

“EM PERNAMBUCO SE FAZ TEATRO COM ELEMENTOS DE PERNAMBUCO”: O GRUPO GENTE NOSSA E A LUTA EM PROL DE UM TEATRO NACIONAL (1931-1939)

Ana Carolina Miranda Paulino da SILVA*

RESUMO: No início do século XX a busca por uma identidade nacional no âmbito teatral intensificou-se e vários artistas e intelectuais, da capital e das províncias, empenhavam-se nessa construção. Dado o enorme território brasileiro, de distintas realidades, observam-se práticas diferenciadoras, não menos legítimas, que ambicionavam um objetivo comum: um teatro “do” Brasil e não “no” Brasil. O trabalho aqui desenvolvido pretende acompanhar o movimento do Grupo Gente Nossa do Recife que teve como sede o Teatro de Santa Isabel na década de 1930. Através de fontes como suas revistas, boletins e jornais da cidade, o Grupo valorizou tudo o que fosse “nosso”, da terra, transparecendo em seu discurso a influência das ideias do Regionalismo de Gilberto Freyre, resultando no surgimento do teatro moderno em Pernambuco.

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

1. Um Teatro do Brasil

No ano de 1936, 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, o teatrólogo Samuel Campelo deixou 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, 1936:567).

Posicionando-se a respeito do que surgira nos meios intelectuais sobre a decadência do teatro nacional, Campelo afirmava que esse fato não era possível, já que não houve, em nenhum momento, um teatro brasileiro. Para estar em “decadência”, o teatro, até então, deveria ter passado por uma fase de apogeu ou de elevação cultural, caso não identificado em sua história. As iniciativas de grandes nomes como Martins Pena, Arthur Azevedo, João Caetano e tantos outros autores e atores, sem dúvida contribuíram para essa área artística, mas não consolidaram uma arte tão complexa como o teatro.

Buscava-se uma identidade nacional, um teatro “do Brasil”. Peças com atores e escritores brasileiros, sem influência do estrangeiro:

Os nomes mostrados de um João Caetano, uma Sezefreda, um Correia Vasques, um xisto Baía, uma Ismênia dos Santos, eram de artistas nascidos no Brasil representando à portuguesa os dramas e tragédias escritos por autores estrangeiros.

Como escritores vamos pôr de parte Antônio José porque o nosso mártir da Inquisição si teve peças interessantes como as “Guerras do Alecrim e da Mangerona” foram vividas em Portugal. Vamos pôr ainda da parte Gonçalves

* Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em História. E-mail: anacenic@yahoo.com.br.

de Magalhães, que escreveu a tragédia daquele mártir classificada de “assunto incontestavelmente nacional” por um dos nossos críticos e que José Veríssimo (como nos conta Carlos Sussekind de Mendonça no 1º vol. da sua História do Teatro Brasileiro) disse ter sido com “atores brasileiros que representaram num teatro brasileiro, diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro”. Mas foi o protagonista só – brasileiro apenas de nascimento – formado no estrangeiro tanto assim que a peça é de ambiente português [...] (CAMPELO, 1936:567-568).

Campelo acreditava que seu país ainda estava em formação. Comparou-o a uma criança que tinha muito que aprender, descobrir. A luta em prol de um teatro nacional intensificava-se. O teatrólogo deixava clara sua intenção: “O meu Estado quer também colocar a sua pedrinha para a construção do teatro nacional” (CAMPELO, 1936:572).

O “Norte” era tão responsável quanto o “Sul” nesse objetivo. Pertencente a uma elite intelectual, a iniciativa do teatrólogo proporcionou à cidade do Recife o seu primeiro grupo de teatro permanente, além de estimular e provocar mudanças significativas naquele ambiente teatral. Campelo percorreu um caminho diferenciado daquele da Capital, explorando alguns dos fundamentos das ideias dos Regionalistas da década de 1920. Em particular, o intenso valor conferido às tradições locais, ao que era da terra. Adotava-se uma postura de humildade e luta pelo teatro:

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, 1936:572).

O Grupo Gente Nossa semeava em Pernambuco e no “Norte” a busca pela arte teatral moderna. Divulgava um novo fazer teatral no Recife, do repensar 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 atores que não eram provenientes da elite? 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.

2. A respeito das ideias...

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 socioeconômica 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, 2009:52).

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, 2009:53), 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, 2009:61), 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, 2009:61).

Continua o autor, que esse dispositivo fez com que se procurasse por signos/símbolos que dessem visibilidade à ideia 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 instituí neste momento, pudessem representar o modelo a ser generalizado para o restante do país, o que significava a generalização de sua hegemonia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009:61).

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, 1996:175), 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, 1996:175). 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, 2009:100). 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, 1996:175).

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, 2009:103), 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 descontinuidades 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, 2009:113), 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, 2009:113-114).

Dessa forma, D’Andrea analisa que os Regionalistas lutavam por uma contestação sem ruptura com esse passado (D’ANDREA, 1987:94), 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, 1987:104). Diz D’Andrea que, então, surge o antagonismo entre Regionalistas e Modernistas, uma briga “pela legitimidade de representar o Brasil mais nacionalmente” (D’ANDREA, 1987:103-104).

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, 1987:44). 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, 2009:63). Intelectuais como Samuel Campelo que tinham agora a responsabilidade em escrever e produzir, dentro de suas especialidades, a identidade brasileira arquitetada dentro dessas ideias regionalistas.

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.

3. O Grupo Gente Nossa

O jornalista Aurino Maciel diz que depois da Revolução de 1930, o governo procurava um administrador que entendesse do ofício para o cargo no Teatro de 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 postiça: 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, 1942:64).

Quando um velho amigo, o ator Elpídio Câmara, chegou ao Teatro de Santa Isabel para solicitar uma peça para seu festival artístico¹, Samuel propôs a criação do Grupo, sonho acalentado por ambos durante anos. Convite aceito, a peça escolhida para a estreia foi a comédia *A Honra da tia* do próprio Campelo.

Partiram então para a seleção do elenco. A maioria dos artistas escolhidos já havia trabalhado com Campelo e Câmara: 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 Madalense; 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 contrarregra; e o conhecido “coleguinha”, assim chamado o ponto Abelardo Cavalcanti.

No dia 2 de agosto de 1931 subia ao palco do Teatro de Santa Isabel o Grupo Gente Nossa, dentro do Festival do ator Elpídio Câmara, em homenagem à Associação dos Cronistas Esportivos e à Embaixada Esportiva Pernambucana que viajaria para competir em São Paulo. De acordo com o *Nosso Boletim* (ano I, nº6, p.2) a apresentação foi de grande agrado, com aplausos e manifestação carinhosa da imprensa. Entretanto, relata também que a nova iniciativa exigia cautela, pois o meio mostrava-se pouco receptivo aos grupos locais

As experiências anteriores tinham servido de boas lições e, assim, lançado o espetáculo com o rótulo de festival – mesmo com os proventos para o ator festejado – seria disfarçadamente apresentado o futuro conjunto que, desde já, ficou resolvido ter o nome de Grupo Gente Nossa [...].

[...] O programa anunciava o Grupo assim, de modo simples, como se não fosse uma estréia de companhia. Era a lição da experiência.

¹ “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.

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 teatros, 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 contrarregra, passou a atuar como ator.

O retorno ao Teatro de Santa Isabel estava sendo preparado para se obter um resultado positivo e, dentro de algumas medidas tomadas, foi sugerida a criação de um corpo de sócios mantenedores² 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.

Na essência do seu discurso, o Grupo era voltado para uma 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 ideias regionalistas da década de 1920, alicerçou bases que foram exploradas para esse presente. 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 de Santa Isabel.

Em 6 de outubro de 1931, voltava o Gente Nossa para o Teatro que acolheu sua estreia. 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, trabalharam Elpídio Câmara, Luiz Carneiro, Luiz Maranhão, Barreto Júnior, Lourival Fraga, Lélia Verbena, Josefina Rocha, Lenita Lopes, José de Sousa (contrarregra) e Lourival Amorim (ponto). Nesse mês ainda foram encenadas as peças *A Honra da Tia*, de Samuel Campelo, *Não Me Conte Esse pedaço*, 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 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. *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 pedaço*, 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 de Santa Isabel, que no caso era a peça *Sangue Gaúcho*, apontava para a importância do Grupo:

² 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.

[...] 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 [...].

O Grupo Gente Nossa desenterrava a “caveira de burro”³ do Teatro de 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 (2000:43). 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 Izabel já mereceu, do público supersticioso 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 môfo que nele fixara residência. Samuel Campello – 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 Izabel. E o “milagre” foi feito (Apud OLIVEIRA, 1942:40).

Um novo fazer teatral despontava. Surgia um grupo de teatro permanente estimulando atores, autores, o público, o interesse da imprensa e a sensibilização do olhar para uma arte pouco compreendida. Para Hermilo Borba Filho (Apud SOUZA, 1985:210) o teatro moderno em Pernambuco teve início com o Gente Nossa que se direcionou em bases profissionais e valorizou o autor nacional.

4. Para um teatro mais pernambucano

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 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

³ 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 Izabel. 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? [...]”.

pronunciaram: “Gente Nossa!” É o mesmo que dizer: ‘Gente Pernambucana’, ‘Gente Brasileira’, ‘Recife’.

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 Câmara⁴, 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.

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 (1987:12) 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, 1987:12).

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, 1987:12). 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 ideia 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”. Entre os nortistas não havia individualismo e o que era “homem”, virou gente, a “nossa gente”.

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 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:

⁴ Ver: PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990. p. 23/24.

O nome de Humberto Santiago inscreve-se, assim, entre aqueles 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] colaboração de Jayme Costa, procurando atrair 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 autoestima 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.

5. Quem, quem vem, quem vem lá?

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... 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 Sarmiento, da qual o Grupo encenou sua comédia, *Dinheiro... A Quanto Obrigas!*, assim é apresentada: “Ligia Sarmiento também está em nosso coração. Atriz jovem, formosa e de talento, é daquelas que honram qualquer teatro. Filha de Pernambucano, tem essa afinidade: quasi “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 despreziosos 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, 1942:32) 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, 1942:32), 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” o tão almejado “espírito de renúncia”, comentado por Valdemar de Oliveira, era posto em segundo plano por conta da sobrevivência.

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.

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, 1966:257-258).

A elite local sentenciava todo aquele que penetrasse no mundo teatral. 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.

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.

6. Norte x Sul

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, 1990:19) 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.

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 (1987:13), 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, 1936:569, 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, 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:

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 a arte teatral. 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, lucha e se esforça pelo engrandecimento do theatro nacional [...] [grifo do autor].

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 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 1930.⁵ 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 de Santa Isabel. Um ator do Grupo, Renato Marques, foi chamado para fazer parte de outra Companhia famosa na época, a de Palmeirim

⁵ Não podemos deixar de registrar que essa prática de utilizar atores dos locais nos quais as companhias se apresentavam, era um hábito comum.

Silva, partindo com a mesma para o “Sul”. Em uma vespéral no Teatro de 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, Suzana Negri, Antônia Marzullo⁶ 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*.

Em setembro de 1932, indo para o Ceará, Viana recebeu uma homenagem⁷ 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 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, despidendo-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”.

Conclusão

A busca por uma identidade brasileira gerou práticas diferenciadoras no extenso território brasileiro. A luta em prol de um teatro nacional deu-se em Pernambuco através do Grupo Gente Nossa, em toda a década de 1930, com a valorização de atores e autores nacionais. Valendo-se de um discurso com fortes influências das ideias regionalistas, o “Norte” destacava-se como mais um protagonista nessa formação da arte nacional.

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, o mais diversificado, que não precisava mais esperar por longos períodos de recesso até aparecerem novas apresentações.

⁶ A atriz Antônia Marzullo é avó de uma das grandes atrizes da nossa época, Marília Pêra.

⁷ 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 [...]”.

O Gente Nossa estimulou discussões e o surgimento de seções artísticas nos jornais do Recife, cobrou apoio dos poderes públicos, incentivou atores e autores pernambucanos, apoiou grupos do interior, lutou por cursos de formação do ator, defendeu o estudo da arte nas escolas normais (não para formar atores, mas no intuito de contribuir no desenvolvimento das crianças), reivindicou a construção de teatros na cidade, incitou o surgimento de novos grupos (o Movimento chegou até os estados vizinhos que colocavam “gente” ou “nossa” em seus nomes), empenhou-se na construção de um mausoléu para os artistas (como forma de preservar a memória), publicou duas revistas e um jornal intitulado como “Nosso Boletim” (que chegou até o 11º número) para a divulgação do Movimento (Samuel Campelo também era um pesquisador do teatro e sabia da importância das fontes). Enfim, o Gente Nossa colocou em evidência o fazer teatral. Um teatro que pretendia livrar-se das amarras estrangeiras que ditavam regras incomuns à realidade da sua gente. Pernambuco assistiu a um acontecimento inusitado: o surgimento de uma vida artística teatral autóctone.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Prefácio: Margareth Rago. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.
- ARRAIS, Isabel Concessa. Teatro de Santa Isabel. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- 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.
- 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.
- DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006.
- NOSSO Boletim. Recife, ano I, n.6, ago. 1936.
- OLIVEIRA, Valdemar de. Mundo Submerso. v.1. Recife: Imprensa Oficial, 1966.
- _____. (org.). Samuel Campelo (1889-1939). [Recife]: [s.n.], 1942.
- PONTES, Joel. O teatro moderno em Pernambuco. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990. (Biblioteca Comunitária de Pernambuco, Ensaio 5).
- Revista Gente Nossa, Recife, n. único, 2 ago. 1933. Não paginado.
- _____, Recife, n.2, 16 dez. 1933. Não paginado.
- SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. O Grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife (1931-1939). Recife: O Autor, 2009.
- 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.

Jornais pesquisados:

A Província

Jornal Pequeno

Jornal do Commercio

Diário da Manhã