam, era um hábito comum.

Suzana Negri, Antônia Marzullo¹⁰⁶ e Olímpia Leite trabalharam com os atores do Gente Nossa: Maria Amorim, Luiza de Oliveira e Luiz Maranhão. O festival das atrizes Cordélia Ferreira e Suzana Negri foi oferecido ao Grupo e o mesmo participou cantando no primeiro ato da peça, *A Rosa Vermelha*.

A visão usual e pejorativa que definia o teatro como “a escola de trancinhas”, ou seja, das intrigas entre os bastidores, ganhava uma nova lente, mais polida, que apresentava outra maneira de se dar com as relações. Não que o Gente Nossa fosse o Grupo dos bons samaritanos onde as brigas não existiam. De forma alguma. O que queremos chamar a atenção é que Campelo, como um homem inteligente e perspicaz que era, sabia a importância dessas redes de contato, seja para aprimorar seu Grupo, seja para projetá-lo para o resto do Brasil. O teatro que propunha crescia dentro dessas relações. O teatrólogo do “Sul” Renato Viana, enviou para o mesmo a seguinte carta em julho de 1932, publicada na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33):

Já conhecia de tradição o “Gente Nossa”, a respeito do qual o “Diário da Noite”, daqui, tem falado bastante. Acho que esse trabalho encerra uma louvabilíssima campanha de educação e patriotismo. O teatro de amadores foi sempre o guarda, o berço histórico da arte. No Brasil a decadência dele coincidiu com a extinção, entre nós, do verdadeiro teatro. Felicito-te, pois, pela grandeza da idéia e mando as minhas homenagens para todos os confrades do “Gente Nossa”.

Em setembro de 1932, indo para o Ceará, Viana recebeu uma homenagem¹⁰⁷ do Grupo. Voltando para o Rio de Janeiro em abril de 1933, o teatrólogo ofereceu ao Gente Nossa uma festa no navio Itaité.

Ao assistir sua peça *A Cabocla Bonita*, representada pelo Grupo em fevereiro de 1933, no Teatro Moderno e recebendo homenagem, o autor Marques Porto concedeu os direitos autorais dessa peça a qualquer companhia que desejasse montá-la no Estado e em qualquer período. Ao autor Carlos Medina foi dedicada uma vespéral, e o mesmo ofertou ao Grupo peças de sua autoria. Na sua primeira temporada no Recife, Jaime Costa doou parte do borderô de um dos seus espetáculos ao Gente Nossa. Por sua vez, o Grupo homenageou o ator com um cartão de ouro quando o mesmo voltara ao Recife para uma segunda temporada. A atriz Ítala Ferreira, pertencente à Companhia de Revistas Marques Porto, foi a responsável de

¹⁰⁶ A atriz Antônia Marzullo é avó de uma das grandes atrizes da nossa época, Marília Pêra.

¹⁰⁷ Publicada na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), aqui podemos mostrar um trecho dessa mensagem que o teatrólogo recebeu: “[...] És um incompreendido no meio em que vives: foste um vencido na luta contra os gananciosos que colocam o ventre acima do cérebro, os imbecis que preferem a gargalhada alvar ao gozo espiritual de uma frase sutil e os que se dizem artistas para fazer canalhices em cena e fora de cena [...]”.

entregar ao Grupo uma mensagem enviada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, fato que foi retribuído da mesma forma pelo Gente Nossa.

Companhias e personalidades que passavam a bordo dos navios visitavam o Grupo, como a famosa Companhia Jardel Jercolis e o teatrólogo Paschoal Carlos Magno. O Gente Nossa recebeu cópias de peças de autores como Palmeirim Silva, Carlos Medina, Plácido Ferreira, Jorge Diniz e Ari Viana. Entre homenagens, elogios, trabalhos em parceria, autorização e cópias de peças cedidas, autores, atores e técnicos ganhavam com essa troca que não era de mão única. Se, por um lado, o Recife ganhava com a presença de nomes de grande talento e de destaque em âmbito nacional, conhecendo as produções dos principais centros artísticos, por outro lado, o movimento do Gente Nossa facilitava a vinda dessas companhias ao Santa Isabel, fazendo uma grande propaganda das mesmas. Além do mais, o Grupo dava uma nova perspectiva ao olhar o teatro como um meio de diversão e cultura, despindo-se de vaidades, acreditando no talento brasileiro, abrindo as portas do Santa Isabel para o público em geral. A cordialidade teatral era um dos passos para essa realização, sendo publicada na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33) as seguintes palavras: “O Grupo Gente Nossa tem no seu programma escrito essa frase: - Pela confraternização e amizade da gente de teatro”.

As comparações aconteciam. O “Sul” já se projetava com suas famosas companhias com artistas de talento e de grande aceitação pelo público. A capital era o palco dessa efervescência artística. O cinema trazia para as terras mais longínquas todo o glamour das estrelas hollywoodianas que cada vez mais eram endeusadas por um número maior de pessoas. A comparação entrava no discurso do Grupo como uma forma de mostrar ao público que Pernambuco não deixava nada a dever para as produções de fora, ao contrário, ela era usada para se atestar o valor dos artistas da terra, para apontar igual talento e dedicação, e expor do que essa “Gente” era capaz. Nas críticas dos jornais, vez por outra encontramos comentários do tipo “O Gente Nossa não teme confronto com outras companhias” (quando se montava uma mesma peça já apresentada no Santa Isabel por outra companhia de grande nome como a Jaime Costa) ou “não temos esse artista, mas temos esse pernambucano” para assumir tal papel com semelhante brilhantismo. Na fase inicial do Grupo, diz Altamiro Cunha:

Não tem a plasticidade de expressões, aquela finura de fisiologia, aquele desembaraço interpretativo da maioria dos conjuntos ocidentais. Nem mesmo pode empatar num match com uma boa trupe nacional. (Mas, não apanhará a zero, isto é certo!...) Se não tem entre seus elementos, uma figura de proa, tipo Procópio Ferreira, tem um Luiz Carneiro artista espontâneo, consciente, brilhante, melhor que muitos que ostentam divisas

internacionais. E entre suas figuras femininas (aí, onde reside a sua maior pobreza!) destaca-se Maria Amorim, mulher de talento, dominadora de bastidores e platéias, uma das mais sinceras artistas que o teatro nacional possui. Se lhe falta alguma coisa para ser “grande”, é esta ausência de cirurgia estética, indispensável ao êxito de uma mulher moderna, que se chama sex appeal [...] (*Revista Gente Nossa*, 16/dez./33).

Esse tipo de comparação, principalmente com o Rio de Janeiro, era uma herança direta dos Regionalistas que tentavam não cair na “tirania de um Rio de Janeiro”, na exclusão total do “Norte”. Embora soe cansativo por vezes, não podemos esquecer que o momento era de se “mostrar”, de se “impor” diante de um processo histórico que evidenciava uma região “Sul” em prejuízo de uma região “Norte”.

Apesar de muito fascínio, em alguns momentos essa imagem de um Rio de Janeiro de arroubo teatral era desconstruída, destituindo a Capital de maiores qualidades, saindo da esfera do intocável para algo mais pé no chão. O autor Luís Lapa, ao retornar do Rio de Janeiro, deu uma entrevista ao *Jornal do Commercio* que foi publicada em 30 de dezembro de 1934, onde fala da sua decepção sobre o movimento de renovação teatral na Capital, destacando apenas o Teatro Escola de Renato Viana e a figura de Getúlio Vargas. O Sul não parecia o mesmo. O lugar de onde a arte fluía, perdia esse espaço para o seu oposto: o Norte. Foi publicada na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33), parte de uma entrevista na qual Jaime Costa falou para *A Crítica* de Belém, em 25 de junho de 1932, sobre o movimento teatral em Pernambuco. Partindo de um ator como Jaime Costa, um ídolo na época, uma autoridade no assunto, não se pode deixar de pensar o que essas palavras causaram naquele momento, quando o foco “Sul” abriu espaço para o foco “Norte”. Perguntou *A Crítica* para Jaime Costa: “Qual o Estado onde o teatro atualmente tem maior desenvolvimento?”. Ao que respondeu o ator:

Pernambuco iniciou há pouco tempo um movimento de nacionalismo artístico, que devia servir de padrão para o resto do Brasil. É a iniciativa brilhante do Sr. Samuel Campelo: o GRUPO GENTE NOSSA. Uma pequena Companhia de amadores pernambucanos que representam apenas obras nacionais e especialmente nortistas. Penso que o Pará deve ter elementos para uma organização semelhante, porque possui amadores de valor e homens de letras, capazes de realizá-la com brilho [grifo do autor].

A gente do Norte apresentava seus artistas. Mas essa gente de cá se diferenciava da gente de lá do Sul. Frequentemente estigmatizados pela pobreza apresentavam-se como “humildes cultores da arte”. No Manifesto Regionalista de Freyre, a figura do burguês consumidor é sempre criticada porque acreditavam que essas pessoas davam mais valor às “estrangeirices” do que às coisas da terra, ao nacional. Importando costumes de fora, esse

burguês nem se apercebia das riquezas locais, substituindo-as por comidas em conserva, figurino francês e papai Noel. Via o burguês como aquele que cultuava o estrangeiro em um momento em que a procura pelo nacional era mais forte. Combater esse tipo de gente e de intromissão era uma das idéias regionalistas, assim como ser independente de certos pensamentos instituídos como importantes para todo o Brasil, pelo Rio e São Paulo. Disse Freyre:

Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressistas” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados, ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como “elegante” e como “moderno”: inclusive esse carnavalesco Papai Noel que, esmagando com suas botas de andar em trenó e pisar em neve, as velhas lapinhas brasileiras, verdes, cheirosas, de tempo de verão, está dando uma nota de ridículo os nossos natais de família, também enfeitados agora com arvorezinhas estrangeiras mandadas vir da Europa ou dos Estados Unidos pelos burgueses mais cheios de requififes e de dinheiro. (FREYRE, 1967, p.34).

Ao lermos o manifesto, percebemos que essa “descoberta” não partia da figura do burguês, mas da gente da região com sua simplicidade franciscana. Em várias passagens do texto existe uma analogia entre o *modus vivendi* desse Santo católico com a gente do Nordeste, destacando as atitudes de acolhimento, bondade e envolvimento com a natureza (principalmente com as árvores e os animais). Comentou Freyre a respeito disso:

Saliente-se em conclusão, que há no Nordeste – neste Nordeste em que vem se transformando em valores brasileiros, valores por algum tempo apenas sub-nacionais ou mesmo exóticos – uma espécie de franciscanismo, herdado dos portugueses, que aproxima dos homens, árvores e animais. Não só os da região como os importados. Todos se tornam aqui irmãos, tios, compadres das pessoas [...] (FREYRE, 1967, p.67).

Lançando uma ótica para esses personagens sociais, o Manifesto criava um “Nordeste” habitado por esse tipo de população diferenciada, que não possuía tantos recursos como aqueles, mas compensava com a hospitalidade e honestidade de princípios. Esse tipo de pensamento foi adotado por Campelo. Na sua construção de um teatro brasileiro distanciou-se da figura do burguês e não procurou seus artistas na alta classe social (o que, como foi exposto, causou uma dúvida no Valdemar de Oliveira), ao contrário, mesmo fazendo parte de uma elite de intelectuais aproximou-se dos artistas populares o que, em todo caso, ficava mais condizente com o seu discurso:

Em Pernambuco (para citar a minha província) um grupo modesto na aparência e na forma e que vive na sombra, onde não há celebridades mas há muito amor pelo teatro e muito desejo de acertar, esforçando-se pela arte cênica como ali nunca se fez, representa há quasi cinco anos um repertório – com raríssimas exceções – de autores brasileiros (CAMPELO, 1936, p.572, grifo do autor).

Adotava-se uma postura de humildade e luta pelo teatro. O Gente Nossa era um Grupo que abria as portas da sua casa para todos aqueles que com ele quisessem confraternizar: acolhia muito bem os grupos do “Sul”, convidava novos autores para se lançar, tornava o público tão responsável quanto a direção pela continuação do mesmo... O Gente Nossa enquadrava-se no espírito daquele lugar. Campelo não só utilizava essas idéias como acreditava nelas. Ele se sentia como um membro dessa gente e, como tal, queria mostrar o seu sonho de arte. A maneira como se comportava junto aos artistas, sejam eles atores, autores ou técnicos, era de acolhimento. E essa postura familiar assumida nas relações acabava por ter resultados positivos, mas também negativos. Essa porta aberta, ou melhor, escancarada, era, por vários momentos, conflituosa, já que as relações descambavam para a relação doméstica (embora não se desejasse isso) e abria para qualquer um entrar, nem sempre havendo critérios mais apurados, bastando pertencer àquela gente, ser daquela terra, como bem analisou Joel Pontes:

Iniciava-se, em 31, um movimento largo, abrangendo comédia, drama e opereta, norteados por um prestígio cego que aceitava qualquer peça, contanto que fosse de autor ligado ao Recife. Dessa desordem nasceu o entusiasmo, ou comunicou-se o já existente em Samuel Campelo, que tinha como uma obrigação do Gente Nossa a montagem de tudo quanto se escrevesse com sua destinação (PONTES, 1990, p.43).

Campelo conseguiu a simpatia de muitos e, através das fontes pesquisadas, percebe-se o quanto era querido. Quando alguma crítica era feita contra o Gente Nossa, nota-se o cuidado de alguns em não ferir os sentimentos do teatrólogo. Ao mostrar-se contra os ideais do Grupo, ameniza Luís Lapa no *Jornal do Commercio*, de 19 de fevereiro de 1935: “É possível, é mesmo certo que essa declaração desagradará ao meu amigo Samuel Campello e a certos ‘entendidos’ da platéia e da ‘caixa’ do Santa Isabel. Ao Samuel, quando houver oportunidade, explicarei os meus ‘porquês’. Quanto aos demais... Ora, vão cuidar de outra vida [...]” Quanto à polêmica saída do Gente Nossa, defendeu-se Barreto Júnior no *Diário da Manhã*, de 15 de setembro de 1932: “[...] Assim compreendendo que as minhas retiradas do Grupo não correspondiam às minhas despesas – apello para o espírito justiceiro do dr. Samuel

Campello – tomei a deliberação muito acertada de fundar o Conjunto Regional Barretto Júnior, fazendo antes attenciosa communicação ao director do Gente Nossa [...]"

3.3 O PÚBLICO! MONSTRO INSACIÁVEL DE MIL CABEÇAS!

Cláudia Braga, analisando o teatro na Primeira República, diz que a sociedade brasileira, na procura de uma linguagem nacional, enfrentava a dicotomia de uma elite urbana que não reconhecia os valores nacionais como valores culturais, identificando-se com o modo europeu de ser. Do outro lado, a massa populacional, como a autora define, era alheia a essa preocupação. Dessa forma, as elites tomavam a atitude de se afastar cada vez mais do brasileiro comum que era considerado como o símbolo do retardamento do Brasil (BRAGA, 2003, p.9).

Na Segunda República, essa opinião ainda vai prevalecer e podemos notar que as iniciativas dos amadores que surgiram no “sul” para a renovação do teatro nacional vão conservar esse pensamento e realizar um teatro feito por pessoas da elite para essa mesma elite. No Recife, como a maioria dos profissionais e amadores não eram oriundos dessa classe, Samuel Campello teve que organizar seu Grupo com artistas de outras classes sociais diferente daquela.

Segundo Albuquerque Júnior, a identidade nacional para Freyre estava ligada à mestiçagem e a tropicalidade, só que sua abordagem não era negativa como a visão naturalista, onde esses dois aspectos eram determinantes pelo fracasso da região, ao contrário:

A maior importância da obra freyreana reside talvez no reconhecimento da importância da participação do negro no processo de formação da nacionalidade. Embora dê àquele um papel de coadjuvante dócil e servil, não deixa de reconhecer sua participação na economia e na cultura brasileiras, nem, em instante algum, nega o caráter violento da instituição da escravidão, seus efeitos deletérios e a resistência negra contra esta sociedade. Como para ele o berço da civilização brasileira era a sociedade açucareira nordestina, e toda ela foi assentada sobre o trabalho do negro, este teria sido um dos pilares de nossa nacionalidade e aquele espaço, um espaço negro por excelência [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.111-112).

Olhando a mestiçagem como um elemento positivo, Freyre não tinha a terra e a gente como temas, mas como personagens dessa construção.¹⁰⁸ Para o mesmo, o intelectual deveria estar perto do povo.¹⁰⁹ Embora criticado, ia assistir pastoris, bumbas-meu-boi, festas religiosas... Desprezava as histórias contadas a partir das grandes personalidades, como reis e políticos, acreditava no brasileiro comum. Segundo Albuquerque Júnior, acercava-se do folclore como forma de inserir essa classe popular ao regional. Entretanto, no discurso de Freyre, a idéia de popular estava ligada à de tradicional e anti-moderno; ou seja, tentava-se inculcar, nas camadas populares, a construção imagético-discursiva do Nordeste, pretendendo uma solidariedade e “homogeneidade entre códigos culturais populares e códigos tradicionais dominantes”, onde o povo só reagiria ao elemento moderno:

[...] O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente. Ele permitiria perpetuar estados de espírito (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.92).

A ação de conceber o teatro como diversão e cultura era essa aproximação com a camada popular, educando a mesma para o teatro, “ventilando teses sociais”. Quando Campelo comentava no ombro do amigo Aurino Maciel que o grande trabalho deles no teatro era educar os espectadores (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.66-67), depois de presenciar a polícia tendo que conter os ânimos exaltados de alguns em um concerto, o teatrólogo já sabia da importância dos mesmos para a arte teatral. O teatro que buscava não visava apenas um público elitizado, como também não se contentava apenas com o público popular. Ao que nos parece, o que mais importava era que o pernambucano de um modo geral se tornasse um admirador e conhecedor das “coisas de arte”. Apresentando espetáculos a preços acessíveis, o Santa Isabel abria suas portas para toda “gente” recifense.

Valdemar de Oliveira no jornal *A Província*, de 10 de maio de 1932, distinguiu o público como os ocupantes das “poltronas e frisas” e os das “gerais e torrinhas”. Os do primeiro grupo eram finos, educados e inteligentes, os do segundo grupo eram os que não entendiam de teatro e possuíam o “pior gosto artístico”. Entretanto, entre os pertencentes do

¹⁰⁸ Quem afirmou isso foi José Lins do Rego. Ver REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997. p.159.

¹⁰⁹ Inspiração em Tolstói: “Vai ao povo e procura compreendê-lo”. Ver *Ibid.*, p.142.

primeiro grupo, existiam aqueles que iam atraídos pelas “altas emoções artísticas” e os que apenas faziam “figuração”, ou seja, não iam para ver, mas para serem vistos. Esse tipo de público, ao que parece, era muito comum e por isso muito criticado nos jornais. Crônicas alertavam e apontavam para a falta de conhecimento dessa “gente” vazia e dissimulada. Ávidos em aparecer, em mostrar suas riquezas materiais, falavam como peritos sobre o que estava diante dos seus olhos e, dessa forma, grandes eram os erros, as confusões e situações constrangedoras, por vezes engraçadas, que passavam nas noites do Santa Isabel: dizia Oliveira que trocavam a ópera de Puccini com a opereta de S. Jones, usavam “smokings” para assistir a uma companhia de variedades, comparavam companhias de estilos diferentes, riam em uma passagem trágica, etc. Dessa forma, o primeiro grupo se dividia entre os “apreciadores” e os “figurantes”. Mário Melo também escreveu sua crítica a respeito, para o *Jornal Pequeno* de 15 de setembro de 1939:

[...] Há muita gente - gênero a que a gíria dá agora o nome de granfina – que não se abala a ir ao teatro quando ocupa o grupo pernambucano, fundado por Samuel Campelo e que tem Valdemar de Oliveira como seu digno continuador. São os que vão a teatro apenas para ser vistos. Comparáveis aos que freqüentam a missa aos domingos, menos por devoção que para mostrar roupas finas e jóias ricas [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.33).

Quanto ao segundo grupo, a multidão das gerais e torrinhãs, sempre são assinalados como os que não entendem de Arte e por causa do seu mau gosto, apreciam apenas o teatro para rir! rir! rir!. A respeito deles, desses “monstros insaciáveis”, comenta Valdemar no jornal *A Província*, de 10 de maio de 1932:

[...] É ele quem risca nos cartazes os nomes de Bernstein, de Bataille, de Kistmaeckers. É ele quem impõe, antes que a qualquer outro, este sacrifício de todas as récitas: o de archivar, para dentro das malas, o repertório do bom, do grande teatro – do teatro humaníssimo e formidável de Ibsen e de Cúrel – para trazer à luz falsa das ribaltas os libretos que fazem rir o grande público e chorar o grande artista.¹¹⁰

Apesar das facilidades na bilheteria para diferentes tipos de público, os penetras sempre conseguiam burlar as regras, tumultuando as récitas. No *Jornal Pequeno*, de 19 de novembro de 1931, comenta-se o problema que houve na apresentação do 3º espetáculo social do mês, *O Amigo Terremoto*:

A direcção do Grupo Gente Nossa reservou alguns camarotes para a imprensa. Entretanto, algumas pessoas que não pertencem a nenhum jornal,

¹¹⁰ Valdemar se utiliza da famosa frase do ator Procópio Ferreira: “Ri o grande público, chora o grande artista”.

ocupam esses logares, apesar de terem à porta, cartazes com aquela indicação. Convém que o Grupo Gente Nossa tome enérgicas providências contra esses “penetras”.

Na *Revista Gente Nossa* (16/dez./33), Altamiro Cunha analisa as primeiras dificuldades que a direção teve que enfrentar com a platéia: “A cultura das platéias era sempre um fiasco. Algumas cadeiras compradas. Cincoenta permanentes. Cem penetras [...]”.

Interessante notar é que em nenhum momento das discussões se coloca o fato de que essa “gente” que constituía esse grupo não teve acesso à educação, seja ela artística (essa nem mesmo a maioria dos artistas tiveram) ou de um modo geral, o que nos leva a acreditar que o pensar o público, refletir sobre o mesmo, ainda estava no âmbito da separação social de classes (ricos e pobres/ granfinos e massa), onde os ricos, a priori, teriam conhecimento artístico e a massa era a parte alienada. Entretanto, a perspectiva de educação de Campelo, do seu teatro como diversão e cultura, provocou, ao nosso ver, um diferencial nesse aspecto. Primeiramente não se procurou distinguir esse público, ou seja, ricos e pobres, todos eram importantes para a construção do amor à Arte. Segundo, partindo desse ponto, essa atitude valorizou a “gente” do outro lado do palco, ou seja, se não possuem educação, vamos proporcionar isso. Nesse sentido, os espectadores passaram a ser “educados” no próprio Santa Isabel através das palestras dadas por Campelo, nos desafios criados para descobrir quem é o autor da peça, como através dos jornais da cidade, do dia-a-dia do próprio Grupo. O espectador era muito mais do que aquele que ajudava no borderô, ganhava agora a condição de um potencial disseminador da Arte.

Sendo assim, o discurso do Grupo agia de uma maneira mais estratégica, na tentativa de mascarar certas dificuldades e conseguir um resultado mais almejado. Dessa forma, se por um lado se repreendia aquele público que ia ao teatro apenas com o propósito de se exhibir ou de se comportar inadequadamente, por outro, as pessoas que iam com a intenção de assistir a peça, aprender, compartilhar daquelas horas artísticas, eram elogiadas. Em muitos momentos, toda a gente era descrita como culta e civilizada porque, além de artistas, Pernambuco contava com a melhor platéia teatral:

Não devemos, também, esquecer o concurso do nosso público, que não se tem descurado na ajuda simples e necessária para o progresso do Grupo Gente Nossa. As “casas”, quando realizado qualquer espetáculo, tem um aspecto risonho por tudo quanto de melhor possuía sociedade recifense e que para ali ocorre com a simpatia que os artistas são merecedores (*Revista Gente Nossa* 16/dez/33, grifo do autor).

No que diz respeito à faixa etária, no *Jornal Pequeno*, de 14 de novembro de 1931, era anunciada a primeira matinée infantil do Grupo: “Amanhã, o afinado conjunto da Gente Nossa dará a sua primeira festa infantil, levando à scena uma interessante farça. É mais uma Victória do Grupo Gente Nossa”. O autor Eustórgio Vanderlei declarava na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33) da importância de se cultivar o público infantil:

É preciso, porém, que esse “fogo sagrado”, que reacenderam no coração do povo pernambucano não diminua de intensidade, nem se extinga. E para isso é preciso encaminhar a gente moça, as crianças ao teatro, dando-lhes peças do seu agrado e de acordo com a sua mentalidade.

As normalistas também eram um público cultivado pelo Grupo. No jornal *A Província* de 21 de julho de 1932, o Grupo anuncia uma vespéral:

Foi muito bem recebida, no seio das escolas, a notícia de que o Grupo Gente Nossa voltará a realizar as suas sabatinas dedicadas às normalistas. Será deste modo, no dia 23 do corrente, repetida uma das peças ultimamente montada continuando as normalistas a ter entrada franca e havendo vendagem de entradas avulsas ao preço de 2\$000 com abatimento para estudantes, operários e crianças.

Vendendo ingressos com preço igual para qualquer local do Teatro, com o tempo, a diretoria do Gente Nossa passou a receber pedidos para reservar as frisas. No jornal *A Província* de 19 de maio de 1933, ao divulgar a apresentação da comédia de Valdemar de Oliveira, *Tão Fácil a Felicidade...*, é acrescentado que “o preço da entrada para qualquer localidade do teatro é de 3\$300, mas afim de corresponder a alguns pedidos, a directoria do GRUPO resolveu reservar diversas frisas ao preço de 15\$000, inclusive sellos para os que não poderem chegar mais cedo ao teatro para obtenção de melhor localidade.” O Grupo Gente Nossa seguia sua missão de educar a platéia...

3.4 NÃO QUEREMOS BEIJOS À LA GRETA GARBO

Em uma das passagens do Manifesto Regionalista, protesta Gilberto Freyre que o Brasil é “vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe tem sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e moral...” (FREYRE, 1967, p.31). Priorizando o que o sociólogo entendia ser a realidade brasileira pedia

mais atenção às imposições do estrangeiro que eram aceitas pelos brasileiros sem um mínimo de critério. Movimentando um grupo de intelectuais para a descoberta do Brasil brasileiro, os “Regionalistas, Tradicionalistas, a seu modo Modernistas”¹¹¹ do Recife, passaram a pesquisar a vida cultural pernambucana a partir da economia, literatura, música, jornalismo, teatro (esse a cargo de Campelo), etc. À frente da descoberta da vida teatral, Campelo não só redigiu uma história, mas pôs em prática o que acreditava: um teatro brasileiro feito por brasileiros. O Movimento realizado através do Gente Nossa não deixou de ter influência do estrangeiro, mas proporcionou uma independência desse estrangeiro quando atinou para o fato que os próprios pernambucanos podiam ser idealizadores e fazedores de sua arte teatral. Vencendo a dependência de ter um ambiente teatral só quando companhias estrangeiras por aqui passassem, o Gente Nossa mobilizou a vida artística recifense como colocou a literatura teatral em uma posição de destaque entre muitos intelectuais. Entretanto, uma outra arte, que para a maioria dos intelectuais era vista como uma mera diversão, tornou-se um antagonista para o teatro: o cinema.

Segundo Alexandre Figueirôa, foi em 1909 que o cinema em Pernambuco iniciou suas apresentações com a abertura do Cine Pathé localizado na Rua Nova, exibindo filmes produzidos na Europa e nos Estados Unidos (FIGUEIRÔA, 2004a, p.10). O cinema, com sua grande tela mágica em movimento, fascinava e atraía a atenção do público para suas sessões, e essa preferência por tal diversão preocupava muitos intelectuais do teatro. Disse Samuel Campelo que “o cinema é aqui em Pernambuco, como em geral no Brasil, uma força difficílissima de desbancar” (CAMPELO, 1922/1923, p.597). Em outra oportunidade, ao se referir ao Teatro Santa Isabel, deixou clara sua posição:

Não escapando à mania da época, o “Theatro Santa Isabel” também já esteve arrendado a uma empreza cinematográfica. Felizmente as “fitas” desapareceram do velho e histórico edifício e prasam aos céos que para lá não voltem em tempo algum. É preferível ficar eternamente fechado, como uma relíquia aos bons tempos (Apud FREYRE, 1979, p.134).

A presença do cinema provocava o desconforto em muitos que levantavam suas razões através de suas escritas. Para Samuel Campelo, o cinema assim como o futebol, foram os responsáveis pela morte do teatro de amadores e dos grupos ambulantes que se apresentavam pelas cidades do interior. Para o teatrólogo o problema estava na divulgação de péssimos costumes contidos nos filmes e no objetivo distorcido desse esporte:

¹¹¹ Assim definiu Gilberto Freyre no prefácio do “Livro do Nordeste”.

Hoje não há logarejos onde não se façam exhibições de fitas cinematographicas, escolhendo-se de preferência as aventuras rocambolescas de gatunos e policiaes e ensinando costumes depravados de toda parte do mundo, ou não se tenha armado um campo do jogo bretão que ainda não nos serviu no seu mister de desenvolvimento physico, salvo na troca de bofetadas e cachações e na permeita de doestos e intrigas (CAMPELO, 1922/1923, p.599).

O uso dessas diversões apenas como simples diversão, sem um cunho educativo, parecia incomodar Campelo, que receava a perda do público apreciador da arte teatral para algo considerado inferior e importado. Quase dez anos depois, o *Jornal do Commercio* de 16 de junho de 1935 publicava um editorial de *A Máscara* do Rio de Janeiro, que comentava os mesmos problemas enfrentados pelo teatro brasileiro, que estava prestes a desaparecer por conta de vários culpados, mas os maiores eram o cinema e o *football*.¹¹² Se antes se discutia arte nos cafés, barbearias, bondes, etc., agora era o placar do último jogo que fazia parte das conversas. Se antes o teatro sofria com a falta do elemento feminino, agora eram os rapazes que desapareciam correndo atrás da bola.

Em relação ao cinema, não dava para competir com o luxo de Hollywood. Pouco a pouco o público ia esquecendo dos seus artistas e autores. Uma outra razão que despertava essas opiniões esquivas era que o cinema sonoro trouxe inovações que não foram positivas para alguns profissionais de teatro. Valdemar de Oliveira é quem expõe essa realidade no *Jornal do Commercio* de 1 de fevereiro de 1936, ao relatar que a primeira vez que o Teatro do Parque anunciou um filme “*all talked*”, um amigo seu, o “Gama da bateria”, falava que essa “novidade” logo iria passar e voltariam a ser chamados para tocar na orquestra. Entretanto, não foi isso o que aconteceu, pois, segundo Valdemar, os músicos acabaram por ser dispensados:

Os músicos de orchestra se dispersaram, depressa, para aqui, para ali, para acolá, para onde, enfim, o cinema falado não os perseguisse com os seus fantasmas tagarelas. Assim por toda parte. E não foi só: o cinema passou a ser cinema e cinema unicamente. Onde chegava Severiano Ribeiro chegava a morte para o teatro: cenários destruídos, a cupola do ponto atirada ao lixo, a caixa do palco deserta, os locaes de orchestra esvaziados, repentinamente, de estantes, de piano e de cadeiras... Vercingetorix não combateria com tanto ardor os inimigos. Pouco a pouco, solerte e paradoxalmente, o cinema falado foi arredando tudo quanto cheirasse a teatro. E, no meio dos destroços, lá se foram também os artistas de palco, escorraçados para as poucas casas de diversão que ainda os admittiam, não sem um namoro começado com os aparelhos da Western Electric [...].

¹¹² Os outros “culpados” eram o Governo, o Box, os Empresários, Críticos, Artistas, etc.

As orquestras, os números de variedades, iam desaparecendo do cinema que lentamente se impunha como uma nova linguagem. Na seção “Telas e Palcos” do *Jornal do Commercio*, as inúmeras opções da “tela” vencia de longe os “palcos”, geralmente com uma atração do Gente Nossa. Greta Garbo, Charlie Chaplin, Clark Gable, Betty Davis, Katherine Hepburn, Shirley Temple, Gary Cooper, o Gordo e o Magro... eram as atrações do Parque, Moderno, Royal, Polytheama, São José... estrelas que passaram a ser amadas pelo público “nortista”. O cinema americano dispunha de um alto orçamento para produzir suas histórias, apresentando impecáveis cenários, figurinos, maquiagem... além de projetar seus atores e atrizes como “estrelas”.

Na seção “cinematographia” do *Jornal do Commercio* de 22 de março de 1936, o cronista Lauro Antônio afirma que o cinema era a “fábrica da beleza” pois Hollywood não se convencia apenas em “selecionar corpos” que batiam a sua porta, mas tratava de “aperfeiçoá-los” e “corrigí-los” para obter um todo harmonioso. A estética perfeita fazia com que essa “gente” não fosse mais vista como tal, passando ao *status* de deuses e deusas, despertando o interesse do público que ficava curioso em saber como era o dia-a-dia de uma diva, por exemplo.

E Hollywood sempre soube tirar proveito dessa situação divulgando notícias que de imediato atendiam a essas curiosidades, construindo uma imagem para seus atores dentro e fora das telas. No *Jornal do Commercio* de 3 de abril de 1936, na seção “Cinematographia” uma grande foto com o título “Prompto Socorro” criava a ilusão de um certo romantismo entre dois atores nos intervalos das gravações: “Quando Mary Carlale¹¹³ apanhou poeira nos olhos, durante um dos intervalos da filmagem da nova película da Metro-Goldwyn-Mayer, na qual também figura Frank Albertson, este acudiu prontamente para lhe prestar um socorro em que se nota certa intenção de carinho...” No *Jornal do Commercio* de 26 de janeiro de 1936, na mesma seção, Rita Galo comenta sobre a “mania dos autógrafos” em lugares inusitados, como em uma locomotiva, a histeria dos fãs em conseguí-los e como essas assinaturas tornavam-se valiosas em Hollywood, a “metrópole da Autographomania”.

Diante de uma indústria tão imponente, a arte teatral tomara um susto. Ora tentava assemelhar-se com a técnica cinematográfica tentando trazer ao palco o “tempo” do cinema,¹¹⁴ ora afirmava as diferenças entre essas duas artes e como o teatro era superior. O cinema, de alguma forma, impelia o teatro a pensar sobre si mesmo.

¹¹³ Existe dúvida quanto ao nome dessa atriz já que o jornal não está tão legível.

¹¹⁴ Sobre a peça *Amor*, de Oduvaldo Viana, comenta Celestino Prunes na matéria intitulada “Cinema ou Theatro?”, em exclusividade para o *Jornal do Commercio* de 9 de abril de 1935: “Nessa comédia o cenário dos

Uma outra razão levantada contra o cinema era que o mesmo, ao cair na simpatia do povo, ficou conivente com sua “mentalidade vulgar”, foi o que argumentou A.B no *Jornal do Commercio* de 6 de outubro de 1935. Para o mesmo, o público não ia ao cinema para observar a arte em si, ou seja, “a technica, a movimentação, os close ups, o tempo, a continuidade, o desempenho (é preciso que se saliente), cinematographico dos artistas...” [grifo do autor] ao contrário, o que interessava era se teria o beijo no final e, dessa forma, para não desagradar nesse ponto, Hollywood mudara até mesmo o final de alguns filmes baseados em romances conhecidos, como “O Conde de Monte Cristo” de Alexandre Dumas, só para atrair o público. O jornalista mostrava-se a favor do cinema (inclusive era o responsável por essa seção no JC), só que do cinema como arte, a sétima arte. Aqui, a luta do cinema se parece com a do teatro: ou se aproxima do gosto do público ou agrada a opinião dos críticos.

A jovem arte também sofria preconceitos quando foi acolhida por alguns brasileiros. O cinema nacional foi afligido por uma “campanha de descrédito” por alguns “intelectuais ditos de vanguarda”, que conheciam o mundo inteiro só através de revistas, como afirmou F.M. no *Jornal do Commercio* de 4 de janeiro de 1936. Sempre comparado ao “cinema yankee”, o brasileiro ainda dava os primeiros passos e não satisfazia às perspectivas de muitos. Mesmo não atingindo uma técnica aprimorada, alguns intelectuais achavam que o cinema nacional era capaz de encontrar a sua maturidade e ser principalmente um meio capaz de fugir da influência americana e começar a falar sobre sua própria realidade. Disse Miguel Jaselli em *A Província* de 23 de junho de 1932: “Toda a questão, ao meu ver, está em fugirem os nossos produtores da influência americana. Em deixarem de imitar o estrangeiro, procurando unicamente histórias brasileiras, dentro da realidade brasileira, sem inutilidades, sem beijos ‘a La Greta Garbo.’”

Em relação ao cinema em geral, o que parecia incomodar Valdemar de Oliveira era a intromissão do mesmo nos espaços teatrais. Observa no *Jornal do Commercio* de 5 de dezembro de 1934:

Ainda na segunda-feira fui ao Parque e não poderia desejar melhor passatempo. Terminada, porém a fita principal, fechou-se o velário, accenderam-se a ribalta e os reflectores, uma orchestra viva gemeu e tudo se

três actos é representado por cinco pequenos quadros, isolados, formando, por seu conjunto, o palco todo. É um *passee-partout*, como diz o autor, dividido em cinco *plateaux*. E a acção se desenvolve dentro de uma mobilidade verdadeiramente cinematográfica. Num dos *plateaux* a figura do Tempo vai desfolhando, lenta ou rapidamente, os dias. Nos outros se movem os personagens. Em certas ocasiões a acção se desenvolve simultaneamente, em dois e mais *plateaux*. Por esse artifício de technica, dois personagens, em lugares diferentes e afastados, estão ao mesmo tempo em scena e se falam pelo telephone. Viaja-se num trem, de uma cidade para outra. Em suma: cinema puro.”

preparou como para uma representação theatral. Que saudade me veio, então, das temporadas que ali se realizaram! Mas, logo começou um desfile de modelos vivos. E, para que não pairasse dúvida, o fundo foi mesmo a tela, o cinema, - expressivamente branca... O Tamberlyck ainda cantou alguns números, dando uma idéia vaga de teatro. Mas, tudo foi uma illusão. Dahi a pouco escureceu, de novo a sala e nós fomos à América, ao Japão, a Montemartre, pela mão amiga do operador da Fox News.

Na mesma coluna comenta sobre as ações nefastas de Severiano Ribeiro:

Não sou curioso, por índole. Dahi, nunca ter procurado saber que mal fez o teatro ao Sr. Severiano Ribeiro, o homem que se votou, inteiramente, no commercio cinematographico, afastado por completo, do palco e dos seus pobres personagens de carne e osso. Deve ter sido injúria grave. Até onde se podem estender os tentáculos do seu negócio, até ahi tem chegado a acção desse homem dynamico a quem eu admiro, sinceramente, como a todo homem de iniciativa e de trabalho. Rio, São Paulo, Bahia, Recife, sei lá! – Tem os seus melhores cinemas nas mãos do Sr. Severiano Ribeiro que tão depressa os pilha tão depressa fecha os camarins e installa, nos palcos, a sua bateria de altos-falantes.

Oliveira dizia gostar de um bom filme, afirmando que o mesmo tinha igual valor a um bom espetáculo teatral, entretanto, não se descrevia como um “fã”, já que era contra o fanatismo. Ao contrário do amigo, Samuel Campelo abominava por completo essas “aventuras rocambolescas” (FREYRE, 1979, p.135) do cinema. O seu foco era a arte teatral. Ia de encontro a toda novidade que impedisse o seu fortalecimento. O cinema não parecia agradar, mexia com a cabeça dos jovens que se iludiam com os costumes estrangeiros, sem nenhuma ligação com sua terra. Em relação ao cinema nacional, não encontramos testemunho. Mas era o teatro que importava a Campelo, trazer para seus espetáculos a realidade da sua gente: a sua música, a sua fala, o seu comportamento... No *Diário de Pernambuco*, um artigo não assinado declara as seguintes observações a respeito da peça de Campelo, *Noites de Novena*: “[...] Tudo isto num ambiente de dansas características, rezas cantadas, de modinhas ao violão, sobretudo do “côco”, que tem sido tratado a pontapés pelos importadores de excentricidade de alienígenas [...]” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.112, grifo do autor). Para o jornalista Cunha Júnior, *Noites de Novena* deveria ser apresentada para os turistas que visitassem Recife, afirmando que o folclore, o regional, encontra nos estrangeiros vários entusiastas, declarando que apenas o brasileiro tem preferência pelo “*Made in extranja!*, tango, dansas americanas e seu rancho [...]” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.113, grifo do autor).

3.5 OUÇA O QUE EU DIGO E FAÇA O QUE EU FAÇO

Nos quase oito anos à frente do Gente Nossa, Samuel Campelo conseguiu realizar grandes feitos. Disse o teatrólogo em sua tese que “o meu Estado quer também colocar a sua pedrinha para a construção do teatro nacional” (CAMPELO, 1936, p.572). E, para esse teatro ainda em formação, como detalhou o teatrólogo em sua tese, nada melhor do que valorizar o que se tem, olhar para o próprio quintal:

[...] O Brasil começa a agir, contrarie isto embora aos pedantocratas que só vêem a galinha gorda no quintal dos vizinhos e as nossas cheias de pevide... Na música, na pintura, na escultura, na literatura, já podemos hoje apontar qualidades brasileiras, assuntos brasileiros, ambientes brasileiros. No teatro assim também é. Os Martins Pena, os França Júnior, os Artur Azevedo, multiplicaram-se! E o nosso teatro, incipiente, talvez, já se vem afirmando fora de nossas fronteiras para contrariedade daqueles que entre fronteiras não querem ver (CAMPELO, 1936, p.571).

Na mesma tese, Campelo concluía seu pensamento propondo mudanças a partir das dificuldades e necessidades daquela conjuntura da qual fazia parte. Cada item levantado pelo teatrólogo revela o que era prioridade naquela realidade, como o surgimento de cursos para a formação do ator (interessante notar as disciplinas exigidas pelo teatrólogo, em especial a de “corografia”), concurso para peças (e outros para os cenários), um maior apoio dos poderes públicos, a exigência de mais teatros que servissem para esse fim, a necessidade de ter um teatro oficial da Comédia Brasileira (gênero debatidíssimo na época), etc. Pedia Campelo em sua tese:

Criação do teatro oficial da Comédia Brasileira; Diplomas ou, pelo menos, atestado de Escolas Dramáticas ou cursos anexos às Escolas de Belas Artes, os Conservatórios nos Estados que provem ter os candidatos ao teatro, na qualidade de artistas, prestado exames de português, corografia e história do Brasil e conhecimentos práticos sobre teatro, mantendo os governos federal e estaduais professores para essas matérias nos cursos referidos; Entrega da censura de peças a um conselho de intelectuais e literatos conhecedores do assunto; Folha corrida em cartórios de Justiça e repartições policiais para os candidatos ao teatro, em qualquer gênero de serviço; Concursos anuais na Capital do país e nos Estados com prêmios pelos Governos às peças representadas – musicadas e de declamação – de maior êxito no ano ou inéditas, submetidas a comissões de técnicos; Idênticos concursos sobre cenários e outras artes correlatas ao teatro; Amparo dos governos estaduais às associações de amadores ou artistas locais, cedendo-lhes os teatros oficiais para suas representações, independente de pagamentos; Construção de teatros oficiais em todas as capitais dos Estados, e até nos municípios, não

sendo os mesmos alugados ou cedidos para outros fins que não sejam de representações teatrais, concertos musicais ou de canto, e outras artes semelhantes, ou festas de educação pública. (CAMPELO, 1936, p.573)

Mas o *Gente Nossa* não só discursava, realizava também. Além da influência estrangeira existia uma outra que se desejava excluir: a do “Sul”. Como foi dito anteriormente, o Manifesto Regionalista de Freyre atentava para a independência do que o Rio e São Paulo instituíam como “elegante” e “moderno” para as províncias. Do mesmo modo, o teatro do “Norte” tentava se integrar com igual força para a construção do Teatro Nacional, mostrar igual capacidade de realização. O meio encontrado pelo *Gente Nossa* foi o foco no regional, onde o teatro brasileiro deveria ter a imagem da sua gente.

Não se deixou de ter o “Sul” (Rio de Janeiro) como uma referência, seja na administração em torno dos seus artistas como Jaime Costa, Renato Viana, Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes..., seja pelos escritores como Oduvaldo Viana, Abadie Faria Rosa..., seja pelas montagens de ricos figurinos, cenários, técnica, resultante de uma melhor situação econômica e demais apoio dos poderes públicos. A opinião do “Sul” tinha então um forte poder de atestar o valor de algo. O *Gente Nossa* tirou partido disso. Para os mais descrentes nortistas, publicava através dos jornais da cidade, nas próprias revistas do Grupo e no seu Boletim, declarações e cartas de importantes admiradores do “Sul” elogiando a iniciativa teatral do “Norte”.

Na *Revista Gente Nossa* de 2 de agosto de 1933 é divulgada uma declaração feita pelo então presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa, ao *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1 de novembro de 1931, sobre a recente iniciativa do Norte (note que quando Abadie se referiu ao Grupo, o mesmo tinha apenas três meses de existência):

[...] Ao lado desse serviço inestimável à literatura dramática do país, a idéia e a realização de Samuel Campelo determinaram ainda a revelação de alguns elementos cênicos, disciplinados, cheios de alvoroço pela cruzada empreendida em prol do nosso teatro. É de esperar que esse empreendimento se irradie por outras capitais e cidades do país, determinando um largo ressurgimento da arte de representar entre nós e uma maior vulgarização da peça nacional. Quem sabe se não é dessa modesta iniciativa, amparada pelo representante da “S.B.A.T” em Pernambuco, que não vai surgir o verdadeiro movimento que a de repor o “Teatro Nacional” no seu pedestal de triunfo e domínio absoluto? Tudo é possível, em se tratando de teatro, entre nós [grifo do autor].

Nas observações de Abadie, percebe-se a necessidade de um teatro nitidamente brasileiro com dramaturgos e intérpretes nacionais e a luta de reerguer o teatro ao “pedestal de triunfo” (nada de chanchadas) e ao “domínio absoluto” (nada de dividir espaço com outras

diversões como o cinema). O dramaturgo Oduvaldo Viana parabenizou a iniciativa no *O Radical*, do Rio de Janeiro, de 11 de junho de 1933, que logo foi publicado na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33):

Por isso, é digno de registro o gesto do Sr. Samuel Campelo, jornalista e escritor pernambucano, que fundou em Recife o GRUPO GENTE NOSSA que tem excursionado pelo Norte em propaganda da nossa pobre arte cênica. E o Grupo do idealista pernambucano, representando peças brasileiras interpretadas por elementos artísticos do Recife, tem conseguido verdadeiros triunfos teatrais. Agora mesmo, os jornais do Norte atribuem o sucesso que Jaime Costa obteve na Baía, Recife e Maranhão, à propaganda inteligente feita pelo “GRUPO GENTE NOSSA”, que tem sabido despertar, nas populações nordestinas, o gosto pelo “Teatro Nacional”. [grifo do autor].

À frente de um Movimento Teatral, o Gente Nossa se impunha como mais um protagonista no âmbito nacional e não mais como um espectador na história do teatro brasileiro. Pela imprensa, nota-se um novo ânimo para a arte teatral. Superava-se o velho problema da falta de autores sem atores para representar e vice-versa. Comentava-se sobre o novo Grupo, sobre as novas peças que estavam sendo escritas, entre outras coisas. Existia finalmente do quê se comentar, o teatro era um assunto em pauta. Disse certa vez o interventor Agamenon Magalhães que o Gente Nossa era “uma escola aberta às vocações artísticas do Norte” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.39), definindo bem a proposta do mesmo. Campelo tinha uma visão de teatro como diversão e cultura, e essa “cultura” estava relacionada com a “educação”. Dessa forma, expunha que era importante “condenar a vaidade mórbida e a falta dos menores rudimentos de cultivo intelectual, social e até doméstico de muitos artistas (e parece que quanto mais ignorantes mais vaidosos) [...]” (CAMPELO, 1936, p.572, grifo do autor). Mais adiante, expondo um ponto de vista mais determinista, adiciona que é preciso “levar aos meios de educação e instrução os elementos que ainda se possam salvar, permitindo-lhes subsistência honesta e, sobretudo, fazer cessar a indisciplina que é o mais difícil por ser defeito característico do nosso povo, cimentando-se mais a mais pela desorganização geral.” (CAMPELO, 1936, p.573). Com a quantidade de peças apresentadas no Teatro Santa Isabel, os críticos deveriam afinar as penas e, segundo Campelo, encontrar um equilíbrio já que uma crítica contém em si o poder de fortalecer como de enfraquecer um artista. Aconselhou o teatrólogo que era indispensável “encarrear para melhor caminho a crítica da imprensa que não deve ser laudatória para não alimentar ainda mais o cabotinismo e nem ser deprimente para não estiolar vocações [...]” (CAMPELO, 1936, p.572/73).

A questão da indisciplina estava vinculada às altas taxas de analfabetismo em Pernambuco. No *Jornal do Commercio* de 15 de janeiro de 1936, fala-se da Campanha da

Folha da Manhã de São Paulo contra o analfabetismo, mostrando-se, a imprensa pernambucana, solidária com a iniciativa, citando as ações da Cruzada Pernambucana e dos Centros Educativos Operários, responsáveis pela instrução do proletariado pernambucano. Diante dessas declarações supõe-se que a educação ainda era exclusividade de poucos e não se deixava de querer soluções para que o raio de ação alcançasse maiores projeções. O *Jornal do Commercio* de 9 de maio de 1935, salientou que os movimentos artísticos no Recife visavam o “alevantamento cultural e artístico do Estado.” Ao ser entrevistado pelo mesmo *Jornal do Commercio*, o pintor Mário Nunes, diretor da Escola de Belas Artes¹¹⁵ afirmou que a educação do grande público deveria ser feita “*pari passu*” à educação do artista, pois esse era “o único meio não só de elevar o ambiente artístico e cultural do Estado, como de proteger e amparar o futuro profissional da Arte, evitando-lhe as surpresas e as decepções inerentes a um meio hostil, ou, o que é pior, indiferente.” A opinião de Nunes pode-se estender ao Gente Nossa, Grupo responsável pela divulgação das artes cênicas.

Em sua palestra no Rotary Clube do Recife, sobre “A educação artística em Pernambuco – Sua evolução e suas necessidades”, Valdemar de Oliveira fez a enumeração dos órgãos empenhados ao desenvolvimento artístico do Estado, colocando o Grupo Gente Nossa como o responsável pela arte teatral.¹¹⁶ Os poderes públicos tornaram-se o alvo dos intelectuais para apoio na área cultural, pois se pedia a mesma assistência solícita e ponderável dada a outras iniciativas voltadas para a música e as artes plásticas.¹¹⁷

No *Jornal do Commercio* de 3 de março de 1936, Valdemar de Oliveira faz um apelo ao Governo e para a Diretoria Técnica de Educação, para auxiliar na criação de um curso de teatro infantil, tão importante para a formação das crianças estimulando-as a serem sociáveis, já que geralmente, são descritas como tímidas e acanhadas. Mas esse curso não era para formar atores e atrizes, ao contrário, seu objetivo era concorrer para uma melhor constituição da personalidade da criança, pois o teatro proporcionava o trabalho da memória na hora em que se decorava um papel, ajudava a somatizar experiência ao mergulhar na psicologia do personagem, e o contato com a literatura escrita era um exercício para o diálogo e a conversação. O Gente Nossa foi o ponto de partida para os debates e reivindicações na área. Disse Valdemar de Oliveira, no *Jornal do Commercio* de 30 de maio de 1936, que Samuel

¹¹⁵ A Escola de Belas Artes foi fundada no Recife em 1932.

¹¹⁶ Os demais foram a Sociedade de Cultura Musical (trazendo nomes importantes), o Conservatório Pernambucano de Música (com aulas de música para várias camadas sociais), a Associação dos Amigos da Arte (trazendo artistas famosos e organizando salões de pintura, etc.), o Serviço Escolar de Música e Canto Orfeônico (educação musical), Sindicato dos Músicos do Recife (responsável pelo interesse da classe), a Escola de Bellas Artes (com cursos artísticos para estudantes), o Rádio Clube de Pernambuco (fortalecendo sua especialidade), além da atuação dos Grêmios na capital e no interior. Ver *Jornal do Commercio* de 20 de outubro de 1935.

¹¹⁷ Ver a crônica de Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 29 de agosto de 1935.

Campelo era “[...] o homem a quem estão entregues em nossa terra os interesses do Theatro Nacional”. A renovação teatral do Gente Nossa iniciara-se naquela festa artística de 2 de agosto de 1931, quando a cidade foi convidada a conhecer o teatro a partir dos próprios pernambucanos. Campelo e seus artistas não deixavam esmorecer o Movimento que ia ganhando espaço nos palcos, na imprensa e na vida do público freqüentador.

No segundo aniversário de existência do Grupo foi publicada a *Revista Gente Nossa*, tendo como capa a foto do Teatro Santa Isabel. No seu interior, todo um conteúdo dedicado ao Grupo: as fotos dos seus artistas acompanhadas de uma pequena biografia artística, a história da formação do mesmo até então, lembranças de artistas falecidos,¹¹⁸ opiniões da imprensa local e de outros Estados, o agradecimento a imprensa e aos *habitués*, parte da opereta de Valdemar de Oliveira *Ninho Azul*, etc. Embora tenha sido publicada como “número único”, em 16 de dezembro de 1933, surgiu o número dois para comemorar o 57.º aniversário da reinauguração do Teatro Santa Isabel. Novamente, a foto do Teatro está na capa e o seu interior é dedicado à história da sua construção, à história do teatro no Recife quando das mudanças políticas e revolucionárias, cartas recebidas da imprensa do Rio e João Pessoa sobre o primeiro número da Revista, além de comentários da imprensa local, fotos dos artistas, e uma grande explanação sobre a opereta *A Madrinha dos Cadetes* (libretista Samuel Campelo e musicista Valdemar de Oliveira) feita especialmente para essa data comemorativa. O valor das revistas eram: n.º 1 (dois réis) e n.º 2 (1 réu). Cópias eram enviadas para a imprensa a fim de se conseguir uma projeção maior do Movimento. A seguir, dois comentários enviados ao Gente Nossa a respeito do primeiro número, um do *A União* de João Pessoa e outro de *O Globo* do Rio de Janeiro, respectivamente:

[...] agradecimentos e homenagens, sentimentos que desejo diluídos por todos quantos vêm prestando a sua benéfica cooperação na vitória do teatro de arte nesta parte geográfica do setentrião brasileiro. A original publicação realiza um movimento de arrolamento e divulgação de valores da cultura artística [...] (Simão Patrício, 22/ago./33).

O Grupo Gente Nossa, que, na capital Pernambucana, de há muito, vem exercendo uma atividade teatral que merece os melhores aplausos, comemorando a passagem de seu segundo aniversário, em setembro findo, editou uma revista em número único, que é um resumo do movimento teatral de Pernambuco nestes últimos trinta anos. Sendo seu fundador o festejado comediógrafo Samuel Campello, a Revista Gente Nossa que obedeceu a orientação do Sr. Euclides Pires, traz longa reportagem sobre a atividade teatral do conhecido escritor pernambucano e ainda parte do libreto da opereta **Ninho Azul**, do brilhante compositor Valdemar de Oliveira, outro nome que, com aquele, tem firmado várias peças do nosso teatro, onde se

¹¹⁸ Leopoldo Fróes, Brandão Sobrinho, Chaves Filho, Luiz de França e Manuel Matos.

destaca “A Rosa Vermelha” que, ainda há pouco, foi vertida para o italiano, tal o seu mérito incontestável (Sem assinatura, 9/out./33, grifo do autor).

Além de chegar a lugares mais longínquos e tornar-se conhecido, as publicações impressas legitimavam o Movimento, ao ser um meio de divulgação daquelas idéias. O n.1 do *Nosso Boletim* surgiu em março de 1936, um jornal do Gente Nossa voltado para todos brasileiros que estivessem em sintonia na luta contra o mambembe, na defesa das tradições artísticas e em favor do soerguimento do teatro nacional, esclarecia a página inicial, acrescentando que objetivava romper com as fronteiras estaduais, mostrar para o Brasil que em Pernambuco existia um Movimento Teatral que não se intimidava com as grandes companhias que por lá se apresentavam (entenda-se companhias do Sul e estrangeiras) e que não existia (ou não se tem notícia) em todo território nacional, um grupo que se tenha mantido por tantos anos (nesse momento o Grupo se aproximava do 5.º aniversário) no “favor público”.

Esse Boletim, assim como as revistas, mostrava todas as ações do Grupo na cidade, biografias artísticas (atores, autores e músicos), retrospectivas de apresentações, homenagens a artistas nacionais, recordação de artistas falecidos, o que se comentava sobre o Gente Nossa nos outros Estados, como era visto no Rio de Janeiro, informações sobre as peças pernambucanas, sobre outros grupos (locais e demais Estados), etc. Interessante são as redes de relações que se fortaleciam nesse “intercâmbio” de informações entre o Gente Nossa e o resto do Brasil. No *Nosso Boletim* (ano I, n. 6, p.3) com o título “Nosso Boletim no meio artístico-teatral”, o Grupo agradece pela recepção de diversos amigos e instituições teatrais: “Estamos profundamente sensibilizados com a acolhida que nos está sendo dada no meio artístico-teatral brasileiro”. E, claro, não deixava de publicar as cartas e artigos de jornais que eram enviados para o mesmo. Do extremo Norte ao extremo Sul, o Grupo ia penetrando seu Movimento e se fazendo conhecer: Filgueiras Júnior dava parabéns em João Pessoa, Alfredo Gomes em Aracajú, Mário de Andrade em São Paulo, Rubem Gil no Rio...

Se o Grupo não conseguia penetrar fisicamente em alguns meios teatrais, as palavras do seu Boletim se faziam presentes. Ao que podemos perceber, a dificuldade estava voltada para o Sul, já que o Gente Nossa fazia excursões no Norte. Acreditamos que essa barreira estava ligada as condições financeiras do próprio Grupo, como a própria complexidade em ser aceito nos grandes “centros irradiadores”, como Rio e São Paulo. Algumas peças da dupla Campelo-Oliveira foram representadas no Rio, mas com companhias de lá. Como no caso da peça *A Madrinha dos Cadetes*, encenada pelo empresário Manoel Pinto, tendo em seu elenco Vicente Celestino, Gilda de Abreu, Armando Nascimento, entre outros. A dupla foi convidada

e foram recebidos com almoços, recepções e homenagens, segundo Valdemar de Oliveira (OLIVEIRA, 1974, p.131). Entretanto, ao que consta, o Grupo Gente Nossa, nunca se apresentou em palcos do Sul.

Mesmo assim, Campelo conseguiu cativar relações importantes, saindo notas do Grupo em jornais do Rio de Janeiro como *O Globo*, *Correio da Manhã*, *A Nação*, *A Ofensiva*, entre outros. Teve também um reconhecimento importante da SBAT, já que a Associação está presente em muitos números. No *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.3), é publicada a nota que saiu no Boletim dessa Sociedade:

O Grupo Gente Nossa, que tão assinalados serviços vem prestando ao Teatro Nacional no Brasil, vem de publicar o primeiro número de *Nosso Boletim*, órgão oficial daquela prestigiosa organização. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que foi distinguida com a remessa de alguns exemplares, rejubila-se por mais esta valiosa iniciativa do Grupo que Samuel Campelo dirige com tanta dedicação e paciência.

Nomes de repercussão na época marcavam presença no Boletim em cartas e telegramas que eram enviados a Samuel Campelo, como o maestro e compositor Ari Barroso e o ator Jaime Costa. Alguns desses denominados amigos, nem mesmo eram conhecidos pessoalmente, como o jornalista Rubem Gil, redator teatral do *A Nação* do Rio, que depois passou a se comunicar com Campelo através de correspondência. O teatrólogo, autor, crítico e que foi um dos diretores da SBAT, Abadie Faria Rosa, também é muito citado e se correspondia com o *Nosso Boletim*, que o felicitou por ter sido nomeado diretor do Serviço Nacional de Teatro: “O Grupo Gente Nossa tem em Abadie Faria Rosa um amigo desde os primeiros dias. Está satisfeito com a justiça que lhe foi feita pelo dr. Getúlio Vargas e pelo dr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação” (*Nosso Boletim*, ano II, n.9, p.8).

O *Nosso Boletim* como as Revistas eram um meio de quebrar as fronteiras da falta de comunicação e transporte na época em relação a outras regiões. Foi também, um modo de divulgar as idéias do próprio Grupo, além dos jornais da cidade. Como não podemos deixar de contemplar em meio a tudo isso, a questão de se deixar registrada para futuras gerações essa tradição artística teatral.

O Boletim era distribuído gratuitamente no Teatro Santa Isabel e, ao que consta, fez sucesso já que, no *Nosso Boletim* n.7/8, foi feito um pedido àqueles que tivessem número duplicata e que não desejassem fazer coleção, que doassem à diretoria do Grupo, pois a mesma estava sendo procurada por pessoas que queriam completar suas coleções, e só dispunha dos números 2,5 e 6.

O *Nosso Boletim* depois da primeira edição continuou até o mês de outubro de 1936 parando no n.7/8. O n.5 (julho de 1936) foi acompanhado de um suplemento em comemoração ao 10.º aniversário da opereta *Aves de Arribação*, fruto da primeira parceria entre Campelo e Oliveira, representada no Teatro do Parque em 9 de julho de 1926. O n.9 só seria publicado em agosto de 1938, seguindo no mês de setembro o n.10. Para esse retorno, diz o *Nosso Boletim* n.9 aos seus leitores, que se antes o seu aparecimento era uma “esperança” agora era uma “necessidade” já que era um meio de propaganda não só do Gente Nossa, mas de todo o Estado, tornando possível o conhecimento do que aqui se desenvolvia aos “nossos patrícios” do Norte e do Sul, rompendo com o isolamento ocasionado pelas fronteiras. Novamente o Boletim ficaria ausente por meses até março de 1939, quando a edição do n.11 é fatalmente dedicada à morte do seu ilustre fundador Samuel Campelo.

Através desses órgãos deixados pelo Gente Nossa e da imprensa, nota-se a agitação que o Grupo provocou na cidade. Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio*, de 4 de junho de 1936, apontava para o fato de que, mesmo havendo opiniões divergentes sobre o teatro nacional (se estava no auge ou na decadência), uma coisa era certa: nunca se falara tanto no teatro nacional como naquele momento.

Com tanto alvoroço, Valdemar de Oliveira chegou a afirmar que Pernambuco era o segundo centro teatral do Brasil, no *Jornal do Commercio* de 31 de julho de 1935. Ao fazer o resumo da atividade teatral no ano de 1935, Valdemar eleva a posição de Pernambuco para o “primeiro plano no ambiente teatral do Brasil”, no *Jornal do Commercio* de 9 de janeiro de 1936. Isso porque, nesse ano, o Estado calculou 150 apresentações de espetáculos teatrais. Várias dessas peças foram apresentadas pelo Gente Nossa (a maioria), por festivais dos atores do Grupo, pelas Sociedades de Amadores Teatrais e alguns grupos de fora. Surgiram novas peças que foram apresentadas pelo Grupo: *Ladra*, *Em Nome de Deus* e *O Homem Bom* de Silvino Lopes, *Mulato* de Samuel Campelo, *O Herdeiro do Throno* de Filgueira Filho, *Morenas Brasileiras* dos Irmãos Valença, *Boby e Bobete* de Valdemar de Oliveira. Outras, já escritas, esperavam a montagem: *O Cadete* de Fernando Motta, *Flor de Mancenilha* de Julieta Oliveira, *Amor por Correspondência* de Borba Júnior, *Zezé* de Elpídio Câmara (colaboração de Filgueira Filho) e *O Erro do Criador* de Silvino Lopes (também com colaboração de Filgueira Filho). O estímulo à literatura teatral não era só direcionada ao Gente Nossa, o interesse era que outros grupos também as representassem e que esses escritores passassem a ser conhecidos. Disse Viriato Correia que

para um escritor de Província a grande dificuldade é vencer no Rio de Janeiro. Tanto os editores como os empresários preferem os nomes a que o Rio está acostumado a aplaudir. Vivendo na Capital de Pernambuco, Samuel Campelo conseguiu despertar interesse na platéia carioca. Lembro-me dos aplausos que aqui obtiveram por longos dias as suas operetas *Aves de Arribação*, *Rosa Vermelha* e *Madrinha dos cadetes*. (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.87).

Outro ponto de destaque em relação aos autores teatrais é a entrada dos mesmos na Academia Pernambucana de Letras. Expõe o *Nosso Boletim* (ano I, n.6, p.4) que já tinham assento naquele local os escritores Eustórgio Vanderlei, Lucilo Varejão e Valdemar de Oliveira, esperando tomar posse, Samuel Campelo¹¹⁹ e Silvino Lopes. Logo depois se comenta que a peça do escritor pernambucano Hermógenes Viana, a alta comédia *Silêncio*, concorreu ao prêmio da Associação dos Artistas Brasileiros no Rio de Janeiro: “Tudo isto é demonstração de vida do teatro pernambucano”, afirmava o Boletim. E essa “vida” ganhava dimensão, pois, nesse mesmo ano, quatro peças pernambucanas concorreram ao prêmio da Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro. Três surgidas do Movimento Teatral do Gente Nossa: a alta comédia *Honra ao Mérito* de Valdemar de Oliveira (nesse momento, ainda inédita), a comédia social de Silvino Lopes, *O Homem Bom* (representada pelo Gente Nossa e editada pela Casa Mozart) e a alta comédia de Campelo, *Mulato* (também montada pelo Gente Nossa e editada pela SBAT). A quarta peça era do Capitão Velho Sobrinho, comandante do Porto e da Escola de Aprendizes Marinheiros do Recife. Não é citado o título ou gênero da mesma¹²⁰. Ao que consta no *Jornal do Commercio* de 6 de novembro de 1938, dos sete originais apresentados à Academia, *Honra ao Mérito*, de Oliveira, que tinha como foco o ensino da sua terra, como menciona o jornal, recebeu menção honrosa.

Dois trabalhos pernambucanos nesse mesmo ano foram apresentados ao Congresso das Academias de Letras no Rio de Janeiro, que reuniu representantes dos governos dos Estados, das Academias de Letras e das Sociedades Literárias do Brasil. Samuel Campelo enviou a sua tese “O Teatro como Diversão e Cultura” e Raul Monteiro “Uma Contribuição para a História do Teatro Brasileiro: Luiz Alves Pinto, autor do Amor Mal Correspondido.” No *Jornal do Commercio* de 4 de junho de 1936, Valdemar de Oliveira chama a atenção para a quantidade de teses sobre o teatro pois, fora os autores pernambucanos, foram enviadas a de Eloy Pontes - “Direitos Autorais”, a de Benjamin Lima - “Do Teatro como Factor de

¹¹⁹ A posse de Samuel Campelo ocorreu no dia 26 de janeiro de 1937, terceiro ocupante da Cadeira n.º5, sendo saudado pelo amigo Valdemar de Oliveira. Ver: Academia Pernambucana de Letras. **Academia Pernambucana de Letras**: sua história. Recife: APL, 2006. p.129; e Academia Pernambucana de Letras. **Efemérides**: atualizadas até junho de 2005. Recife: APL, 2006. p.48.

¹²⁰ NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.2, abr. 1936. p.2.

Educação Coletiva e Prophylaxia Social”, a de Modesto de Abreu – “Feição Educativa e Cultural do Teatro” e a de Fábio Aarão Reis – “O Teatro no Brasil”. O interesse pelo tema demonstrava que os intelectuais estavam cada vez mais discutindo sobre teatro, uma realidade gratificante para uma área pouco privilegiada. Entretanto, não só esse fato agradaria ao Gente Nossa, mas a descoberta de que duas dessas teses, a de Modesto de Abreu e a de Fábio Aarão Reis, citavam o Grupo e seu Movimento em prol do teatro nacional.

O *Nosso Boletim* (ano I, n.3, p.8) publicou o trecho em que Fábio Aarão Reis, membro da Academia Brasileira de Teatro e um dos fundadores da SBAT,¹²¹ menciona o Grupo:

Em Pernambuco, em sua capital, um brasileiro sincero – Samuel Campelo – trabalha, labuta, porfia dia a dia pelo Teatro no Brasil e, cada dia atesta uma vitória. Organizou ali uma plêiade de dedicados amigos do teatro nacional e o “Grupo Gente Nossa”, como se apelidaram, escreve, ensaia, representa peças de autores nacionais, por moças e rapazes brasileiros. E o seu trabalho tanto vai frutificando brilhantemente que, já pelo norte do país, dois grupos daí destacados representam já em organizações profissionais de teatro.

O orgulho aumentava com as palavras de Modesto de Abreu, que foi presidente da Academia Carioca de Letras e naquele momento, era um dos membros da Academia Brasileira de Teatro, ao colocar o Gente Nossa do Recife ao lado do Teatro Escola do Rio de Janeiro, como as duas principais iniciativas do teatro brasileiro. Abreu levantou a luta de Campelo pelos direitos autorais, a construção de um novo teatro, a sua atitude de modéstia e carisma no meio, e sobre a sua peça *Mulato*, descrita como um “belíssimo trabalho”, contribuindo com sua “ordem estética, educativa e cultural” para a literatura do teatro brasileiro.¹²²

O sucesso do Gente Nossa foi tanto que a Academia Carioca de Letras, através do seu atual presidente Afonso Costa, enviou à Samuel Campelo uma carta de reconhecimento ao Movimento do Grupo:

Cumpro o dever de comunicar-vos, e o faço com a maior satisfação, que a Academia Carioca de Letras, após as palavras de justo elogio proferidas pelo acadêmico Modesto de Abreu, a propósito da obra considerável de cultura que esse núcleo está realizando no sentido da reabilitação do teatro brasileiro, resolveu consignar votos de sinceras congratulações com o Grupo Gente Nossa, estendendo-os ao propugnador desse movimento o aplaudido escritor e artista Samuel Campelo. Afirmo-vos os protestos de meu supino apreço. (*Nosso Boletim*, ano I, n.6, p.6).

¹²¹ Essa informação foi tirada do NOSSO Boletim, ano I, n.6, ago.1936. p.14.

¹²² Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.3, maio 1936. p.5.

O estímulo crescente do Movimento Teatral fez aparecer no Recife o Congresso de Amadores Teatrais liderado pelo professor e teatrólogo Miguel Jasseli, figura muito querida por Campelo e descrita na *Revista Gente Nossa* (2/ago./33) como “o grande animador do teatro no interior do Estado.” Jasseli, assim como Campelo, fazia um trabalho de incentivo à arte teatral, só que no interior. Em 1931 fundou a Sociedade de Cultura de Palmares¹²³ e posteriormente a Sociedade de Cultura de Garanhuns. Com o apoio do *Gente Nossa*, realizou no Santa Isabel o Primeiro Congresso de Amadores Teatrais,¹²⁴ que teve como objetivo reunir todas as sociedades de amadores de Pernambuco¹²⁵ e demais Estados¹²⁶ que quisessem participar para um plano único de ação. Em pauta estavam os seguintes assuntos:

Intercâmbio de peças e elementos cênicos entre as sociedades; do levantamento moral dos espetáculos quanto a peças e modos de representar; da propaganda para fundação de novos núcleos de amadores; do respeito aos direitos autorais, de conferências instrutivas e em homenagem à datas e personalidades morta do teatro, antes dos espetáculos; da fundação de uma Confederação de Amadores Teatrais; do amparo moral e material à classe dos artistas do teatro, etc. (*Nosso Boletim*, ano I, n.1, p.1).

No dia 29 de março de 1936, o Teatro abria suas portas para o Congresso que teve dois momentos: uma abertura às 10h, com Miguel Jasseli esclarecendo os objetivos do mesmo e convidando Samuel Campelo para presidir, assim como a eleição de dois secretários, que foram Filgueira Filho, representante do Centro Estudantal Potiguar do Rio Grande do Norte e Otávio Pinto da delegação do Grêmio Artístico Peixoto Júnior de Goiana. No segundo momento, às 14h, houve discussão e votação sobre o programa instituído no primeiro momento. Além de outras ações, foram escolhidos para a confecção dos estatutos da Confederação Teatral que surgia, Samuel campelo, Filgueira Filho e Luiz Maranhão. À noite, o Grupo *Gente Nossa* apresentou a burlata *A Cabocla Bonita* aos congressistas no Teatro Leopoldo Fróes, na Madalena, já que o Santa Isabel estava em reformas. No dia 28 de julho

¹²³ Jasseli afirmou que essa Sociedade era a mais antiga organização de teatro de amadores no Norte do Brasil e que para a continuação de suas atividades, foi decisivo o apoio do *Gente Nossa* que foi “o seu grande paraninfo e padrinho amigo e protetor.” Ver **Revista Gente Nossa**, Recife, 2 ago. 1933. Não paginado.

¹²⁴ Rubem Gil, cronista do *A Nação*, do Rio de Janeiro, declarou que esse Congresso de Amadores Teatrais era uma novidade para o Brasil, quiçá mundialmente. Ver *NOSSO Boletim*, Recife, ano I, n.3, maio 1936. p.6.

¹²⁵ Do Recife participaram a Tuna Portuguesa, o Grêmio Familiar Afogadense, o Grêmio Familiar Madalenense e o Grêmio Dramático do Barro. Do interior: Grupo de Amadores Samuel campelo de Jaboatão, Grêmio Leopoldo Fróes de Vitória, Grêmio Dramático Carlos Gomes de Caruaru, Conjunto Artístico Peixoto Júnior de Goiana, Grêmio Polimático de Ribeirão, Sociedade de Cultura de Palmares, Juventude Canhotinhense de Canhotinho, Sociedade de Cultura de Garanhuns, Sociedades de Quipapá e Nazaré, etc. Ver *NOSSO Boletim*, Recife, ano I, n.1, mar. 1936. p.1.

¹²⁶ Os grupos de outros Estados que se uniram à iniciativa foram o Conjunto Sergipano Os Nossos de Aracajú, Centro de Cultura Teatral de Porto Alegre e Centro Estudantal Potiguar do Rio Grande do Norte. Todos representados por pessoas residentes no Recife. Ver *NOSSO Boletim*, Recife, ano I, n.1, mar. 1936. p.1.

do mesmo ano, a Federação Teatral Pernambucana¹²⁷ foi instalada no salão de sessões da Tuna Portuguesa. A solenização foi presidida por Samuel Campelo, ficando com a seguinte distribuição de cargos: Presidente Miguel Jasseli (Presidente da Sociedade de Cultura de Garanhuns); vice Otávio Pinto (Grêmio Peixoto Júnior de Goiana); 1.º secretário João Achittini (Sociedade de Cultura de Garanhuns); 2.º secretário José Lucas (Juventude Canhotense); secretário de propaganda Luiz Maranhão (Grupo Gente Nossa); tesoureiro Alberto Ferreira (Tuna Portuguesa).¹²⁸

O *Nosso Boletim* (ano I, n.7/8, p.3) anunciava que por conta da viagem de Miguel Jasseli às Repúblicas do Prata, no dia 30 de outubro, a presidência da Federação ficaria a cargo do vice Otávio Pinto, e a sede seria transferida para a cidade de Goiana/ PE. No *Nosso Boletim* (ano II, n.9, p.7), temos uma noção da duração da Federação, quando o mesmo explica que essa seria a melhor ação em prol do teatro até então, se Jasseli não tivesse ido morar na Capital Federal em junho de 1937 para exercer o magistério.

Depois de cinco anos como diretor do Teatro Santa Isabel, Campelo foi efetivado ao cargo que até então exercia em comissão. Esse Teatro possibilitou a prática das idéias do teatrólogo durante a sua gestão, tornando-se a sede do seu Grupo e, portanto, da divulgação teatral. Teatro que impunha respeito por conta da sua história foi considerado no *Nosso Boletim* (ano I, n.3, p.1) como o “único teatro tradicional do Brasil”. Fato que causou protesto já que em Pelotas, no Rio Grande do Sul, existia um teatrinho também tradicional, fundado em 1834...¹²⁹

Entretanto, o “casarão do campo das princesas”¹³⁰ começou a ser muito solicitado por companhias de fora, assim como chamou a atenção das autoridades que agora queriam fazer algumas remodelações,¹³¹ fechando o Teatro e causando transtornos para os grupos. A

¹²⁷ O nome “Confederação” foi trocado por “Federação”.

¹²⁸ Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.6, ago. 1936. p.12.

¹²⁹ Quem protestou foi o escritor teatral e representante da SBAT naquela cidade, Carlos Alberto Minuto. Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.7/8, set/out. de 1936. p.7.

¹³⁰ Assim o chamou Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 3 de outubro de 1935.

¹³¹ O Teatro Santa Isabel estava com problemas ocasionados pelo passar do tempo: falta de pintura, cadeiras furadas, etc. Em 28 de outubro de 1931, boatos considerados terroristas assombraram a cidade, impedindo muitas pessoas de assistir a peça apresentada pelo Gente Nossa no Teatro. A peça acordava o assunto da Revolução de 1930 e a direção do Grupo foi aconselhada a não prosseguir com o espetáculo, fato que foi ignorado, terminando a sessão quase perto da meia noite. Às 2h da madrugada houve um levante no quartel do 21.º batalhão de caçadores com o intuito de tirar do Governo o interventor federal Carlos de Lima Cavalcanti. O Governo do Estado usou o Teatro Santa Isabel como uma fortaleza durante 36 horas de luta. O estrago foi grande: telhado quebrado, vidros partidos e paredes furadas de bala. Em 1935, O Teatro passou a ser responsabilidade da Prefeitura. O então prefeito João Pereira Borges iniciou as reformas em 16 de novembro de 1935, prometendo abrir em junho de 1936. Entretanto, ao que as fontes indicam, a reabertura só foi feita no dia 11 de julho de 1936, em comemoração ao 1.º Centenário do nascimento do maestro Carlos Gomes. Protestou Valdemar de Oliveira à respeito da reforma, pois temia uma mudança na ótima acústica que o Teatro possuía (e que ainda possui), ficando aliviado quando o técnico responsável declarou que o mesmo só precisava ser

solução era correr atrás de outras casas de espetáculos, sem obter grandes sucessos. A maioria dos teatros tinha o cinema como prioridade, outros eram pequenos para receber o público, aquele carecia de uma acústica eficiente, a localização não era boa, não tinha um bom piano... Transtornos que diminuíam a qualidade dos espetáculos e preocupava Campelo, já que provocava a evasão do público. Como bem destacou o cronista F.M., no *Jornal do Commercio* de 29 de fevereiro de 1936, quando o Santa Isabel “se encontra em reformas, como actualmente, a vida artística da cidade quase desaparece e a gente se vê na emergência de ir apenas, aos soporíferos films que se exibem nesta capital”. Dessas dificuldades nasceu a idéia de se construir um novo teatro no Recife para ser a sede do Gente Nossa. Não precisava ter a estrutura imponente do Santa Isabel, mas precisava ter uma platéia maior para atender ao grande público e em um local acessível. Disse Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 14 de fevereiro de 1936, que essa

[...] idéia vem de longe, desde aquelle tempo em que voltava gente da porta do Santa Isabel, nas noites de espectáculos do grupo Gente Nossa. Às sete e meia, começavam a passar os habitués, pela rua do Imperador. Faziam uma multidão nas portas do saguão do velho teatro, até quando elas se abriam e tudo ia de roldão sobre as cadeiras, precipitando-se pelas escadas, ganhando, como esfaimados, os camarotes, espraçando-se, os mais retardados, pelas geraes que ficavam como latas de sardinhas... No dia seguinte, na secretaria do Theatro o assumpto era fatal: o nosso problema é agora, o de lotação... E era. O n.º de sócios augmentava. O público corria a applaudir o Gente Nossa [...]. E dia de assignatura, era dia de juízo para o Samuel, aperreado em metter mil pessoas onde não cabiam novecentas [...].

Pleiteava o novo teatro à prefeitura, o qual desde já teria o nome de “Nosso Teatro”. Telegramas enviados ao Grupo de vários órgãos teatrais, como A Casa dos Artistas do Rio de Janeiro, da SBAT do Rio de Janeiro, da Associação Mantenedora do Teatro Nacional do Rio de Janeiro, etc., aplaudiam a iniciativa e felicitavam o Prefeito Pereira Borges pelo apoio à arte teatral. O *Nosso Boletim* publicava todas como uma forma de divulgação do Movimento, como também uma estratégia para pressionar a Prefeitura, pois, como observou Joel Pontes, “a carga de homenagens ao prefeito solidificava o compromisso...” (PONTES, 1990, p.47). E assim o Gente Nossa conseguiu da Prefeitura um terreno no bairro de Santo Antônio, todo material útil das demolições que estavam sendo feitas nesse mesmo bairro, assim como todo material excedente da remodelação do Teatro Santa Isabel, isenção de impostos de construção e funcionamento do novo teatro. Mas o Gente Nossa também se comprometia a dar início às

pintado, caiado, ser mudado o seu mobiliário e fechar as frontarias que estavam esburacadas. O Gente Nossa só voltou a atuar nele 11 meses depois, em 15 de outubro de 1936. Ver *Jornal do Commercio* de 20 de fevereiro de 1935; **Revista Gente Nossa**, Recife, ano I, n.2, 16 dez. 1933. Não paginado; e **NOSSO Boletim**, Recife, ano I, n.2, abr. 1936. p.3 e 5.

obras dentro de dois anos, o teatro teria fiscalização municipal e em caso de desaparecimento do Grupo, o seu patrimônio seria revertido para o município (*Nosso Boletim*, ano I, n.1, p.5).

Manifestações de congratulações vinham de toda parte, mas não só de palavras o Grupo era agraciado, admiradores ofertavam o que podiam para ajudar. O *Nosso Boletim* (ano I, n.2, p.2) publicou a informação de que o Grupo recebera três ofertas. A primeira era do autor conterrâneo Ildefonso Bezerra, residente em Campina Grande/ PB, que enviou trezentos exemplares do seu livro de contos *No Setentrião*, oferecendo 50% das vendas para o Nosso Teatro. Outro conterrâneo residente no Rio de Janeiro, Cunha Júnior, mandou um valor de cem mil réis para comprar uma apólice do empréstimo pernambucano. O ator pernambucano Ceciliano Viana ofereceu 180 peças que fizeram parte do seu repertório.

Entretanto, com o tempo, a esperança de um novo teatro parecia malograr. No *Nosso Boletim* (ano II, n.9, p.5) fala-se que o projeto de construção do Nosso Teatro foi convertido em lei pelo Prefeito Pereira Borges e que em agosto de 1937 a Câmara Municipal do Recife concedeu ao Grupo o terreno no bairro de Santo Antônio, um auxílio de cem contos de réis e outros favores (que não são explicitados). Mesmo assim, nada saiu do papel. Joel Pontes acredita que mudanças políticas tenham prejudicado o andamento (PONTES, 1990, p.47). O Grupo explicava no *Nosso Boletim* afirmando que “o Nosso Teatro não é só para o Gente Nossa. Para outros, o Recife também precisa de mais um teatro.” Nota-se nessas palavras que houve algum problema em relação a quem seria o “dono” do teatro, se ele teria exclusividades...

As ações do Movimento continuavam. Joel Pontes analisa que o Gente Nossa “chegava a preocupar-se até com os mortos” (PONTES, 1990, p.47), isso porque o Grupo chegou a requerer a construção de um mausoléu para os artistas. E não era restrito ao Gente Nossa, era para todos aqueles que se dedicavam à vida artística, pernambucano ou não. Muitos artistas morriam na miséria e, pior ainda, no esquecimento. Era comum na época não saber onde certo artista havia sido enterrado, como no caso de Moreira de Vasconcellos, levantado pelo *Nosso Boletim* (ano I, n.1, p.4), que morreu em Palmares no início do século XX e seus “restos mortais” até então estavam desaparecidos. Outro caso apontado foi o da artista Judite Rodrigues, atropelada por um automóvel em 1923 e que teve que ser retirada do cemitério depois do prazo regulamentar e não se sabia onde foram parar seus ossos. Outros

casos eram de artistas que vinham de outros Estados¹³² e aqui faleciam “desprotegidos” e “jogados à vala comum”.

Para preservar essas memórias, o Gente Nossa fez um apelo às autoridades. O Prefeito Constitucional Pereira Borges assinara o termo de cessão na sua gestão em 8 de novembro de 1935, dispensando os impostos de planta e construção do mausoléu. O Prefeito interventor de então, Antônio de Góis com parecer do Conselho Consultivo do Estado concedeu uma porção de terra no Cemitério de Santo Amaro. A sua inauguração foi feita no dia 11 de março de 1936.

As ações do Movimento contagiava os artistas recifenses e nortistas em geral, que viam, no fazer teatral do Gente Nossa, um bom exemplo a ser seguido. Grêmios já existentes como o Afogadense, Madalenense e Tuna Portuguesa produziam seus espetáculos. Novos grupos de amadores iam surgindo, inspirados na proposta do Grupo, assim como homenageando o mesmo. Em 3 de setembro de 1935, o *Jornal do Commercio* anunciava a estréia no Teatro Municipal de Jaboatão, do Grupo de Amadores Samuel Campello¹³³. A peça escolhida para tal evento foi a de Gastão Tojeiro, *O Simpático Jeremias*, sendo convidado a comparecer ao espetáculo o próprio Campello. Em Timbaúba surgiu o Centro Dramático Valdemar de Oliveira, que teve sua estréia no dia 10 de novembro de 1938, com a peça do seu patrono, *Eva na política*.¹³⁴ Em São Lourenço alguns amadores se denominaram como Grêmio Samuel Campello, estreando no dia 19 de novembro de 1938.¹³⁵ Outros se nomeavam, fazendo um jogo com as duas palavras do Grupo, ou seja, Conjunto Nosso (Tejipió), Grupo Gente Unida (no Hospital dos Lázaros de Recife), Grupo da Gente Presa (da Casa de Detenção), Grupo da Gente (Quipapá/ interior de PE), Jazz Gente Nossa (do maestro Gaspar Moura)¹³⁶, Grupo Gente Nova (João Pessoa) e Grupo Nossa Gente (Natal). O cronista Simão Patrício, no jornal *A União* de João Pessoa, em abril de 1933, comentava sobre o bom exemplo a ser seguido do Gente Nossa:

¹³² Os que tinham sorte eram enterrados decentemente, como a atriz Dolores Rentini que o ator Leopoldo Fróes fez construir um jazigo em Santo Amaro e a atriz Carolina Falco, amparada pelo filho. Ver NOSSO Boletim, Recife, ano I, n.1, mar. 1936. p.4.

¹³³ Anuncia também o jornal que o elenco era formado por “rapazes” e “moças” que residiam em Jaboatão: Archilles Motta, Aluizio Costa, Epaminondas Silveira, Sidrack Araújo, Severino dos Santos, Sebastião dos Santos, Wenceslau Brun, Elgreed Klin, Antonietta Santos, Nympha Sant’Anna e Eulina Vasconcellos.

¹³⁴ Novo nome dado à *Candidata à Constituinte*. Ver *Jornal do Commercio* de 13 de novembro de 1938.

¹³⁵ Ver *Jornal do Commercio* de 25 de novembro de 1938.

¹³⁶ O recifense Gaspar Moura concluiu o curso de música (piano) em 1920 e deu continuidade aos seus estudos com os maestros Nelson Ferreira e Sérgio Sobreira. Em 1924 dirigiu sua primeira orquestra no Ideal Cinema e em 1929 passou a ensinar no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1932 entrou no Gente Nossa como pianista e em dezembro do mesmo ano fundou o Jazz Gente Nossa, no qual era regente.

[...] Os amadores pessoenses devem inspirar-se no exemplo de seus irmãos recifenses. Trabalhar unidos, desinteressados, com dedicação, sem desejo de distinção e nem vaidades. Porque não se consagram todos os elementos na fusão de um só elenco? A nossa ribalta conta figuras de certo valor. Por que não se fundem todos formando um núcleo de resistência artística? Parece mesmo que o título GRUPO GENTE NOVA, a despeito da similitude com o do Recife, calharia bem [...] (*Revista Gente Nossa* de 2/ago./33, grifo do autor).

No final, Simão Patrício sugere realizar o “congraçamento do nosso teatro. A união faz a força.” Não só proposta de trabalho semelhante, mas ações também. Em Goiana, diz o *Nosso Boletim* (ano I, n.7/8, p. 9) que no interior de Pernambuco, o Grêmio Artístico Peixoto Júnior formado pelo Prefeito Benigno de Araújo, o promotor público Otávio Pinto, os médicos Clóvis Guimarães e Lauro raposo (que são ensaiadores, diretores de cena, maquinistas, cenógrafos, pontos e contra-regras) mais um corpo cênico de rapazes e moças, tomaram a iniciativa de construir seu próprio teatro¹³⁷, por conta da falta dos mesmos que privilegiavam o cinema. No *Jornal do Commercio* de 2 de outubro de 1936, Valdemar de oliveira publicou em sua crônica a carta que Otávio Pinto lhe enviou:

Já iniciamos os trabalhos de construção do nosso teatro, que deverá ser inaugurado em dezembro ou janeiro pelo Grupo Gente Nossa, com uma opereta. Você bem pode avaliar os esforços que temos empregado para a construção da nossa sede. Um grêmio matuto construindo um teatro no interior onde tudo é difícil e onde tudo falta! Depois, nessa situação pavorosa de crise. Felizmente, o Peixoto Júnior vai vencendo galhardamente. Com dois anos apenas de vida já realizou nove espetáculos, com peças exclusivas da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes. Isto, creio, representa alguma coisa para um grêmio de amadores matutos.

No *Jornal do Commercio* de 24 de julho de 1938, na seção “O teatro carioca a vô de pássaro...”, comenta-se sobre a fundação do Grêmio Apollonia Pinto, no Maranhão, o qual, afirmou o *Correio da Noite* do Rio de Janeiro, “poderá prestar os mesmos serviços ao Teatro que presta o Grupo Gente Nossa”.

O Boletim da Casa do Estudante de Pernambuco, no mês de março de 1939, declarou o apoio que Samuel Campelo deu ao Teatro Universitário¹³⁸, acrescentando que onde o

¹³⁷ O Teatro Peixoto Júnior foi construído, já que no *Jornal do Commercio* de 28 de agosto de 1938, o Grupo Gente Nossa anunciava três apresentações no mesmo.

¹³⁸ No *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1938, anuncia as preparações para a estréia do “Teatro Universitário” no próximo mês, com a alta comédia *Se Deus Quiser...* de Berguedoff Elliot. Não foi encontrado no mês de setembro informações sobre. Entretanto, acredita-se que o tal grupo teve uma pequena vida, já que nesse mesmo Boletim da Casa do Estudante comenta sobre “dias agitadíssimos” do “malgrado Teatro Universitário”. Ver OLIVEIRA, Valdemar (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. p.24.

teatrólogo “gosasse de um prestigiosinho mais ou menos influente” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.24), os acadêmicos eram bem recebidos.

Mas não foi só no Norte que o Movimento prosperou. No “extremo Sul”,¹³⁹ em Porto Alegre, o “Centro de Cultura Theatral” que tinha como diretor Ary Martins, da Academia Riograndese de Letras, declarou que também foi influenciado pelas ações do Gente Nossa em uma carta enviada à Samuel Campelo e publicada uma parte no *Jornal do Commercio* de 29 de dezembro de 1935, na qual fala que o

presidente do Centro de Cultura Theatral do Rio Grande do Sul afirma a sua solidariedade ao Conjunto pernambucano e explica o programma da nova agremiação gaúcha o qual é, em suas bases principaes, semelhante ao do Grêmio recifense que há já quatro annos e cinco meses realiza, entre nós um trabalho profícuo em prol do theatro nacional, formando artistas e autores capazes de apparecer em qualquer theatro do Brasil.

Importante frisar é que outros grupos surgiram, mesmo não seguindo os apostolados do Gente Nossa, como no caso do Teatro Escola de Luís Lapa e a Companhia Brasileira de Comédias de Barreto Júnior, mas que, de certa forma, não se pode deixar de afirmar que foi o resultado da influência dessa efervescência teatral provocada pelo mesmo.

3.6 O GRUPO HÁ DE VOLTAR... ELE É QUE NÃO VOLTOU MAIS

Segundo Clóvis Melo (1950, p.67), com o Estado Novo os inimigos esperavam que Campelo fosse demitido do seu cargo, mas não foi o que aconteceu. O novo Governador Agamenon Magalhães reconheceu o Movimento do Gente Nossa como um importante passo à vida artística de Pernambuco. O teatrólogo continuou no seu sonho de arte, mesmo com a concorrência dos seus “desafetos”.

Disse Filgueira Filho no *A República*, de Natal, que Samuel Campelo possuía uma energia vitalizante e uma fé inabalável sem nunca tê-lo visto desfalecer. Quando surgiram as incompreensões do meio, abria um sorriso e falava aos mais íntimos: “Estamos bem. Apareceram os primeiros inimigos! [...]” (*Nosso Boletim*, ano III, n.11, p.9) e incentivava os demais a permanecer na luta. Doava-se completamente à causa do teatro na ânsia de vê-lo como uma realidade fincada na sua terra. Suas ações foram além do Teatro Santa Isabel,

¹³⁹ Assim se expressou Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 9 de janeiro de 1936.

batendo na porta da sua própria casa quando artistas pobres,¹⁴⁰ comentou Valdemar, iam lhe pedir ajuda. Vinte contos de réis saíam do seu bolso todos os anos para manter o Gente Nossa que, segundo Oliveira, fazia isso mais por pena dos artistas desempregados do que pelo ideal que defendia (*Nosso Boletim*, ano III, n.11, p.3-4). Uma das grandes atrizes da época, Apolônia Pinto, ao ser comunicada da iniciativa do jornal *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, de lhe doar uma casa, citou Campelo como seu maior e melhor amigo, pronunciando a seguinte fala:

Não o conheces pessoalmente? Pois é o homem mais feio que encontrei, porém o maior coração, também. É meu amigo, o meu grande e inesquecível amigo. Até aqui só contava para minorar as agruras da minha velhice com Samuel; agora, o DIÁRIO DA NOITE está dentro do meu coração, também. (*Nosso Boletim*, ano III, n.11, p.6, grifo do autor).

Mesmo com todas as ações em defesa do teatro, de ter dado a Pernambuco o título de centro artístico do Norte e de ser reconhecido pelo Governo no decreto de 14 de novembro de 1936, lei estadual n.º 176, como um grupo de utilidade pública,¹⁴¹ os problemas pareciam se avolumar no correr dos anos. No *Nosso Boletim* (ano II, n.9, p.5) comenta-se que, em meio à crise, em 1937 se tentou organizar uma excursão por todo o Norte juntando o elenco de três companhias: a Companhia Marquise Branca (atriz pernambucana), a de Barreto Júnior e o Gente Nossa. Entretanto, a saída de uma atriz de grande importância para o gênero que iriam apresentar acabou por frustrar o intento.¹⁴² O Gente Nossa procurava sobreviver em meio às adversidades. Continua o *Nosso Boletim* que o ano de 1938 começava “frio”, já que não tinham teatros disponíveis. O elenco do Grupo se dispersou, reorganizando-se com Marquise Branca e outros com o ator Leoni Siqueira.

Entretanto, a partir do mês de maio o Grupo retomou as atividades dando espetáculos esparsos. Com a chegada do 7.º aniversário, o ânimo foi sendo recobrado, afirmando o *Nosso Boletim* (ano II, n.9, p.5 e 7) que “O Grupo Gente Nossa ainda não morreu.” No dia 4 de agosto de 1938 pôde comemorar no Teatro Santa Isabel o aniversário, apresentando nessa noite a burleta de Samuel Campelo, *Noites de Novena*, dedicando-a ao prefeito Novaes Filho. O elenco foi composto por Vicente Cunha, Alzira de Oliveira, Elpídio Câmara, Lurdes Monteiro, Alfredo de Oliveira, Maria Botelho, Zeto Figueiredo, Caldas Araújo, Augusta

¹⁴⁰ Acrescenta Valdemar de Oliveira que não parava só nos artistas, pois na sua casa “estiveram famílias inteiras, mães e filhos que ele albergava até que o destino se tornasse menos impiedoso.” Ver *NOSSO Boletim*, ano III, n.11, mar. 1939. p.3.

¹⁴¹ Ver *Jornal do Commercio* de 2 de agosto de 1938.

¹⁴² Note o quanto era difícil ter um elemento feminino preparado para interpretar em operetas.

Moreira, Norton França, Luís Maranhão, Anthenor Neto, Nice Cleone. A orquestra foi regida por João Valença.¹⁴³

Mas a Companhia Teixeira Pinto já estava agendada para uma temporada no Teatro Santa Isabel e mais uma vez o Grupo teve que se virar em outras casas de espetáculos. Uma esperança parecia despontar: em finais de agosto desse mesmo ano, o teatrólogo Benjamin Lima vinha ao Norte em uma missão do Ministério da Educação fazer o estudo sobre a construção de novos teatros, que era uma das preocupações do Programa de Soerguimento do Teatro Brasileiro do Governo Federal. O interventor Agamenon Magalhães prometeu a Lima que “Recife terá uma nova casa de diversões.”¹⁴⁴ Entretanto, o não cumprimento da construção do “Nosso Teatro” acarretou grandes problemas para o Gente Nossa. Comenta o Anuário do Grupo (1939, p.6) que a campanha contra as idéias de Campelo era grande em fins de 1938, e a desilusão abateu sua alma com as crescentes dificuldades e o Santa Isabel sucessivamente em pauta com companhias sulistas. Sua ação diante disso foi suspender as atividades.

De todos os empecilhos que impediam uma melhor fomentação do teatro, esses pareciam ficar menores quando se falava da hostilidade do meio. Isso porque, segundo Valdemar de oliveira, o teatro não era visto

como força social, como elemento educativo, como gênero literário, como realização artística, como expressão de cultura. É desprezado, ridicularizado, vilipendiado, sob tais aspectos. Para os homens mais inteligentes, constitui um simples fator de recreação, um passatempo inócuo que não merece atenção nem respeito. (OLIVEIRA, 1942a, p.45).

Teatro para esses “homens inteligentes” só tinha a função de divertimento, mas Campelo juntava ao divertimento cultura. Acreditava que a arte fazia rir e pensar. Mas as críticas iam além disso, já que o seu elenco era formado por artistas populares, sem classe e estética. Ridicularizava-se a simplicidade das montagens, os erros nas apresentações... Depois de passados sete anos, Oliveira, no *Jornal do Commercio* de 4 de agosto de 1938, fez uma crítica concitando esse público que só tinha apreço ao que era importado, a olhar com menos “juízo” para a iniciativa, pois se apegavam às observações reais:

Numa representação do Grupo Gente Nossa, há quem cascavilhe, apenas, a falta de um dente na boca de uma atriz, ou um defeito da montagem, o descosido de uma saia, o descuido de uma contraregra. Há quem veja, assim, só e só, o pormenor, sem penetrar, um centímetro, na significação da obra admirável de estímulo das vocações artísticas ou da produção literária [...].

¹⁴³ Ver *Jornal do Commercio* de 4 de agosto de 1938.

¹⁴⁴ Ver *Jornal do Commercio* de 26 de agosto de 1938.

Mas o que parece ter abalado Samuel Campelo mais profundamente foi a polêmica que se gerou em torno da sua peça *S.O.S*¹⁴⁵. A Companhia de Renato Viana¹⁴⁶ incorporou no seu repertório peças de autores pernambucanos para sua excursão pelo Norte. Em Fortaleza, no dia 20 de setembro de 1938, no Teatro José de Alencar, estreava a peça *S.O.S* de Samuel Campelo, feita especialmente para Viana. Pelos telegramas enviados a Campelo, podemos supor que o seu original agradou àquela platéia. Entusiasmado pelo êxito que teve naquela cidade, a volta da Companhia ao Recife na segunda quinzena de outubro, foi esperada com grandes expectativas. Inédita no Recife, *S.O.S* foi anunciada pelos jornais como a peça de abertura da volta da Companhia, além da apresentação de *Nossos Filhos* do pernambucano Lucilo Varejão (também inédita para os recifenses) e as reapresentações de *Ladra* de Silvino Lopes e *Aonde Vaes, Coração?* de Valdemar de Oliveira.¹⁴⁷

Retornando mais cedo que o previsto ao Recife, no dia 7 de outubro de 1938, a Companhia Renato Viana levou ao palco do Teatro Santa Isabel a peça de sua autoria, *Salomé*. No *Jornal do Commercio* nada foi comentado a respeito, apenas que Renato Viana “foi feliz” na escolha da peça que substituiu *S.O.S*.¹⁴⁸ Nada foi explicitado no *Jornal do Commercio*,¹⁴⁹ passando a impressão de que Renato Viana não cumpriu com seu compromisso, ou que o Gente Nossa se equivocou ao fazer tamanha propaganda. Entretanto, no livro dedicado à memória de Samuel Campelo, 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

¹⁴⁵ Não encontramos a referida peça, mas de acordo com a crítica de Adília de Albuquerque Moraes de *O Estado* de Fortaleza, o enredo gira em torno de uma esposa infiel que acaba sendo denunciada ao marido e o mesmo toma a atitude de matar o seu amante. Daí então, ao que parece, Campelo tenta refletir sobre os problemas sociais, levando o espectador a ficar “ansioso pelo desenrolar do drama, cujas cenas se sucedem humanas, fiéis, incisivas, retratando, ao vivo, os novos costumes que se vão insinuando, sorrateiramente, na sociedade brasileira, outrora tão sã, tão austera e mais respeitável [...]”. Ver OLIVEIRA, Valdemar de (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. p.139-141.

¹⁴⁶ Nessa época o Teatro Escola não existia mais e o teatrólogo formou uma outra companhia com o seu nome.

¹⁴⁷ Ver *Jornal do Commercio* de 25 de setembro de 1938.

¹⁴⁸ Ver *Jornal do Commercio* de 8 de outubro de 1938.

¹⁴⁹ A pesquisa realizada apenas no *Jornal do Commercio* não foi em verdade uma escolha e sim por causa de ser o único jornal nesse período disponível para consulta. O que ajudou na elucidação dos problemas que teve a peça *S.O.S*, está no livro feito em memória a Campelo, onde foi publicada duas cartas escritas por ele mesmo. Esse livro se encontra na Fundação Joaquim Nabuco como Obras Raras. Ver OLIVEIRA, Valdemar de (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942.

nas letras, nas artes e na ciência, foi rebatido por alguns presentes. As personalidades defendidas por Campelo foram Clóvis Bevilacqua (das letras jurídicas), Gilberto Freyre (apoiado apenas por Valdemar de Oliveira e Geraldo de Andrade) e como “expoente do teatro nacional”, Renato Viana 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. (OLIVEIRA, 1942a, p.6).

A respeito da proibição da sua peça *S.O.S* no Recife, comenta Samuel Campelo na sua penúltima carta enviada a um amigo, em 4 de novembro de 1938, o desconforto, desilusão e prejuízo que causou ao mesmo e a outra companhia:

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 [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.8).

Ao que parece, Campelo receava ficar desacreditado pelas companhias e que as mesmas, por conta dessa confusão, não quisessem mais colocar Recife nas suas excursões: “Os Celestino vêm, a Dulcina andou experimentando vir mas não falou mais nisso, em janeiro estarão aqui os descidos da festa de Nazaré. Teixeira Pinto perdeu dinheiro, Renato perdeu ainda mais. Ambos sofreram outras pressões e, se assim essas continuarem, as companhias excluirão Recife da trajetória [...]” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.8).

Ainda no mês de outubro, os amigos pareciam lhe ajudar, falando no Movimento Teatral do Gente Nossa no *Jornal do Commercio*. Na sessão “Vida Artística”, desde então saía uma matéria a respeito das peças pernambucanas representadas pelo Norte. Fora a Companhia Renato Viana, a Companhia Marquise Branca apresentou peças de Silvino Lopes, irmãos Valença e Umberto Santiago, no Teatro Jandaia, em Salvador. A Companhia Barreto Júnior apresentava com êxito no Maranhão e no Piauí, o seu repertório que incluía a peça *Ladra* de Silvino Lopes e de Samuel Campelo, *A Honra da Tia* e *Mulato*. Barreto Júnior lhe enviou um telegrama confirmando a boa aceitação do público.¹⁵⁰ Lucilo Varejão escreveu na *Esphera* do Rio de Janeiro sobre o amigo, destacando a sua tenacidade e liderança, e de como

¹⁵⁰ O telegrama foi o seguinte: “Mulato hontem segunda representação dedicado ao governador presente todas autoridades. Casa superlotada verdadeiro sucesso – (a) Barreto Júnior.” Ver *Jornal do Commercio* de 16 e 23 de outubro de 1938.

o seu trabalho despertou entre todos o gosto pelo teatro e de como suas atitudes não deixaram o Grupo esmorecer em tempos de crise. Essa matéria publicada no *Jornal do Commercio* de 30 de outubro de 1938 teria sido reflexo do que pronunciou Campelo há sete dias antes?

No *Diário de Pernambuco* de 23 de outubro de 1938, o teatrólogo escreveu seu último artigo. Percebe-se o quanto se mostrava abatido com a situação:

estou velho e me sinto cansado. 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 tem sido, várias vezes, interpretadas minhas atitudes... 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. Retiro-me de cena. O mais não interessa. (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.7).

Novamente em sua penúltima carta, afirmava a incompreensão do pernambucano contra seus “iguais”. O discurso regionalista já não fazia mais sentido: nortistas perseguiram os próprios nortistas. E aquela fictícia “homogeneidade” inerente ao discurso, era desmascarada:

Amigo F... Ainda bem que está com saúde. Os pernambucanos dominam, em todos os sectores, a *cidade maravilhosa* mas, na maioria, nem se lembram de Pernambuco. E daí o nosso maior mal. Se soubessem amar a terra natal ainda mais venceríamos. Mas aí, como aqui, e como em toda parte, o pernambucano é hoje o maior inimigo dos conterrâneos, movendo aos outros uma guerra desleal, surda, invejosa, matadoura de todas as iniciativas. O pernambucano, no Rio, esconde até que é pernambucano, parecendo que tem vergonha da terra onde nasceu. Eu sempre doente. Estou “abulico, 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 tem recebido são os mais desconhecidos. De toda parte fazem-nos perder o estímulo [...]. Você nem imagina como está de inojar. Converse com C., que ele anda a par de quase tudo pois recebe os jornais e tem lido as *belezas*. Eu e W., 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, 1942a, p.7-8, grifo do autor).

Em uma das cartas encontradas no seu arquivo, um amigo o aconselhava: “Menino! Deixa-te de ideais que a época não é para eles. Hoje quem alcança algo é atacado pela inveja, pelo ciúme, e sofre campanha horrível. Ensarilha armas e recolhe-te aos bastidores. Deixa o campo para quem tem “estômago” e não te iludas com os falsos amigos...” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.7).

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. Em uma Conferência no Instituto Histórico de Pernambuco, Metódio Maranhão pronunciou as seguintes palavras publicadas no prefácio do “Cincocentenário da República no Brasil”:

...é da grei que impediu de se representar no teatro público do Estado uma peça dramática do nosso colega e consócio dr. Samuel Campelo, dramaturgo já consagrado e conhecido de todos nós pernambucanos. Esse fato se deu pouco antes da morte desse ilustre homem de letras, e isto levou a se supor que aquela proibição foi senão a causa daquele desenlace lamentável ao menos a ocasião de apressá-lo. O dia da representação da peça já estava anunciado com muita antecedência, todo o serviço para o desempenho dela, inclusive a vinda dos atores que se achavam ausentes, tudo estava certo e preparado [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.7).

A sua última carta, também encontrada nos seus arquivos, foi endereçada ao teatrólogo Renato Viana, 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:

[...] Aquela minha resposta do *Diário* foi terminante e comigo silenciaram. Também minha atitude ficou firme: não fiz e nem faço mais teatro nesta terra. Com o Valdemar, porém, as picuinhas continuaram por algum tempo e o T., chegou a publicar cartas suas escolhendo trechos a seu bel prazer e mostrou outras em cafés e esquinas [...] Certo que desejaria a encenação de minha peça enquanto ainda está quente o caso daqui. Dada assim no Rio, sob o patrocínio do S.N.T., seria uma bela desforra [...] (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.9, grifo do autor).

Nessa mesma carta, menciona que o amigo Valdemar escreveu a sua coluna “A Propósito” do dia dos finados, dedicando aos seus inimigos e solenemente enterrando a todos. Essa crônica de Oliveira foi publicada no *Jornal do Commercio* de 20 de outubro de 1938, na qual diz existir uma “terra pequena, neste mundo grande”, habitada por homens estéreis às iniciativas:

[...] A terra é infeliz, porque está cheia, também, de homens frágeis aos sentimentos mais mesquinhos, de homens que collocam interesses subalternos acima dos interesses da própria terra, que não amam nem defendem. Homens a quem se entrega a mais difícil e digna de todas as missões – a da crítica – e fazem della a mais plástica de todas as armas de agressão. Homens temíveis, que mutilam de mão leve, as iniciativas mais corajosas e apedrejam os empreendimentos mais honestos e expressivos da vida cultural e artística da terra [...].

Ao que consta nos depoimentos dessas pessoas que conviveram ao lado de Campelo, o mesmo pode ser descrito como um amigo fiel. Embora seja essa uma qualidade admirável, a

atitude de “tomar para si” as desavenças de outros, custou caro para o mesmo. Como foi exposto, ao defender Renato Viana de certo crítico, engatou uma briga em um jornal. Depois de algum tempo esse mesmo crítico e Renato Viana “rasgavam seda” em um jornal do Pará. A respeito disso, o livro em sua memória concluía: “Oh, sempre ingênuo Samuel, se pudesses ler, tempo depois os jornais do Pará!”¹⁵¹ (OLIVEIRA, 1942a, p.6 e 9).

Campelo desistira do teatro em Pernambuco, mas sua grande paixão por essa arte era indubitável, entregando-se, mesmo quando tomava a posição de quem não se importava: “Estou fora do teatro em Pernambuco, mas não quero abandoná-lo no resto do Brasil” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.10). Entretanto, como bem se expressou Clóvis Melo (1950, p.67), “a saúde traiu-o, porém!”. Campelo se internou no Hospital Português de 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, comentando apenas de uma visita indesejável aos mais próximos: “Acabou de matar-me!” (OLIVEIRA, 1942a, p.43). 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” (MELO, 1950, p.67).

O jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, em 16 de janeiro de 1939, concluía que depois de tanta contribuição do teatrólogo para se conquistar uma arte brasileira, ele morria “precisamente quando o Brasil vai se tornando mais brasileiro, tal qual os seus sonhos de poeta e as suas aspirações de escritor.” (*Nosso Boletim*, ano III, n.11, p.11). O seu desejo era que, quando morresse, um espetáculo fosse dado em presença do seu corpo (OLIVEIRA, 1942a, p.21). Esse anseio não foi cumprido, mas, como foi publicado no *Jornal Pequeno* de 11 de janeiro de 1939, os seus amigos o homenagearam conduzindo seu corpo à mão, do Hospital Português até o Cemitério de Santo Amaro. Contou-se cerca de 60 carros presentes no cortejo, alguns levando as seguintes coroas: “A Samuel, o irmão e amigo”; “Eterna saudade de sua esposa”; “Ao meu amigo Samuel, lembrança do Ulisses Pernambucano”; “Ao grande amigo do teatro pernambucano, a homenagem sincera do Grupo Gente Nossa”; “Lembranças de José Horácio, Marieta e filhos”; “Ao dr. Samuel Campelo saudades do circo Nerino”; “Saudades de Lurdes e Elpídio”; e “Homenagem da Academia Pernambucana de Letras” (OLIVEIRA, 1942a, p.16-17).

Depois de sepultado o corpo, foram proferidas as palavras do prof. Jerônimo Gueiros, presidente da Academia e do dr. Oscar Brandão, do Instituto Arqueológico. Por ter feito um teatro de cara popular, várias classes sociais estavam presentes, como sublinhou o jornal: o

¹⁵¹ Falava Samuel campelo em sua carta à Viana: “Vamos pôr de vez um risco vermelho em cima dessa gente...” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.9).

capitão Sérgio Novais, representante do interventor Agamenon Magalhães; o prefeito Novais Filho acompanhado do seu secretário Costa Porto; Antônio Vieira Brasil, secretário da Fazenda Municipal; dr. Domingos Ferreira, diretor das obras do município; João Carvalho e Dário Campelo, oficiais de gabinete do prefeito; dr. Luiz Estevam de Oliveira, juiz federal; coronel Raimundo Pantoja, comandante do 31.º B. C.; coronel Urbano Sena, comandante da polícia; comissões da Academia Pernambucana de Letras; do Instituto Arqueológico; do Grupo Gente Nossa; da Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais; do Monte Pio Popular; da Maçonaria; Jornalistas; Médicos; parentes; os profissionais do Teatro Santa Isabel, tendo à frente o mordomo Zino Figueiredo; representantes do núcleo teatral de Palmares, São Lourenço, Caruaru e Angelim; etc. (OLIVEIRA, 1942a, p.17)

Em relação aos lugares de que fez parte, cada um tomou sua iniciativa para homenagear o compatriota. A Sociedade dos Artistas Mecânicos, que era a mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios, da qual Samuel era sócio honorário, além de enviar uma comissão de seus associados para acompanhar o enterro, interrompeu seu expediente por três dias; A cantora Carmen Dolores adiou sua festa no Teatro Santa Isabel; A Academia Pernambucana ficou de luto por 30 dias e o Instituto Arqueológico por 8 dias; A diretoria do clube carnavalesco de alegorias e críticas “Anjos Rebeldes”, hasteou seu pavilhão a meio pau e permaneceu em luto por três dias; O Grêmio Dramático Samuel Campelo de São Lourenço telegrafou à família e tomou luto por três dias (OLIVEIRA, 1942a, p.17).

Interessante destacar o que o prefácio do livro dedicado a sua memória comentou sobre os artistas que o homenagearam:

Artistas celebrados, que quando Samuel esteve no Rio, pela última vez, e lá foi homenageado pela Sociedade de Autores e outras, quiseram-lhe oferecer um “chá” a que ele na sua modéstia fugiu, quando no Recife estiveram, logo após sua morte, nem lhe visitaram o túmulo, embora outros mais humildes, ou talvez por isso mesmo, e que nem pessoalmente o conheciam, foram com suas companhias ao cemitério, homenageá-lo. Outros que se faziam tanto seus amigos, por eles tendo ele tanto sofrido, que tinham peças nos seus repertórios nem mais a anunciam, e alguns nem ao menos se lembraram do “clássico” cartão de pêsames a família [...] (OLIVEIRA, 1942a, p.10-11).

As homenagens não paravam. O *Jornal do Commercio* de 16 de março de 1939 relatou que no intervalo entre o 2.º e o 3º ato de um espetáculo realizado pelo Gente Nossa no Teatro Santa Isabel, foi colocada uma placa comemorativa no gabinete onde trabalhava Samuel Campelo (OLIVEIRA, 1942a, p.49-50). De um grupo de amigos nasceu a idéia de fazer um busto. O artista encarregado foi o escultor Edson de Figueiredo e a obra foi colocada no salão nobre do Teatro (OLIVEIRA, 1942a, p.52-53). Necrológios foram publicados em

jornais do interior de Pernambuco (OLIVEIRA, 1942a, p.42). Ao túmulo de Campelo eram feitas romarias por parte de algumas companhias que visitavam Recife em 1939 (OLIVEIRA, 1942a, p.105). Na *Folha da Manhã* de 3 de fevereiro de 1939, foi publicado que o prefeito Novais Filho, em função da indicação do Instituto Arqueológico, assinou um decreto nomeando “Samuel Campelo” a rua que liga a Teles Júnior à Avenida João de Barros (OLIVEIRA, 1942a, p.20). Aurino Maciel foi o substituto da sua cadeira na Academia Pernambucana de Letras¹⁵² (OLIVEIRA, 1942a, p.55).

Mas o idealismo não morreu com Campelo. A semente brotava, pois Silvino Lopes atestou no *Diário da Manhã* de 13 de novembro de 1941, que os grupos surgidos em Olinda, em Palmares, em Timbaúba, na Madalena, no Feitosa, eram todos resultados da ação do trabalho desenvolvido pelo teatrólogo (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.42). Disse Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 5 de agosto de 1941:

[...] Que se faz hoje, na seara cujo solo ele resolveu e adubou? Faz-se teatro, rapazes! O teatro como queria Samuel, agitando todas as classes, todas as camadas sociais, desde o Teatro de Amadores até o teatro de operários. No Santa Isabel, no El-Dorado, no Centro Educativo de Santo Amaro, onde quer que haja um palco. O Teatro Estudantil, que estreou o ano passado – e este ano talvez ainda novamente se apresente – foi um grande sonho de Samuel. O de Amadores, também. Ele não pensava, apenas, nos profissionais, porque foi a alma da Federação Teatral Pernambucana, e aplaudia, com calor, o elenco do Grupo Cênico Espinheirense. Amador foi ele e andava catequizando os amigos para voltar ao palco, em companhia deles. Não encontrou ambiente para isso, mas, desejava-o de todo o coração. Durante a sua vida, só pôde realizar parte do seu programa, mas, tudo o que hoje se faz, para crianças, para operários, para a grande sociedade, para o público dos subúrbios, tudo ele sonhou e quis realizar [...] (OLIVEIRA, 1942a, p.41).

Após a morte de Campelo, Valdemar foi convidado pessoalmente pelo prefeito Novaes Filho para assumir o cargo no Teatro Santa Isabel, assim como ser o diretor do Gente Nossa. No dia seguinte recebeu a seguinte carta:

Prezado conterrâneo dr. Valdemar de Oliveira. Com o falecimento do dr. Samuel Campelo, ficou a Prefeitura privada de um magnífico auxiliar à frente do Teatro Santa Isabel. Conhecendo o interesse que a obra teatral de Samuel Campelo sempre despertou no prof. Agamenon Magalhães, julguei do meu dever falar-lhe a respeito da substituição daquele inteligente e operoso teatrólogo. O snr. Interventor declarou-me que o nome do prezado amigo lhe parecia o mais indicado para continuar o trabalho tão promissora e indicado por Samuel Campelo. Fiquei muito satisfeito em verificar que o pensamento do exmo. Snr. Interventor a respeito do assunto, coincidia com o meu. Assim, venho a sua presença, por meio desta, convidá-

¹⁵² Anteriormente a Samuel, essa Cadeira foi ocupada por Francino Cismontano e Ernesto de Paula Santos.

lo para o cargo de diretor do Teatro Santa Isabel, formulando veemente apelo para que aceite dando sua valiosa colaboração ao Município, no sentido de levar a efeito o programa traçado pelo pranteado ex-diretor. Esperando o melhor acolhimento ao meu convite, subscrevo-me com alta simpatia e admiração (a) A. de Novaes Filho, prefeito. (Anuário do Grupo Gente Nossa, Recife, 1939. p.19).

Valdemar assumiu o cargo em 14 de janeiro de 1939. O Grupo se organizou da seguinte forma: Valdemar de Oliveira (diretor-geral), Hermógenes Viana (secretário), Carlos Fragoso (tesoureiro) e Filgueira Filho, vindo de Natal especialmente a convite de Oliveira, ficou como diretor-artístico. O elenco foi organizado com Elpídio Câmara (indicado para diretor de cena), Barreto Júnior, Osvaldo Barreto, Alfredo de Oliveira, Luiz Carneiro, Lenita Lopes, Luisa Oliveira, Lurdes Monteiro, Alzira de Oliveira, Aucélia de Sousa e Gina de Almeida. E ainda Abelardo Cavalcanti (ponto), Caldas Araújo (contra-regra) e Amaro Paiva (auxiliar da secretaria).

No *Jornal do Commercio* de 4 de março de 1939 anunciava que o Gente Nossa voltava a ativa depois de “sete meses de descanso forçado” (OLIVEIRA, 1942a, p.23). A estréia aconteceu nesse dia¹⁵³, com a peça de Luís Iglesias, *Onde Estás Felicidade?*, dedicada à memória de Campelo. Ao que consta, foi um sucesso. Voltava o Gente Nossa, os ensaios, as apresentações, as viagens.... Assim como confidenciou Samuel, no quarto do hospital, ao amigo Valdemar de Oliveira: “O Grupo há de voltar...” (Apud OLIVEIRA, 1942a, p.47). E se estruturou com força, com subvenção do Governo, contabilizando no final de 1939, um total de 154 espetáculos dentro e fora da cidade (OLIVEIRA, 1942a, p.105).

Entretanto, Valdemar de Oliveira declarou que em 1940 o Grupo já não estava tão bem e ia desaparecendo sem que ninguém percebesse (OLIVEIRA, 1974, p.139). Achava que o Grupo também morrera com o seu líder, pois não conseguiu fazer em meses o que Campelo conseguira durante anos. A ausência do teatrólogo provocara a ausência daqueles ideais que serviam ao propósito daquela década de 1930. A sociedade também mudara e, com isso, novas necessidades surgiam e o teatro se direcionava para outras possibilidades. As condições históricas impeliam para novos acontecimentos. Disse Oliveira sobre o amigo: “Ele é que não voltou mais. A morte – o único inimigo que o podia vencer – venceu-o” (OLIVEIRA, 1942a, p.47). Mas o teatro do “Norte” estava mais vivo do que nunca, pois aprendera a acreditar em si mesmo, a mostrar sua cara, a falar da sua gente, a exigir e doar-se, escrevendo uma história de erros e acertos, com a dignidade daqueles que ousam sonhar e realizar seus ideais.

¹⁵³ Já que antes o Santa Isabel estava ocupado com a Companhia Dulcina – Odilon do “Sul”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do Grupo Gente Nossa do Recife, esta dissertação procurou contribuir para o estudo da historiografia teatral brasileira, que nesse período carece de mais pesquisas. Uma fase que merece ser revista por conta da sua singularidade, repercussão e busca por uma identidade nacional, despida da preconceituosa comparação Brasil-Europa.

Sendo assim, através da trajetória desse Grupo, descobrimos que o mesmo poderia ser observado além do eficiente estímulo à literatura dramática, pois o Gente Nossa incentivou e questionou na sua época vários outros aspectos de grande importância para a cena teatral pernambucana, assim como levantou problemas a serem sanados – muitos desses, infelizmente, ainda hoje presentes... Nesse ponto, a década de 1930 em muito nos faz refletir sobre o teatro atual.

Surgindo como o primeiro grupo de teatro permanente, o Gente Nossa mudou as expectativas teatrais daquela realidade, já que antes o Recife contava com o amadorismo de iniciativa familiar, ou seja, espetáculos montados no quintal da casa de algum bairro, realizado por “moços” daquela mesma área, para os próprios vizinhos em comemoração a alguma festividade (PONTES, 1990, p.54-55). Dessa forma, concluímos que não existia um teatro-Arte que refletisse sobre sua função dentro de uma sociedade, sobre sua linguagem artística, mas a utilização do mesmo para preencher outras atividades mais recreativas e domésticas.

Podemos constatar então, que a iniciativa de Samuel Campelo deu ao Recife o que desde a fundação do Teatro Santa Isabel se esperava: um grupo cênico local. Seguindo os passos desse teatrólogo, que perseguiu um ideal de teatro influenciado pela luta em prol de um teatro nacional juntamente com concepções Regionalistas, descobrimos um Movimento Teatral profícuo e que tomou proporções maiores na medida que se tornou um exemplo a ser seguido pelos demais grupos do “Norte” e tentou se posicionar nacionalmente como mais um centro artístico teatral.

Para Campelo, o brasileiro era “um povo ainda na infância, plasmando-se na amálgama de sua formação entre várias raças diferentes, das mais variadas e heterogêneas concepções culturais e estéticas” (CAMPELO, 1936, p.567). Campelo era atraído pelo Bumba-meu-boi, pelo coco, pastoris, cantigas de roda, frevo... por toda manifestação cultural da sua terra. Procurava contribuir com esses valores regionais para instituir o Teatro Nacional.

Na época, verificamos essa necessidade: qual região iria conseguir esse feito? Notamos que não se buscava, dentro de cada particularidade, o surgimento de várias propostas de conceber o teatro, mas uma procura por um único modelo que pudesse ser seguido por todo o país. Dessa forma, surgia o teatro do “Norte”, tão empenhado quanto o do “Sul” nessa missão.

Esse teatro “nortista” pretendia livrar-se das amarras estrangeiras que ditavam regras incomuns à realidade da sua gente, assim como as do Sul (Rio-São Paulo). E era essa gente que agora começava a serem os protagonistas de sua própria história. O teatrólogo tomou uma posição firme e revolucionária naquela província, que era fazer um teatro dito de qualidade com artistas pernambucanos. Inúmeras críticas lhe acorreram, mas não desistiu de investir no amador de sua terra. Juntando autores e atores, Pernambuco assistiu a um acontecimento inusitado: o surgimento de uma vida artística teatral autóctone. Agora os autores tinham atores para dar vida aos seus personagens, os atores tinham histórias para contar, a crítica dos jornais, um Movimento Teatral para comentar e, por fim, o público, que não precisava mais esperar por longos períodos de recesso até aparecerem novas apresentações.

Em uma retrospectiva do ano de 1935, apontou Valdemar de Oliveira no *Jornal do Commercio* de 5 de janeiro de 1936, que seções artísticas nos jornais do Recife conseguiram se manter com pequenas interrupções, como o “A propósito...” assinada por ele mesmo no *Jornal do Commercio*. No jornal *A Cidade*, Filgueira Filho foi o responsável pela “Sobe o panno”, com publicação periódica. Outras que apareceram, mas não continuaram foram “Notas de arte” de X, e “De theatro” de Júlio Pires no *Diário da Manhã*. Essas seções foram uma vitória para a arte cênica naquele momento, mostrando a necessidade de um Recife mais teatral.

O Grupo Gente Nossa propunha o surgimento de curso de formação do ator (para ajudar na preparação do mesmo na cena), teatro nas escolas (que não tinha a finalidade de formar atores, mas de desenvolver na criança a cognição e a criatividade), tornar os atores pernambucanos mais populares, projetando-os através das suas revistas e boletins, como através da participação em companhias do “Sul”, etc., assim como a construção de um mausoléu para os artistas, preservando suas memórias e não deixando seus “ossos” se perderem pelos lugares, sem o conhecimento de outros artistas, do público e da família. O Gente Nossa colocou o artista em um papel importante, ao reconhecer seu trabalho de dedicação às artes.

Em relação ao público, não excluiu nenhuma classe social, ao contrário, a presença de uma platéia diversificada era o que se pretendia, pois queria fazer de Pernambuco um centro artístico do “Norte” e quanto mais o teatro se tornasse popular, mais ainda essa arte cairia no

gosto da população, virando uma realidade viva, comentada, apreciada e feita pelos pernambucanos.

O teatro de Samuel Campelo tinha como um dos objetivos educar o povo. Era a missão desses intelectuais da cultura, responsáveis agora em direcionar da melhor forma a população. Na sua tese “O Teatro como diversão e cultura”, Campelo deixa claro sua estratégia em chamar a atenção do público mais popular, oferecendo peças para rir e, ao mesmo tempo, que ventilasse teses sociais. O público, na sua concepção, poderia aprender sorrindo, pois o teatro também deveria ser encarado como uma diversão. Nesses passos, o teatrólogo conseguiu abrir as portas do Teatro Santa Isabel, lugar freqüentado pela elite pernambucana, para essa outra classe social. Essa visão causou reações negativas na época, já que o teatro-Arte, como elevação do espírito, não poderia estar ligado à diversão, muito menos à massa.

Campelo (1936, p.570) reagia, afirmando que se o povo brasileiro ainda não era capaz de compreender o “teatro puramente arte”, a melhor forma era conquistá-lo através do teatro como diversão, inculcando a cultura paulatinamente:

Si na Alemanha, por exemplo, onde há uma raça definida e uma cultura das mais vastas do mundo, o teatro-farsa é aplaudido; si em Portugal e na Espanha – países onde o povo sempre amou verdadeiramente o teatro – existe ainda o gênero bufo; si na França, que foi a nossa guia literária por muitos anos, ainda há os apreciadores do “vaudeville”; si as óperas cômicas ainda vivem na Itália e a própria Rússia, com um teatro político chamado de vanguarda, não desdenha apresentar peças engraçadas nos seus teatros; si o país da América do Sul onde mais se cultiva a Arte, como é incontestavelmente a Argentina, mantém casas e mais casas de espetáculos alegres, só o Brasil é que poderia enfrentar o problema do teatro arte-pura, tão complexo e para qual nem os nossos artistas, nem o nosso público – principalmente o nosso público – estão suficientemente aparelhados? (CAMPELO, 1936, p.570).

Em relação ao incentivo público, tentou-se de todas as formas chamar a atenção do Governo e Prefeitura para iniciativas que favorecessem a arte teatral. Para que a prefeitura cumprisse o que foi prometido, divulgava-se através da imprensa e do *Nosso Boletim* os acordos. Embora pouco se tenha conseguido, o *Gente Nossa* colocou em destaque a necessidade de uma maior intervenção dos poderes públicos nas iniciativas culturais do Estado.

Recife ganhou o seu primeiro grupo de teatro permanente, que seguiu “a seu modo” o que acreditava ser moderno, ou seja, um teatro que privilegiou o ator e autor pernambucano, assim como as manifestações culturais da sua terra. Em toda sua trajetória, grande foi a

influência das idéias freyreanas. Sendo assim, diante da pesquisa realizada, não encontramos um teatro descompromissado, atrasado ou decadente, mas uma realidade rica e singular que apostou no que acreditava ser correto dentro das necessidades do seu tempo, pois, de acordo com Samuel Campelo, “O teatro tem de adaptar-se um pouco às condições das épocas que atravessar. Morrer é que não morre porque todas as artes serão eternas [...]” (CAMPELO, 1936, p.570).

REFERÊNCIAS

Academia Pernambucana de Letras. **Academia Pernambucana de Letras: sua história.** Recife: APL, 2006.

_____. **Efemérides:** atualizadas até junho de 2005. Recife: APL, 2006.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes.** Prefácio: Margareth Rago. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

ANUÁRIO do Grupo Gente Nossa. Recife: Grupo Gente Nossa, 1939.

ARAÚJO, Telga de. Glória e grandeza do Santa Isabel. **Contraponto,** Recife, ano 5, n.12, p.33-46, dez. 1950.

ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel.** Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

ASSIS, Machado de. **50 contos.** Seleção, introdução e notas: John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo:** os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: UFPB, 1996.

BARROS, Souza. **A década 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Prefácios: Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BOLETIM da Cidade e do porto do Recife. Edição da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura do Recife. Nº 5-6, jul-dez, 1942.

BORGES, Geninha da Rosa. **Teatro de Santa Isabel:** nascedouro e permanência. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2000.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 194).

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). Apresentação: Sábato Magaldi; tradução: Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.

CADENGUE, Antônio Edson. **TAP**: sua cena e sua sombra. São Paulo: USP, 1991.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAMPELO, Samuel. Como fica o teatro quando o Recife se convulsiona... **Contraponto**, Recife, ano 5, n.12, p.68-70, dez. 1950.

_____. Como se cultiva o teatro em Pernambuco. ANUÁRIO de Pernambuco, Recife, p.246-248, 1934.

_____. Dansas populares. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.29, n.135-142, p.25-33, jan. 1928/ dez. 1929.

_____. Samuel. Desembargador Primitivo de Miranda. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.22, n.107-110, p.48-55, jan./dez. 1920.

_____. Desfolhando saudades. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.25, n.119-122, p.202-212, jan./dez. 1923.

_____. Dr. Sérgio Loreto. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.25, n.119-122, p.222, jan./dez. 1923.

_____. **Escada e Jaboatão** (Memória apresentada ao VI Congresso de Geografia Brasileiro). Recife: Oficinas Graphics, 1919.

_____. Fizeram os negros teatro no Brasil? In.: FREYRE, Gilberto et al. **Novos estudos afro-brasileiros**: trabalhos apresentados ao 1.º Congresso Afro-brasileiro do Recife. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. Fora, Espanha! **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v.27, n.127-130, p.349-355, jan./dez. 1925.

_____. **Mulato** (comédia em 3 atos). Rio de Janeiro: SBAT, 1935.

_____. O meu testemunho sobre Ulysses Pernambucano. **Estudos pernambucanos**: dedicados a Ulysses Pernambucano. Recife: Empresa Jornal do Commercio, 1937.

_____. O teatro como diversão e cultura. Congresso das Academias de Letras e Sociedades de Cultura Literária do Brasil. **Anais do Congresso das Academias de Letras e Sociedades de Cultura Literária do Brasil** (realizado de 3 a 16 de maio de 1936: Teses). Rio de Janeiro: Oficinas Graphics d'A Noite, 1936.

_____. O teatro em 1824. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.26, n. 123-126, p.387-388, jan./dez.1924.

_____. O teatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.24, n. 115-118, p.562-620, jan.1922/jan.1923.

_____. Os mortos do Instituto. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.27, n. 127-130, p.444-459, jan./dez.1925.

_____. Pastoris de outrora. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, v.28, n. 131-134, p.317-321, jan./dez.1927.

_____. Quem foi que inventou o frevo? **Anuário do Carnaval Pernambucano**. Recife: Federação Carnavalesca Pernambucana, 1938.

CAMPELO, Samuel; OLIVEIRA, Valdemar de. **A madrinha dos cadetes** (opereta fantasia). Recife: Grupo Gente Nossa, 1933.

CAMPELO, Samuel; VALENÇA, João. **Noites de novena** (burlata em 3 atos). Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, [?].

D'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta**: o pensamento tradicionalista de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e/ou literárias nordestinas. Campinas: Unicamp, 1987.

DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

DIAS, Leda. **Cine-teatro do Parque**: um espetáculo à parte. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

FAUSTO, Bóris. **O pensamento nacionalista autoritário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Barreto Júnior o rei da chanchada**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002. (Série Malungo, v.7).

_____. O cinema em Pernambuco. Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco. **Projeto ícones pernambucanos**: biênio 2003/2004. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2004.(a)

_____. O teatro em Pernambuco. Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco. **Projeto ícones pernambucanos**: biênio 2003/2004. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2004.(b)

FREYRE, Gilberto et al. **Livro do nordeste**: comemorativo do 1.º centenário do Diário de Pernambuco. Introdução: Mauro Mota; Prefácio: Gilberto Freyre. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 4. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

FRÓES, Íris. **Leopoldo Fróes** (biografia romanceada dividida em três atos). Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1960.

HISTÓRIA da vida privada no Brasil. República: da belle époque à era do rádio. Coordenador-geral da coleção: Fernando A. Novais; organizador do volume: Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, 3).

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

MELO, Clóvis. Samuel Campelo. **Contraponto**, Recife, ano 5, n.12, p.65-67, dez.1950.

MENEZES, José Rafael de. O Recife e os estudantes. In.: Arquivo Público Estadual de Pernambuco. **Um tempo do Recife**. Prefácio: José Joaquim de Almeida Neto; Introdução: Mauro Mota. Recife: Ed. Universitária, 1978.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro...Oba! São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

NOSSO Boletim. Recife, ano I, n.1, mar. 1936.

_____. Recife, ano I, n.2, abr. 1936.

_____. Recife, ano I, n.3, maio 1936.

_____. Recife, ano I, n.4, jun. 1936.

_____. Recife, ano I, n.5, jul. 1936. (Acompanha um suplemento).

_____. Recife, ano I, n.6, ago. 1936.

_____. Recife, ano I, n.7/8, set./out. 1936.

_____. Recife, ano II, n.9, ago. 1938.

_____. Recife, ano II, n.10, set. 1938.

_____. Recife, ano III, n.11, mar. 1939.

NUNES, Anamaria. Geração Trianon. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n.117, p.25-46, abr./maio/jun. 1988.

NUNES, Mário. **40 anos de teatro**: período de 1926-1930. v.3. Rio de Janeiro: SNT, 1959.

_____. **40 anos de teatro**: período de 1931-1935. v.4. Rio de Janeiro: SNT, [19-?].

O GRUPO Tapa e a geração trianon. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n.117, abr./maio/jun. 1988. Não paginado.

O TEATRO no Brasil. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n.39, jul./ago./set. 1967. Não paginado.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.

OLIVEIRA, Valdemar de. Elpídio Câmara. **Revista de teatro**, Rio de Janeiro, n.344, p.26-27, mar./abr. 1965.

_____. **Mundo Submerso**. v.1. Recife: Imprensa Oficial, 1966.

_____. **Mundo submerso** (memórias). v.2. Recife: [s.n.], 1974.

_____. **O teatro brasileiro**. Bahia: Universidade da Bahia, 1958.

_____. (org.). **Samuel Campelo** (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942. (a).

_____. Samuel Campelo (discurso lido na inauguração de uma placa comemorativa). **Contraponto**, Recife, ano II, n.5, jun. 1947. Não paginado.

_____. Samuel Campelo e o Teatro de Amadores. **Boletim da cidade e do Porto do Recife**, n.5-6, p.267-269, jul./dez. 1942. (b).

OSCAR, Henrique. O teatro e a semana de arte moderna. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n.104, p.17-23, jan./fev./mar. 1985.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, 10).

PÊRA, Marília. **Cartas a uma jovem atriz**: disciplina, criatividade e bom humor. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

PEREIRA, Nilo. O Recife e a faculdade de direito. In.: Arquivo Público Estadual de Pernambuco. **Um tempo do Recife**. Prefácio: José Joaquim de Almeida Neto; Introdução: Mauro Mota. Recife: Ed. Universitária, 1978.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. **O Brasil republicano: economia e cultura**. Direção: Sérgio Buarque de Holanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (História geral da civilização brasileira; t.3, v.4).

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990. (Biblioteca Comunitária de Pernambuco, Ensaio 5).

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In.: **A literatura no Brasil**. Direção: Afrânio Coutinho. [S.l.: s.n.], 1955.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora perspectiva, 1996.

Revista Gente Nossa, Recife, n. único, 2 ago. 1933. Não paginado.

_____, Recife, n.2, 16 dez. 1933. Não paginado.

REZENDE, Antônio Paulo. A Modernidade e o modernismo – significados. **Revista Clio**, Recife, v.1, n.14, 1993. (Série História do Nordeste).

_____. **(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: FUNDARPE, 1997.

_____. **O Recife: histórias de uma cidade**. Organização: Magdalena Almeida. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

_____. (org.). **Recife: que história é essa?**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1987. (Tempos e Espaços, 1).

RIVAS, Lêda. **Valdemar de Oliveira: o homem e o sonho (uma reportagem sentimental)**. Recife: Associação da Imprensa de Pernambuco, 1983.

RUBEN, Guillermo Raúl. **O Que é nacionalidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos, 120).

SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964**. São Paulo: Quíron, 1976.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy da. A questão regional: gênese e evolução. **Espaço e Debates**: Revista de estudos regionais e urbanos, São Paulo, ano VII, v.I, n.20, p.7-25, quadrimestral 1987.

_____. **O Regionalismo Nordestino**: existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

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.

Jornais pesquisados:

A Província – março de 1932 até julho de 1932, pois o jornal foi suspenso no período de 1 de agosto do mesmo ano a 1 de maio de 1933. Retomou-se então, a partir do dia 8 de maio de 1933 a junho de 1933;

Jornal Pequeno - de agosto de 1931 a março de 1932;

Jornal do Commercio- como o mesmo parou de circular na cidade entre os anos de 1931 a 1934, foi pesquisado o período de 1 de novembro de 1934 a 15 de janeiro de 1939;

Diário da Manhã - de setembro a dezembro de 1932; e maio/junho de 1937.

Arquivos Consultados:

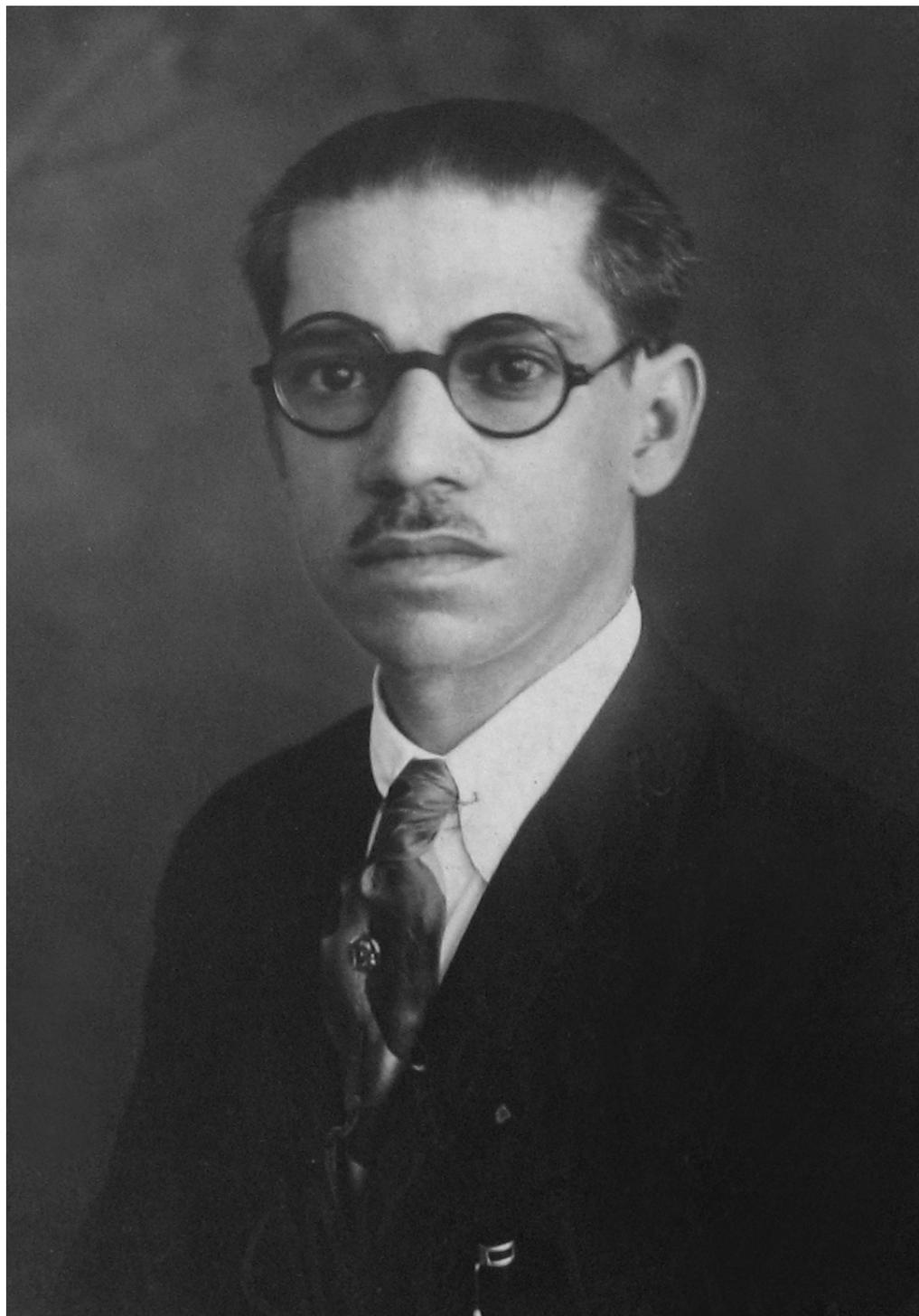
Academia Pernambucana de Letras;
Acervo de Documentação e Pesquisa Osman Lins (Teatro Apolo);
Arquivo Público Estadual de Pernambuco Jordão Emerenciano;
Assembléia Legislativa;
Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco;
FUNDAJ;
Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano;
Instituto Histórico de Jaboatão;

Prefeitura da Cidade do Recife (setor de Artes Cênicas)

Teatro Santa Isabel;

Teatro Valdemar de Oliveira.

ANEXOS



Samuel Campelo
(Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco)

Grupo Gente Nossa



(Foto: Revista Gente Nossa, 2/ago./33)



(Foto: Nosso Boletim, ano I, n.6, 1936)

Alfredo de Oliveira



Aloísio Campelo



Amélia de Souza



Antônio Sampaio



Aucélia de Souza



Augusta Moreira



Alzira de Oliveira



Avelar Pereira



Barreto Junior



Batista Teixeira



Caldas Araújo



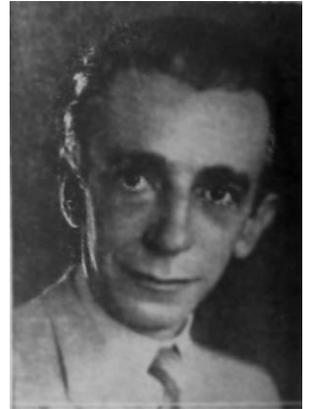
Carlos Torres



Elisa Almeida



Elpídio Câmara



Gina de Almeida



Irma Campelo



João Valença



Lenita Lopes



Letícia Flora



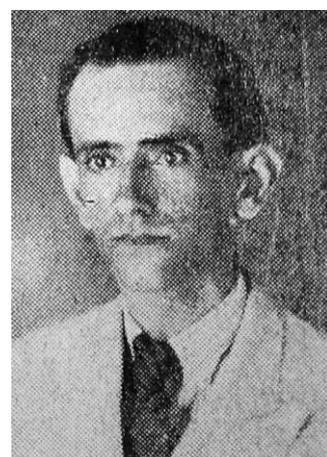
Lucilo Varejão



Luisa de Oliveira



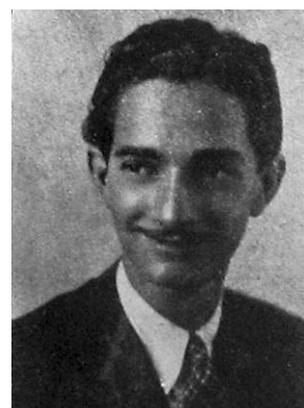
Luiz Maranhão



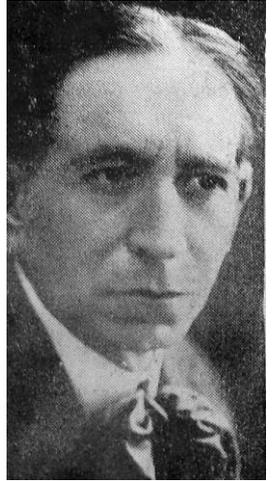
Lurdes Monteiro



Maierber Carvalho



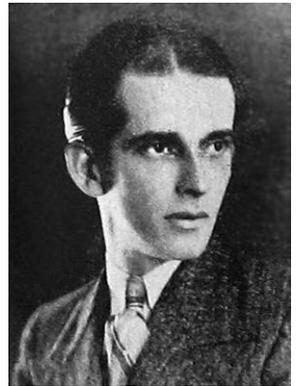
Manuel Matos



Maria Amorim



Oswaldo Barreto



Raul Valença



Renato Marques



Silvino Lopes



Vicente Cunha

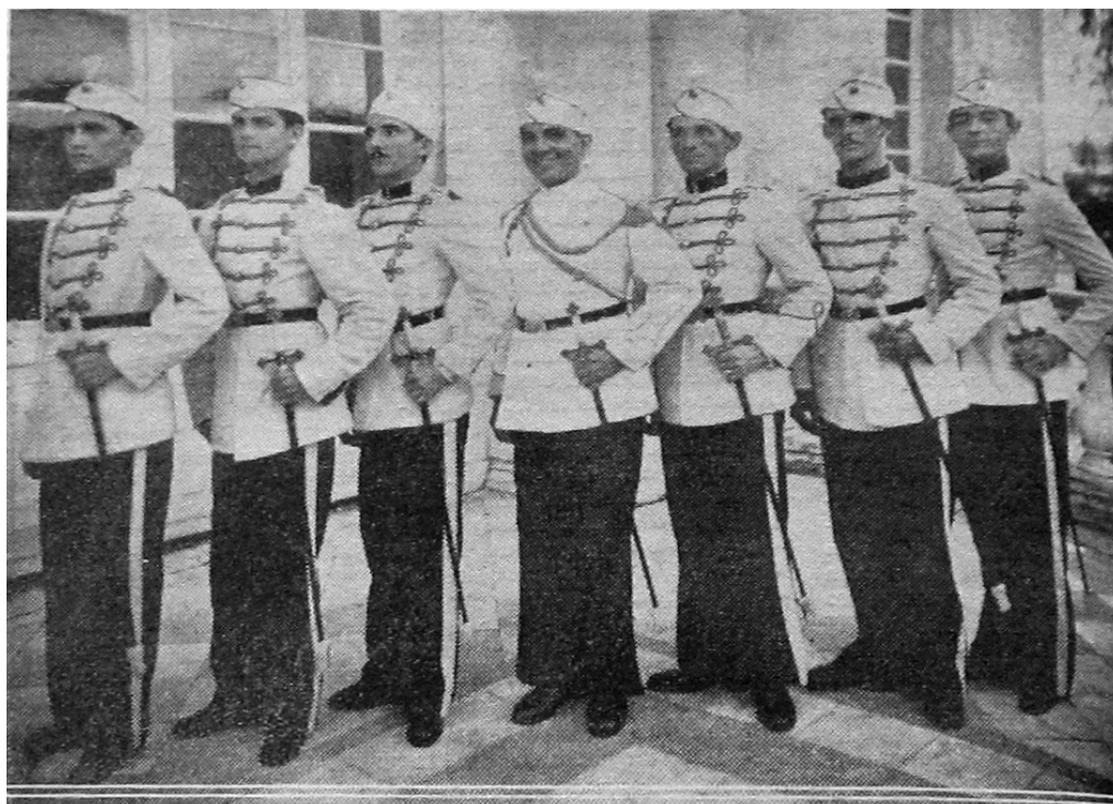


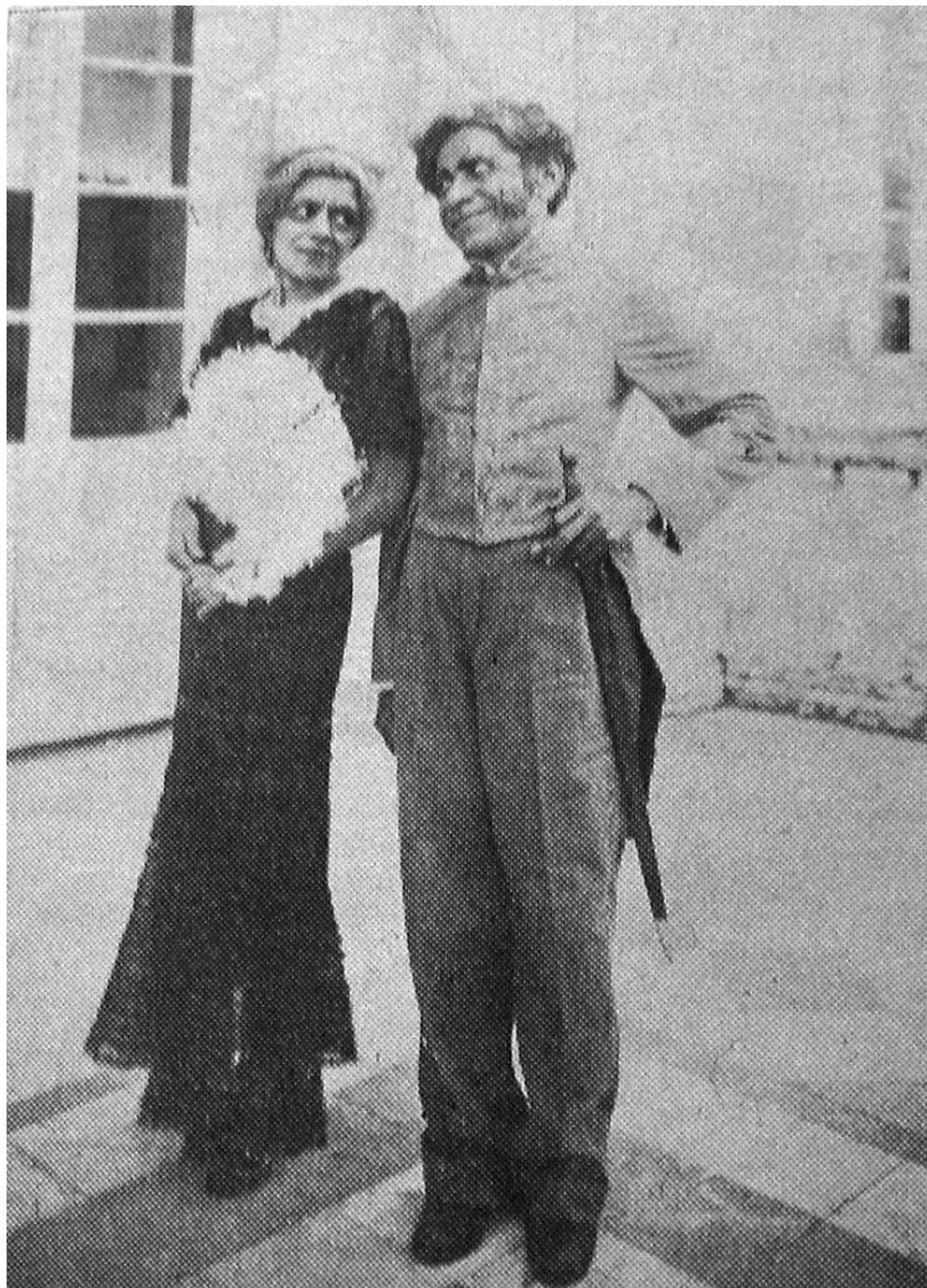
Valdemar de Oliveira





Peça A Madrinha dos Cadetes
(Foto: Revista Gente Nossa, 16/dez./33)





Peça A Madrinha dos Cadetes
(Foto: Revista Gente Nossa, 16/dez./33)



Busto de Samuel Campelo no Teatro Santa Isabel
(Foto: Ana Carolina Miranda)



Teatro Samuel Campelo – Centro de Jaboatão
(Foto: Ana Carolina Miranda)



Adeus a Samuel Campelo – Cemitério de Santo Amaro
(Foto: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco)