

Entre esquecimentos e negações, o teatro dos anos 1930 no Recife

Leidson Ferraz

Se observarmos as representações construídas sobre o teatro anterior à modernidade nos palcos brasileiros – entendendo esta como o período em que o encenador veio garantir a coesão interna e dinâmica da realização cênica, subvertendo práticas antigas e apostando numa renovação de valores –, os termos “teatro ingênuo”, “acanhado”, “frágil”, “incipiente” e “modesto” aparecem com frequência em artigos e livros. Até mesmo a alcunha de “velho teatro” foi empregada, como algo que virou decadente, ultrapassado, precisava ser esquecido. Em Pernambuco, ainda há poucas referências à atividade teatral daqueles tempos em pesquisas e publicações, mas, de certa maneira, o mesmo teor depreciativo persiste.

Fruto da década de 1930 no Recife, quando o teatro brasileiro ainda estava atrelado a convenções hoje totalmente em desuso e as comédias de costume dominavam a cena com o claro propósito de fazer rir, o Grupo Gente Nossa (GGN) sofre deste discurso monolítico e unilateral da nossa historiografia teatral, constantemente a lembrar que aquele era um tempo de acomodação e inércia. Afinal, tudo se resumia a desalento, como bem lembrou Maria Helena Werneck no volume 1 da coleção *História do Teatro Brasileiro* (2012, p. 417), ao referir-se às conclusões a que chegou o crítico-historiador Décio de Almeida Prado: “É a época do atraso, do provincianismo, da falta de ambições artísticas”.

Sem necessariamente refutar por completo a impressão dos críticos nacionais, é importante reconhecer que o olhar que deram àquele teatro quase sempre partiu da análise da produção dramatúrgica, numa apreensão textocêntrica de clara negação ao cômico e que, aparentemente, desconsiderou o lugar social desta arte. Compreendendo o estudo das práticas culturais como um registro específico do campo historiográfico, que transita na

encruzilhada entre o cultural, o social, o econômico e o político, é preciso investigar variados aspectos, para além do dramaturgico, até chegarmos a uma percepção histórica que descortine estereótipos.

“O contínuo menosprezo pelo teatro brasileiro nasce principalmente do desconhecimento”, é o que escreve a crítica Barbara Heliodora no prefácio do livro *Em Busca da Brasilidade – Teatro Brasileiro na Primeira República*, de Claudia Braga (2003, p. XV), uma das poucas pesquisadoras a possibilitar olhares menos deterministas sobre o campo teatral no Brasil. Nestas invenções discursivas, de delimitação da história, vários jogos de interesse poderão ser percebidos. A começar de que grande parte foi registrada por críticos que, a partir dos anos 1940, estavam engajados na própria modernidade teatral brasileira, militantes da transformação que se faria nos nossos palcos, cedo ou tardiamente.

“O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história” é o título da pesquisa que desenvolvo no Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco desde o início de 2016, no intuito de propor outras perspectivas para entendermos mais os contextos que aquelas obras foram produzidas, desvendando, inclusive, as lutas empreendidas para tanto e como o teatro reagiu ao desafio das transformações. No livro *O Teatro Moderno em Pernambuco*, por exemplo, o pesquisador Joel Pontes (1990, p. 19) afirma:

Lançando um olhar retrospectivo sobre o teatro pernambucano, não encontramos qualquer afinidade entre os acontecimentos de hoje e os anteriores a 1930. As temporadas realizadas por companhias estrangeiras e nacionais deixavam um halo de admiração [...] No fundo, restava aos pernambucanos, a par de recordações carinhosas, um esmagador sentimento de inferioridade.

É certo que, até a chegada da decantada modernidade, o nosso fazer teatral ainda era fruto direto da colonização – com prosódia aportuguesa até os anos 1920 –, herdeiro de uma prática que ficou congelada no tempo, mas que demorou a ser questionada e transformada. Vivia-se um teatro de convenção, com presença do ponto a soprar falas aos intérpretes e atenção voltada às

companhias visitantes. O comum era consagrar os primeiros atores, geralmente empresários dos conjuntos, e assistir a peças escritas por autores estrangeiros. Até a intervenção do Grupo Gente Nossa no Recife, raras peças melodramáticas ou cômicas eram apresentadas pelos poucos pernambucanos que se aventuravam a atuar, totalmente distantes da ideia do profissionalismo e do teatro como produto de consumo cultural, enquanto arte mercantil.

Foi lutando contra o abismo que todos sentiam com o restante do mundo, de descrédito a tudo o que era produzido cenicamente no Recife, que o dramaturgo e jornalista Samuel Campelo, em parceria com o ator Elpídio Câmara, aceitou lançar no ano de 1931 um novo coletivo na cena teatral recifense. Os dois artistas já haviam atuado em vários conjuntos de vida efêmera, e dividiam este sonho de possuir uma equipe continuada de teatro profissional, mesmo diante da incredulidade da imprensa e do público. Para tanto, estratégias diferentes foram usadas e o campo teatral, sem dúvida, passou por profundas transformações que vale a pena destacar.

Do marasmo à frequência

A estreia do Grupo Gente Nossa (o título é sugestivo da proposta que lançavam) se deu na noite de 2 de agosto de 1931, no palco do Teatro de Santa Isabel, casa de espetáculos que, desde 1930, estava sob a administração de Samuel Campelo, partícipe do movimento empreendido por Getúlio Vargas. A peça escolhida foi a comédia *A Honra da Tia*, de sua autoria, reunindo no elenco Elpídio Câmara, Ferreira da Graça, Lourdes Monteiro, Diógenes Fraga, Lélia Verbena, Luiz de França, Jovelina Soares e Irene Mariz. Mas o tiro certo veio com a sessão programada numa homenagem a Associação dos Cronistas Desportivos e a jogadores pernambucanos que viajariam para uma competição em São Paulo. Essa mistura de futebol e teatro foi pensada para atrair maior público, o que de fato aconteceu.

No entanto, a expectativa da plateia era a pior possível, fruto da inferioridade que a fazia acreditar que apenas companhias estrangeiras ou da capital da República tinham qualidade. Mas os jornais da época atestaram o

contrário e começou, assim, a trajetória que mudou os rumos do teatro no Nordeste. Segundo Joel Pontes (1990, p. 23), o GGN surgiu “para coibir o excesso de estrelismo, cumprir seus deveres com os artistas contratados e sócios mantenedores [estes, pagavam mensalmente com direito aos primeiros espetáculos], e ocupar o Teatro de Santa Isabel, sempre que companhias itinerantes não o demandassem”. Como muitas destas vinham ao Recife, Samuel Campelo levou a peça de estreia às salas dos subúrbios, “para afinar o elenco”.

Em outubro de 1931, a equipe voltou ao palco do Teatro de Santa Isabel com a farsa *Engano da Peste*, do próprio Campelo, e o sainete – peça curta – *Mamãe Quer Casar*, tradução de Celestino Silva para obra argentina. Novos e consagrados atores passaram a integrar a turma, como Luiz Maranhão, Barreto Júnior e Lenita Lopes, o que ampliou a credibilidade do conjunto. Em dezembro daquele ano, o Grupo Gente Nossa já possuía uma renda mensal assegurada pelos sócios e era elogiado nacionalmente. Pouco depois, iniciou uma série de espetáculos musicais, alguns com o aclamado maestro Nelson Ferreira regendo a orquestra.

A fim de atrair a atenção do público – e a arte aqui produzida era para consumo, quase sempre com ingressos a preços populares, às vezes “a preço de cinema” –, as estreias tinham que ser constantes. Se nos anos 1920 eram raras as chances de alguma produção recifense conseguir pauta no Teatro de Santa Isabel, centro de gravitação de toda a atividade cultural, política e social no estado, somente entre os anos de 1932 e 1933 o Grupo Gente Nossa chegou a exibir-se 231 vezes por lá. Em maio de 1932, por exemplo, a equipe representou 22 espetáculos em um mês, encenando nada menos que doze autores diferentes, isto sem contar apresentações por diversos palcos da capital pernambucana, além de visitas a outros municípios, inclusive de estados próximos.

Os elogios na imprensa não paravam, principalmente pela atenção que o grupo vinha recebendo de dramaturgos locais – nomes como Silvino Lopes, Lucilo Varejão, Hermógenes Viana, Filgueira Filho, Irmãos Valença, Umberto

Santiago e Miguel Jasseli –, mas especialmente do Rio de Janeiro, com perspectivas ainda melhores para o seu repertório. Entre as peças de maior responsabilidade, destacam-se *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Dote*, de Artur Azevedo; *Mãe*, de José de Alencar; *O Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; e a opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira. Naquele momento, o público gostava de revistas, comédias e burletas – sátira com números musicais.

Há quem critique o repertório do GGN por estas escolhas – agentes que reclamam superioridade intelectual –, mas foi a estratégia certa para se legitimar, táticas de uma guerrilha para o teatro local passar a ser socialmente visível. A pesquisadora Ana Carolina Miranda (depoimento ao autor via e-mail em 05/07/2011), como voz dissonante, discorda daqueles que não veem com bons olhos a produção daquele período:

O Gente Nossa surgiu na década de 1930, época pouco explorada e por vezes desvalorizada pela historiografia teatral. Muitos pesquisadores negligenciaram a nossa realidade porque queriam que o teatro brasileiro tivesse uma “cara europeia”, mas o país estava em outro caminho. Buscava-se uma identidade nacional, de estímulo à dramaturgia, e é neste ponto em que se encontra sua grande riqueza. [...] Ao contrário de alguns conjuntos que despontavam pelo Brasil e propunham um teatro de arte elevada, de elite para a elite, Samuel Campelo defendia um teatro como diversão e cultura. Tanto que o Gente Nossa era formado, em sua maioria, por artistas populares e a plateia, a mais diversificada. O importante era disseminar o amor pela arte teatral e ele acreditava que o riso também era um poderoso instrumento para se educar o público.

Manter a “estabilidade” financeira, artística e simbólica do Grupo Gente Nossa era difícil. Além da falta de subvenção, já que muitas vezes o grupo foi abandonado tanto pelos sócios financiadores, quanto pelo público (por variadas razões), o maior problema era o revezamento constante de elenco. Muitos eram empregados no comércio e não conseguiam dedicar-se exclusivamente ao teatro, impossibilitando, inclusive, um aprimoramento na interpretação. E também não foram poucas as perseguições que Samuel Campelo sofreu, inclusive de origem política. Em meio a momentos de quase desistência, a equipe continuou com suas rupturas: fez parcerias com companhias em visita, projetou obras para fora do estado, ajudou a realizar um congresso de amadores teatrais, transitou por diferentes estilos teatrais, contratou

ensaiadores e atrizes-cantoras de outras praças, e deu estímulo à criação de várias seções especializadas em teatro nos jornais do Recife.

Além do já citado corpo de sócios mantenedores, também abriu récitas com horários específicos para moças e crianças, e chegou a publicar duas revistas e o jornal *Nosso Boletim* (até o 11º número), entre vários projetos pensados para atrair cada vez mais público, inegáveis estratégias de legitimação. Foi, sem dúvida, influência para coletivos como o Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Tuna Portuguesa, Troupe da Boa Vontade, Grêmio Cênico Espinheirense, Grêmio de Comédias Cruzeiro, Grêmio Familiar Afogadense, Grêmio Artístico da Paz, Companhia Brasileira de Comédias e Conjunto Nosso. Isto sem contar os grupos no interior de Pernambuco e de outros estados. Criou, assim, um campo maior de possibilidades, de caráter consagratório, o que lhe permitiu fechar parcerias para turnês e divulgação das próprias obras escolhidas pelo grupo, já que o seu repertório passou a ser copiado por outros coletivos como modelo cultural de referência.

Para tantas realizações, a parceria de Samuel Campelo com Valdemar de Oliveira – homem influente, de origem social distinta da maioria dos outros integrantes do GGN –, iniciada ainda em 1931, foi fundamental. E mesmo após a morte de Samuel, em janeiro de 1939, Valdemar seguiu com o projeto, iniciando intensa maratona de espetáculos quase diários nos palcos do Santa Isabel ou dos cineteatros dos subúrbios do Recife e Olinda, do interior de Pernambuco e de estados próximos, graças a financiamento estadual e municipal, sonho acalentado por Campelo durante anos. Pôde, assim, concretizar produções importantes, como o melodrama sacro *Jesus*, obra do maestro Felipe Caparrós, ou a peça de cunho social *Mocambo*, dele próprio e Filgueira Filho, levada a operários através de convênio com o Governo Pernambucano (o teatro aderindo à politização da época como elemento propagandístico); fundando ainda o Teatro Infantil do Grupo Gente Nossa, que apresentou, entre 1939 e 1942, três grandes operetas infantis, *A Princesa Rosalinda*, *Terra Adorada* e *Em Marcha, Brasil!*, abrindo no Recife o mercado

teatral voltado à infância, com dramaturgia dele e meninos e meninas como artistas em cena.

As últimas aparições do GGN aconteceram em 1942, agora liderado pelo ator Elpídio Câmara. No seu livro de memórias *Mundo Submerso* (1985, p. 137), Valdemar de Oliveira confessou: “O Grupo Gente Nossa já não era o mesmo. Faltava-lhe alguma coisa, embora não faltasse dinheiro. Mas, essa alguma coisa era tudo”. Referia-se a Samuel Campelo, líder incontestado desta trajetória. E de um lento desaparecimento, ainda no ano de 1941 surgiu o grupo Teatro de Amadores (futuramente “de Pernambuco”, o TAP), com Valdemar à frente de um novo núcleo de artistas, desta vez amadores, que nas suas primeiras peças assinava como “departamento autônomo do Gente Nossa”. Somente a partir de 1944 tornou-se independente e trilhou outro caminho de sucesso, especialmente na década de 1940 quando fez parte do processo de modernização do teatro brasileiro e não conformou-se tão comodamente aos gostos do público.

Ou seja, pela iniciativa de um grupo teatral formado por “gente da gente”, que não teve medo de ousar estratégias diferentes para o fazer teatral local, o campo cultural recifense reorganizou-se totalmente e passou a usufruir de outras perspectivas em sua relação com a sociedade, claro que com lutas ferrenhas a todo instante, mediante acordos necessários e os impondo também. Ao ser legitimado pelos próprios artistas, incluindo de outros coletivos em solidariedade simbólica; pelas plateias, pela imprensa e pelo poder público, o teatro pernambucano ganhou, assim, contornos inimagináveis ao construir um lugar de aceitação progressiva, atingindo espectadores de todas as classes e faixas etárias e ocupando novo lugar social a partir dos anos 1930, inclusive em seus anseios de renovação.

Mas esta reviravolta que aconteceu não pode continuar a ser tão pouco estudada e desvalorizada. E aqui não reclamo melancolia ou mitificação do passado, mas um movimento de reparação simbólica, o “sair da margem”. Para o historiador que acredita que o espaço do seu trabalho não é um campo neutro, mas de combates, vale a pena desmistificar certezas inquestionáveis e

tentar esclarecer aspectos pouco apreciados do movimento teatral na década de 1930 no Recife, partindo de diferentes escolhas referenciais para situá-lo na perspectiva de seu tempo, inclusive não se esquivando ao conteúdo das contradições que apareceram diante da necessidade de se renovar os processos criativos e atualizar os modelos da tradição.

Referências:

BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade**: Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

FERRAZ, Leidson. **Um Teatro Quase Esquecido – Painel das Décadas de 1930 e 1940 no Recife**. Recife: FUNCULTURA: Edição do Autor, 2016. Disponível em: https://issuu.com/cultura.pe/docs/um_teatro_quase_esquecido_d_cada_d_068c9f24f1c5ee.

HELIODORA, Barbara. “Prefácio”. In: BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade**: Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

MIRANDA, Ana Carolina. Depoimento ao autor via e-mail em 05/07/2011.

_____. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)**. Recife: dissertação do programa de pós-graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso (Memórias)**. 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: FUNDARPE/Companhia Editora de Pernambuco, 1990.

WERNECK, Maria Helena. “A dramaturgia”. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 1**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 417.