



Modernidades teatrais no Brasil: circulação de ideias e práticas modernas entre grupos amadores e crítica teatral natalenses nos anos 1940-1960

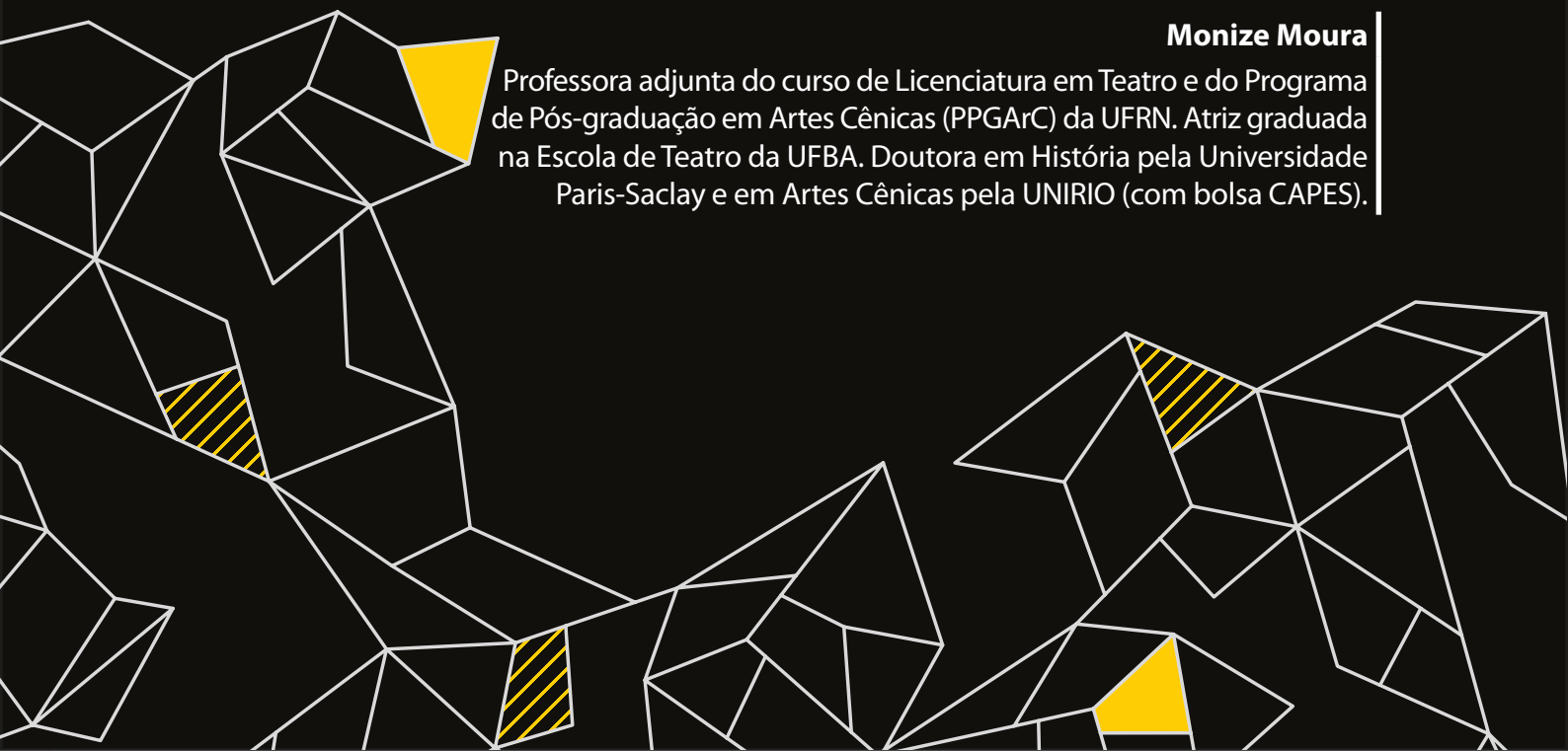
Theatrical modernities in Brazil: circulation of modern ideas and practices through amateur groups and theatre critics in Natal from the 1940s to the 1960s

Modernidades teatrales en Brasil: circulación de ideas y prácticas modernas entre grupos amateurs y la crítica teatral de Natal en los años 1940-1960

Monize Moura

Monize Moura

Professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARc) da UFRN. Atriz graduada na Escola de Teatro da UFBA. Doutora em História pela Universidade Paris-Saclay e em Artes Cênicas pela UNIRIO (com bolsa CAPES).



Resumo

O artigo apresenta as transformações na cena teatral amadora natalense entre as décadas de 1940 e 1960, questionando como ela incorporou e propagou concepções teatrais modernas. Considera-se que a consolidação do teatro moderno no Brasil esteve relacionada, entre outras coisas, a um processo de dimensão transnacional de afirmação da ideia de um teatro de arte. A partir do cotejo entre três periódicos, observou-se: (1) a ideia de renovação teatral relacionada a montagens de textos de reconhecido valor literário e à preocupação com aspectos técnicos das encenações; (2) a recorrência à noção de teatro regional para caracterizar iniciativas de modernização cênica. Tais aspectos sugerem que Natal estava conectada, mas não de modo sincrônico, à mentalidade que dominou o campo em outras capitais.

Palavras-chave: Historiografia do teatro brasileiro, Histórias globais do teatro, Teatro moderno, Teatro amador, Teatro natalense.

Abstract

In this study, we analyze the transformations in the amateur theatre in Natal, Brazil, from the 1940s to the 1960s, seeking to understand the extent to which it has spread and incorporated modern theatrical concepts. We consider that the consolidation of modern theatre in Brazil has related to a transnational process of affirming the idea of fine art theatre. By comparing three periodicals, we have observed: (a) the idea of theatrical renovation referred to the staging of plays acclaimed by their literary value and concerns with technical aspects of stage; and (b) the recurrence of the idea of regional theater to distinguish initiatives of scenic modernization. Such aspects suggest that Natal was connected, but not in a synchronic way, to the mentality that has dominated the field in other of the largest cities in Brazil.

Keywords: Brazilian theatre history, Global theatre histories, Modern theatre, Amateur theatre, Theatre in Natal, Brazil.

Resumen

Este artículo presenta las transformaciones en la escena teatral amateur de Natal (Brasil), entre los años 1940 y 1960, cuestionando como esta incorporó y propagó concepciones teatrales modernas. Se considera que la consolidación del teatro moderno en Brasil estuvo relacionada, entre otras cosas, con un proceso de dimensión transnacional de afirmación de la idea de un teatro de arte. A partir de la comparación de tres publicaciones periódicas, se observó: (1) La idea de renovación teatral relacionada con la escenificación de textos de reconocido valor literario y con la preocupación por los aspectos técnicos de la puesta en escena; y (2) La recurrencia de la noción de teatro regional para caracterizar iniciativas de renovación escénica. Estos aspectos apuntan a que Natal estuvo conectada, pero no de manera sincrónica, con la mentalidad que dominó el campo en otras capitales en Brasil.

Palabras clave: Historiografía del teatro brasileño, Historias globales del teatro, Teatro moderno, Teatro amateur, Teatro en Natal.

Introdução

Nas últimas décadas, diferentes transformações no campo acadêmico têm contribuído para estimular o debate sobre novas abordagens na historiografia teatral no Brasil. Observa-se tanto o interesse pela renovação de objetos de pesquisa, para além do texto teatral, como também um debate crescente acerca do uso de fontes (AZEVEDO, 2017). Para mais, o desenvolvimento da pós-graduação em Artes Cênicas, atrelado à expansão e interiorização das universidades nas últimas décadas, aprofundou o debate de tais aspectos, na medida em que tem promovido a produção de dissertações, teses e revistas que tematizam perspectivas locais em contraposição às narrativas dominantes acerca do teatro brasileiro, centradas sobretudo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (FARIA, 2013).

A despeito desse impulso para a produção de uma historiografia teatral brasileira mais plural, ainda há um longo percurso a ser trilhado nesse sentido. Como obstáculos, pesam tanto a escassez de documentação teatral reunida em acervos nas diferentes cidades do país, quanto um problema teórico: os próprios paradigmas interpretativos aos quais são submetidas as histórias locais de teatro. Conforme observou Maciel (2018, p. 70),

Falar da quimera teórica, interpretativa e conceitual, que poderia estar contida na expressão “teatro brasileiro”, é olhar para o contrário de qualquer estabilidade: é assumir a diversidade das cenas locais (e regionais), com desenvolvimentos bastante distintos daqueles que se verificou no eixo, apontando para processos que rompem com qualquer ideia de unidade da produção dentro do sistema que, talvez, só fosse bem compreendido a partir de sua multiplicidade.

De saída, portanto, o reposicionamento da historiografia teatral brasileira, abarcando perspectivas locais, envolve a compreensão de “novas temporalidades em torno de outras espacialidades” (MACIEL, 2018, p. 70). A reflexão é precisamente oportuna quando nos propomos a analisar de maneira mais aprofundada o teatro moderno no Brasil, tema que, de acordo com o *Dicionário de Teatro Brasileiro*, ainda se coloca como um “problema interpretativo nos domínios da teoria teatral brasileira” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 185).

Situando-se nessa perspectiva, este artigo trata da cena teatral amadora natalense entre as décadas de 1940 e 1960, questionando como ela incorporou e propagou concepções teatrais modernas. Discute-se inicialmente a noção de campo (BOURDIEU, 1996), bem como o enfoque da história global, enquanto parâmetros pertinentes para a produção da historiografia do teatro moderno brasileiro situado fora do eixo Rio-São Paulo. Estabelecendo como fontes de pesquisa os periódicos, apresenta-se um panorama dos grupos amadores locais. Em seguida, são analisadas as críticas teatrais buscando compreender como tais textos articulam os sentidos de moderno, modernidade, teatro de arte e teatro regional.

Teatro moderno brasileiro na perspectiva da história global: fundamentação teórica

Compreende-se a modernidade teatral como um fenômeno, situado em meados do século XX, de rompimento com as ideias e práticas teatrais herdadas do século XIX, que encontrou na afirmação da figura do diretor um de seus maiores emblemas. De maneira geral, a história da ascensão do teatro moderno no Brasil significou a renovação de repertório (em contraposição aos gêneros cômico-musicados e à comédia de costumes), além da superação de convenções de atuação e hierarquias próprias de um teatro de primeiros atores, e, finalmente, a ascensão do encenador, alçado à posição preponderante na assinatura da obra (BRANDÃO, 2009). Longe de se tratar de um desenvolvimento natural, a formulação discursiva de um teatro brasileiro moderno foi objeto de disputas por legitimação, envolvendo não apenas os artistas como as dimensões da crítica e das próprias instituições públicas de cultura.

No âmbito da historiografia teatral, as interpretações do fenômeno dividem-se entre “uma tendência evolutiva e outra de ruptura” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 185). A primeira evita a escolha de marcos, considerando a modernização do teatro de forma mais dilatada, já a partir da década de 1920, ao passo que a segunda elege como marcador temporal a encenação, pelo diretor polonês Zbigniew Ziembinski, em 1943, da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. De maneira geral, as análises costumam

destacar a atuação dos grupos amadores, sobretudo cariocas e paulistas, na consolidação da mentalidade moderna¹.

No que concerne a outros estados do Brasil, pouco se sabe, à exceção da experiência teatral pernambucana – principalmente dos grupos Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), fundado em 1941, Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), criado em 1945 por Hermilo Borba Filho, e Teatro Popular do Nordeste (TPN), desdobramento do TEP, dirigido por Hermilo e Ariano Suassuna, ativo entre 1959 e 1975. As pesquisas acerca do TAP colocam em evidência a contribuição do grupo para a transformação da cena pernambucana a partir de uma proposta de elevação estética por meio de encenações bem-acabadas e montagens de clássicos da dramaturgia internacional (FERNANDES, 2013). Já os estudos sobre o TEP e TPN consideram sua relevância para o amadurecimento da modernidade teatral no Brasil, principalmente pela elaboração de uma poética teatral que buscou aproximar-se da cultura popular (REIS, 2018), incorporando temas e “processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares” (TEIXEIRA, 2016, p. 142).

Essas análises consideram o regionalismo como aspecto fundamental para a renovação da linguagem e a produção de uma identidade na expressão cênica no Nordeste, a partir da experiência pernambucana (LIMA FILHO, 2019). Para Maciel (2018), é em torno da regionalidade que se articula a noção de modernidade teatral no Nordeste, “atuando no processo de modificação relevante de certas convenções modernas, que encontrou resistência no âmbito dos padrões impostos pela cultura teatral hegemônica, a saber, a do eixo Rio-São Paulo” (MACIEL, 2018, p. 77).

A leitura da modernidade teatral no Nordeste por esse prisma é notadamente potente na medida em que incita à compreensão da cena local a partir de suas características próprias. Estas, por sua vez, relacionam-se às transformações socioculturais experimentadas em esferas mais amplas,

1 Teatro do Estudante do Brasil (TEB), famoso pela montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 1938 e *Os Comediantes* (1938) que levou à cena, em 1943, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Destacam-se em São Paulo o Grupo Universitário de Teatro e o Grupo de Teatro Experimental, cujas realizações teriam estimulado o industrial Franco Zampari a capitanear em 1948 a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), iniciativa considerada decisiva para a incorporação e promoção de concepções modernas pelo teatro profissional.

nacional e global. Conforme observou Albuquerque Jr. (2011), o regionalismo – emblemático para a renovação cênica em questão – tem sua elaboração, já na década de 1920, em profunda relação, assim como o modernismo, com os debates acerca de nação e identidade brasileiras.

Esta pequena digressão cumpre aqui um propósito. Ela nos permitirá situar a atuação dos grupos teatrais amadores natalenses num panorama mais expandido da história da cultura brasileira a fim de podermos compreender as relações de força que permeavam o **campo** do teatro em meados do século XX. Em sua obra *Regras da arte*, Bourdieu (1996) se refere ao que ele chama de campo literário, fenômeno constituído no final do século XIX na França, como uma das consequências da emergência de um mercado de consumo de obras literárias. Trata-se de um universo formado pelos envolvidos nas produções de obras escritas (editores, críticos, escritores, tradutores etc.) que funciona de acordo com códigos “específicos de conduta”, “categorias de percepção e apreciação próprios” (BOURDIEU, 1996, p. 266). Para ele, esses agentes atuam produzindo ou reafirmando critérios de legitimidade e inteligibilidade das obras de arte, ou seja, as regras do campo. Nesse sentido, Bourdieu nos leva a perceber que as trajetórias de artistas, autores e críticos só podem ser compreendidas em sua complexidade, na medida em que considerarmos suas posições no espaço que os engloba, ou seja, o campo. É este quem define espaços de trânsito possíveis: oportunidades de ascensão, de ganho de prestígio em relação aos pares da profissão, de aporte econômico, descrédito dentro do meio artístico... É também dentro do campo que se operam as disputas envolvendo a afirmação de paradigmas de apreciação de obras de arte.

A reflexão de Bourdieu (1996) é particularmente pertinente para pensarmos a modernidade teatral e o estabelecimento, dentro do campo teatral, de concepções ditas modernas, aqui associadas à ideia de **teatro de arte**, diante de práticas e convenções próprias da cena que viveram seu auge no Brasil na virada do século XIX para o XX. Conforme observou-se anteriormente, esse processo não se deu por consequência natural do tempo, mas resultou de uma série de disputas no interior do próprio campo. Estas tiveram como um de seus desdobramentos, nas décadas seguintes, a incorporação pela própria historiografia de valores modernos e, conseqüentemente, a rejeição

às formas teatrais recorrentes na passagem para o século XX, deslocadas ao passado e associadas à ideia de um “teatro velho” (BRANDÃO, 2009, p. 71).

Essas transformações no campo do teatro foram apontadas por Bernstein (2005) em sua análise da atuação de Décio de Almeida Prado como crítico teatral em São Paulo entre 1941 e 1968. Para ela, em meados do século XX, a crítica teatral teve papel decisivo na formação de um público apto a apreciar espetáculos de acordo com os preceitos modernos:

Para este novo teatro que vai, aos poucos, se formando, fazendo tábua rasa do que havia anteriormente, [...] não é suficiente que se crie um novo profissional; é preciso que se forme, concomitantemente, um novo público. A construção da consciência teatral, no que diz respeito tanto a profissionais e estudiosos do teatro, quanto ao público se coloca, para Décio de Almeida Prado, então, como o principal objetivo desta primeira fase, determinando, muitas vezes, o caráter da própria crítica. Consequentemente, a crítica apresenta, neste momento inicial sobretudo, um caráter formativo e informativo, didático, menos preocupado com questões estéticas em si do que com a forma de tornar estas questões acessíveis e claras para o público leitor. (BERNSTEIN, 2005, p. 95)

É pertinente expandir as análises de Bernstein (2005) a respeito da constituição da crítica teatral moderna paulistana a outras regiões do país, em especial no que concerne ao teatro amador, com o intuito de, como o faz Teixeira (2016, p. 25), compreender como “foram se estruturando e impondo determinadas práticas de conceber e reconhecer a legitimidade de fatos artístico-culturais”.

Ainda nesse raciocínio, cabe lembrar que a modernização teatral, embora ganhe contornos e características próprios à dinâmica sociocultural brasileira, insere-se, por sua vez, em uma rede transnacional de circulação de artistas e ideias. O próprio sentido, sustentado por alguns críticos e grupos amadores, de modernidade atrelado a um teatro que estivesse mais preocupado com a elevação artística, distinto em seus propósitos da cena profissional (PEREIRA, 1998), foi uma noção difundida entre diferentes países a partir da segunda metade do século XIX. Para Balme (2012, p. 208):

O período também assiste ao surgimento de um novo discurso ou sistema conhecido como “teatro de arte”, no qual um certo campo de

atividade teatral é posto entre parênteses e imbuído de um discurso até então reservado às belas artes, música erudita e certos textos literários. A criação e expansão de um “teatro de arte,” que acabou por se confundir com a ideia de “teatro moderno,” exigiu também a definição de uma nova esfera pública grande e ativa o bastante para sustentá-lo.

Balme (2012) compreende por esfera pública teatral uma “arena que abrange o ambiente institucional, os públicos reais e imaginados, o estatuto cultural de uma instituição específica e o teatro como mídia. O termo se refere também à rede mais ampla de comunicação criada pelas instituições teatrais” (BALME, 2012, p. 209).

Ao tomar a noção de esfera pública como paradigma teórico central para histórias globais do teatro, compreendemos que Balme se aproxima de Bourdieu (2008, p. 9), na medida em que se propõe a analisar fenômenos estéticos considerando as condições sociais que forjam a existência e emprestam legitimidade à determinada obra ou prática teatral:

A esfera pública é definida levando-se em conta não só as críticas dos espetáculos, a publicidade gerada por uma produção teatral (cartazes, programas), as matérias na imprensa, mas também pela **posição ocupada pelos teatros no contexto cultural e legal**. Estudar o teatro levando-se em conta as esferas públicas faz com que a perspectiva de visão se desloque de dentro para fora do edifício teatral. Será possível perguntar como o teatro começou a ser redefinido em termos de sua dinâmica cultural – tanto oficial como não oficial, tanto comercial como programática – sob a pressão da modernização ocorrida no final do século XIX e início e meados do século XX. Ver a partir da esfera pública requer, por definição, que valores e perspectivas culturais sejam submetidos às forças globais. (BALME, 2012, p. 209, grifo nosso)

Ademais, a perspectiva da história global sustentada por Balme (2012) é pertinente para a análise do teatro amador brasileiro de meados do século XX ao nos encorajar a pensar os fenômenos teatrais dentro de uma dimensão geográfica mais expandida, porém sem perder de vista os aspectos locais e particularidades conjunturais.

Balme (2012, p. 211) sugere que a formulação do teatro moderno, enquanto discurso e prática vinculados à ideia de um teatro de arte, dependeu da criação de redes de circulação informais que “se traduziram na criação de

novos públicos”. Assim, para ele, a própria emergência da disciplina História do Teatro esteve ligada à “formação de novas instituições teatrais com ênfase programaticamente artística” (BALME, 2012, p. 211). Nesse sentido, urge observarmos mais a fundo as dinâmicas de circulação de ideias modernas no Brasil adotando uma perspectiva descentralizada, para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Para esta empreitada, a análise do teatro amador no Nordeste, ou melhor, da recepção crítica à atividade amadora, é de grande valia, visto que, no âmbito local, juntamente com as turnês de companhias vindas de grandes centros, foram os grupos não profissionais que movimentaram com relativa constância a vida teatral em meados do século XX, e foi justamente na imprensa que se estabeleceram os debates em torno dos sentidos da atividade teatral amadora.

A hipótese aqui aventada é que tais debates se inseriram na rede transnacional de circulação de ideias teatrais, decisiva para a difusão e institucionalização das concepções teatrais modernas no Brasil, bem como para a formação de uma identidade teatral regional, das quais somos herdeiros.

Fontes para a história do teatro amador natalense: procedimentos metodológicos

É essencial, de saída, ressaltar que esta pesquisa esbarra na escassez bibliográfica. De modo geral, a história das artes cênicas no Rio Grande do Norte é ainda bastante lacunar, mas alguns trabalhos fornecem visões panorâmicas da atividade teatral no estado, principalmente na capital, dando relevo a artistas, dramaturgos e grupos teatrais (GALVÃO, 2005; PIRES, 1980). Dentre os estudos, ganham destaque os de Othon (1998; 2003), pelos dados coletados em uma abordagem histórica sobre a formação do teatro no Rio Grande do Norte – que a autora atrela à instituição da vida educativa no estado. Sobressai-se ainda o livro de Santos (1996), principalmente no que concerne à segunda metade do século XX, que demonstra esforço em relacionar a história do teatro natalense a um pano de fundo mais amplo.

Além disso, enquanto fonte para a história do teatro potiguar, convém salientar o acervo documental do Teatro Alberto Maranhão, casa de espetáculos inaugurada em 1904 na capital do estado. Nos documentos

conservados é possível observar registros de atividades culturais amadoras desde sua inauguração, além de ocasiões importantes para a modernização do teatro brasileiro, como festivais de teatro amador² (FERRAZ, 2019).

No entanto, para uma análise mais profunda da atividade teatral amadora em Natal, os periódicos constituem fonte privilegiada, uma vez que nos permitem compreender a dinâmica de estreias, bem como a conformação do campo teatral, levando em conta a circulação global de ideias e práticas em meados do século XX. Cabe também considerar, para futuras pesquisas, documentos que possam vir a ser produzidos por meio de fontes orais (BRANDÃO, 2017). Isto, entretanto, ainda está por ser feito.

Para esta pesquisa foi necessário realizar, de início, um levantamento de todos os grupos amadores em atividade no Rio Grande do Norte no período de 1940 a 1969, a fim de apreender as características gerais dessa atividade, no que diz respeito ao repertório de peças apresentadas (autores e obras), bem como quanto à sua composição (principais lideranças e permanência de seus integrantes). A partir desse panorama, obtido também por meio dos estudos preliminares supracitados, procedeu-se novamente à leitura cronológica das colunas dedicadas ao teatro nos jornais disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, a saber, *O Poti*, *Diário de Notícias* e *A Ordem*, do período entre 1940 e 1969.

A partir dessas leituras preliminares, foi possível detectar o emprego irregular dos termos **moderno**, **teatro de arte** e **teatro regional**, ou sinônimos, na apreciação crítica da atividade teatral amadora. Tais ocorrências foram então analisadas à luz do referencial teórico acima mencionado.

É imprescindível sublinhar que este procedimento metodológico “requer necessariamente a problematização acerca do uso de fontes, retirando da imprensa o poder exclusivo de reconstituição da vida teatral e enxergando-a, antes, como um espaço de disputas culturais e de produção de discursos” (BARA, 2008, p. 25 apud MOURA, 2017, p. 97). Nesse sentido, considerou-se a perspectiva de Chartier (2018), para quem as formas através das quais os textos são lidos, ouvidos e vistos participam igualmente da produção de seus sentidos.

2 Festival Nortista de Teatro Amador (1955); I Congresso Brasileiro de Teatro Amador (1958); Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral (1960); I Encontro dos Diretores de Teatro Norte-Nordeste (1962); e IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1962).

É oportuno registrar que o assunto **teatro** aparece na imprensa natalense de diferentes formas – a partir da divulgação de cartazes, notícias curtas das atividades teatrais, além de entrevistas de artistas, ensaios e críticas a espetáculos propriamente ditas. Convém ressaltar que, nas duas últimas categorias, a atividade era exercida em boa parte pelos próprios estudantes ou intelectuais atuantes em grupos amadores.

Enfim, a leitura dos periódicos natalenses do período permite, antes de mais nada, “observar estratégias de promoção utilizadas por grupos ou agentes da cultura, em suas dinâmicas de disputa de poder, as quais tiveram papel decisivo para a configuração da prática teatral amadora na cidade” (MOURA, 2019, p. 7).

Teatro amador no Rio Grande do Norte nas décadas de 1940-1960

O teatro amador é definido pelo *Dicionário do Teatro Brasileiro* como uma atividade praticada por “um grupo de pessoas que apreciam teatro [...] sem dele tirar proveitos financeiros” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 22). Exercida desde a colonização, a atividade se intensifica no século XIX e se modifica no século XX, tornando-se “um movimento organizado, com possibilidades de abrir novos e mais amplos horizontes para a cena brasileira” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 25). É neste momento que diversos conjuntos amadores passam a reivindicar-se como renovadores da arte dramática nacional, aproximando-se e ajudando a formular o discurso do teatro moderno no Brasil.

De acordo com Othon (1998), deu-se em 1841 o surgimento do primeiro grupo amador na cidade do Natal, a Sociedade do Teatro Natalense. Para ela, foi a atividade amadora quem movimentou, ainda que timidamente, a cena local no século XIX. A despeito da abertura do Teatro Carlos Gomes³, principal casa de espetáculos da cidade, em 1904, que possibilitou maior contato com o teatro profissional através das turnês de companhias nacionais e estrangeiras, o teatro amador persistiu. No entanto, a autora percebe uma mudança no que diz respeito ao papel desse teatro no século XX, sobretudo a partir

³ Hoje o edifício carrega o nome de Teatro Alberto Maranhão.

da década de 1950, quando alguns jornais teriam assinalado a repercussão nacional dos grupos amadores na cidade e “enaltecido o movimento desses moços que se esforçam e produzem em favor de nossa arte cênica” (OTHON, 1998, p. 36).

Com efeito, o levantamento realizado em nossa pesquisa aponta que é a partir dos anos 1940 que se intensifica a atividade amadora na cidade do Natal, ainda que muitos coletivos tenham tido existência breve. Inicialmente, destacam-se o Grêmio Dramático de Natal, fundado em 1939 e o Conjunto Teatral Potiguar, criado em 1941. Ambos se mantêm em clima de competitividade, o que estimulou a produção de montagens e reprises nos palcos natalenses (PIRES, 1980). No que diz respeito ao repertório apresentado, caracteriza-se principalmente pela apresentação de comédias de costumes.

Na década de 1950, a atividade teatral amadora vive período de certo entusiasmo que se expressa na fundação de uma dezena de coletivos, alguns deles vinculados a entidades estudantis, como é o caso do Teatro do Estudante, ligado ao Centro Estudantil Potiguar e posteriormente à Associação Potiguar de Estudantes (APE). Esses grupos têm a presença feminina pouco referida pelos jornais, à exceção de Clarice Palma e Zete Wanderley, que integram coletivos no período.

De maneira geral, ao longo da década sobressaem-se, na cobertura teatral feita pela imprensa: os grupos Os Farsantes, encabeçado por Newton Navarro; o Conjunto Teatral Potiguar (1941-1953) e o Teatro de Amadores de Natal (fundado em 1951), liderados por Sandoval Wanderley; o Teatro do Estudante da A.P.E (1950), cujo principal nome era José Maria Guilherme; Teatro Escola de Natal (1950); Meira Pires e seus artistas (1949-1954) e Teatro Cultura de Natal (1955), iniciativas de Meira Pires; Teatro Experimental de Arte (1951), do qual se sobressai o nome de Geraldo Carvalho. Mais para o final do período, o Teatro de Amadores Unidos, posteriormente Artistas Unidos (1957), do qual participou Jesiel Figueiredo, e Teatro Universitário do Rio Grande do Norte (1958).

No que se refere à década de 1960, destaca-se a atividade do grupo Artistas Unidos na apresentação de autores vinculados à dramaturgia brasileira moderna, como Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Maria Clara Machado. Além dele, o grupo Teatro

Novo Universitário (Tonus), fundado em 1968, merece ser colocado em relevo por sua atuação contestatória (SPINELLI, 2016), bem como por sua relação com o ensino universitário. No entanto, por considerarmos que foi na década seguinte que o coletivo alcançou maior expressividade, este último não foi objeto de análise desta pesquisa.

Cabe ainda frisar que, mesmo que seja possível listar diferentes grupos amadores natalenses, além dos que estão mencionados, tal levantamento não produz um retrato preciso do movimento teatral amador em Natal no período. Isto porque, pelo que se pode depreender dos jornais, boa parte dos grupos tiveram existência efêmera e apresentaram muita instabilidade quanto à frequência de suas atividades ou à participação de seus integrantes. É comum, por exemplo, vermos nomes de alguns artistas associados a mais de um grupo, ou registrarmos a existência de determinada agremiação pela notícia de uma única apresentação. Dessa forma, é essencial instigar a produção de novas pesquisas, como monografias dedicadas à trajetória de cada um desses coletivos, para que se possa enriquecer e complexificar esse conjunto de dados.

Concepções de teatro moderno na crítica teatral natalense dos anos 1950 e 1960

Primeiramente, cabe assinalar que a prática teatral amadora em Natal não foi associada pela imprensa, de maneira homogênea, à ideia de teatro de arte. Aliás, diversos coletivos não sustentavam grandes ambições artísticas, constituindo-se muito mais como um espaço para o exercício do lazer e sociabilidade, à imagem das sociedades amadoras em voga desde o século XIX no Brasil (PENNA-FRANCA, 2018). Ainda, a pretensão de certos grupos em distinguir-se em sua produção, almejando elevação cultural ou modernização das montagens não se formulou necessariamente através da expressão “teatro de arte”, ainda que seja possível hoje traduzirmos nesses termos alguns dos discursos produzidos no período.

Num cenário marcado por um modesto circuito profissional definido principalmente pelas turnês de artistas de fora, a preocupação dos amadores natalenses em contribuir para a renovação do teatro potiguar acentua-se mais

efetivamente a partir do final dos anos 1940, fenômeno que se explica também pela circulação de textos, ideias e artistas em escala nacional e global. Nesse sentido, convém lembrar que nos anos 1950 as estreias nos palcos cariocas e pernambucanos eram periodicamente divulgadas nas colunas dedicadas ao teatro no *Diário de Natal*, jornal ligado ao *Diário dos Associados*, conglomerado de mídia do país.

Confluem também, para a difusão de concepções, convenções e práticas vinculadas a um teatro de elevação estética, algumas turnês ocorridas no Teatro Carlos Gomes, como as de Renato Viana em 1940, da francesa Henriette Morineau com os Artistas Unidos, em 1949, do Teatro Popular de Arte, de Sandro Polônio e Maria Della Costa, em 1950, do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, em 1952 (FONTANA, 2016), além de diferentes vindas a Natal do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), além do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), cujo líder, Hermilo Borba Filho, chega a dirigir projetos do grupo amador Teatro Escola de Natal na década de 1960.

Pode-se afirmar que, naquele primeiro momento, para a crítica natalense, a modernidade teatral esteve muito mais associada à escolha de um repertório de valor literário, diferente das comédias (chanchadas) que em geral dominavam os palcos brasileiros. Assim, a atividade amadora é, então, imbuída de uma função educativa capaz de difundir os valores de um teatro de arte.

Como exemplo ilustrativo da circulação da repercussão crítica de espetáculos cariocas em Natal, veja-se a publicação, em 5 de janeiro de 1954, no *Diário de Natal*, da crônica assinada por José Lívio Dantas a respeito da montagem *Hécuba*, pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no Rio de Janeiro. Em sua coluna, o autor empenhava-se em distinguir os grupos amadores das companhias teatrais profissionais no Brasil. Àqueles, classificados como verdadeiros artesãos da cena, associava-se a ideia de um teatro exercido por paixão, “feito como necessidade espiritual”, enquanto os artistas profissionais estariam rebaixados às necessidades materiais de quem dependia da bilheteria. Assim, aos olhos de José Lívio Dantas, os amadores do TEB alçavam voos de “vanguarda e sustentáculo de nossa cultura artística”, no que deveriam inspirar o movimento amador no país (DANTAS, 1954, p. 4).

A opinião do jornalista reproduzia uma oposição comum, entre amadores e profissionais, estabelecida pela crítica teatral brasileira do período. Analisando um conjunto de entrevistas elaboradas pelo crítico Daniel Caetano, publicadas no *Diário de Notícias* (RJ), Pereira (1998) considerou que nos anos 1940

a defesa da difusão cultural como solução para os problemas do teatro relacionava-se à concepção tradicional de cultura que a associava a um bem espiritual refinado, produzido por indivíduos privilegiados, que deveriam se preocupar em conduzir o restante da população ao estágio superior em que se encontravam. (PEREIRA, 1998, p. 91)

Este cenário permite explicar por que autores como Nelson Rodrigues, espécie de “musa do modernismo teatral” (PEREIRA, 1998, p. 17), e Renato Vianna, também vinculado à renovação dramática brasileira, buscaram projetar-se enquanto intelectuais comprometidos com a arte, desvinculados, portanto, das preocupações com ganhos financeiros auferidos de suas obras (PEREIRA, 1998, p. 74).

Esse pensamento sobre cultura também pode ser percebido no que diz respeito às disputas pela significação do teatro amador natalense. Em uma crônica publicada pelo *Diário de Natal* em 1949, Newton Navarro, poeta e pintor potiguar associado ao modernismo local, conclama os coletivos estudantis a renovarem seu repertório cênico “não mais com chanchadas de picadeiro desses circos de interior, mas vivendo dramas e histórias que apontem novos e melhores rumos de vida. Criando **um teatro permanente de arte**” (NAVARRO, 1949, p. 3, grifo nosso). Para tanto, ele sugere dramaturgos como Eugene O’Neil, Sartre, Lorca, Ibsen, e cita como modelos Paschoal Carlos Magno e Hermilo Borba Filho, em Recife. Cita ainda, como referência, a montagem de *Cantam as harpas de Sião*, de Ariano Suassuna, pelo Teatro Universitário em Recife.

Convém lembrar que o nome de Ibsen aparece em 1944 em uma montagem pontual de *Casa de bonecas* pelo Grêmio Dramático de Natal. Porém, é o grupo Os Farsantes, liderado pelo próprio Navarro, quem primeiro parece encampar a proposta de renovação cênica por ele defendida – ao menos no que diz respeito à escolha da dramaturgia – com a encenação, em 1949, da adaptação de *O muro*, de Sartre. Qualificado, então, como revolucionário

pela crítica local, o espetáculo, adaptado e dirigido pelo próprio Navarro, foi também associado ao teatro moderno, principalmente pelos efeitos de luz e cenário ainda inéditos na cidade, de acordo com a imprensa. Tal ineditismo levou, inclusive, Navarro a proferir, minutos antes da estreia do espetáculo, uma pequena palestra sobre a **nova arte teatral**, explicando, por meio de uma demonstração cênica, a importância dos diferentes elementos da cena para a construção do espetáculo:

Então, com toda cena às escuras fez a apresentação do ambiente: “uma masmorra onde três condenados em desespero recusam a chegada da próxima madrugada, que virá para eles com a morte no muro; apresentou com as diversas luzes de um jogo de vermelhas, amarelas, violetas, a rotunda negra, as três paredes soltas e a claraboia do cenário. Falou do sentido de tudo aquilo, dos refletores aos efeitos musicais, e chamou a público um a um os personagens, entregando-os o nome de Sartre. (PINTO, 1950, p. 9)

A explanação de Navarro foi precedida ainda de uma palestra sobre Sartre e o Existencialismo, pelo poeta Antônio Pinto de Medeiros. O episódio indica que, para o grupo, estava em jogo a própria formação da plateia para a fruição do espetáculo, de acordo com os critérios de apreciação do teatro moderno. Além de *O muro*, a montagem de *As mãos*, de Sherwood Anderson, exigiu de Newton Navarro novas explicações, desta vez por meio de entrevista ao *Diário de Natal*, a respeito da função da cenografia na dramaturgia moderna:

Num século dos Sartre, dos O’Neil, dos T.S. Elliot, dos Barrault, de completa revolução no texto, na forma literária; a “plástica” tinha de forçosamente sentir a mudança e a subida em planos superiores. O cenário será assim, aquela definição de Thornton Wilder de que cada espectador deve interiormente criar a paisagem onde os personagens vivem o drama. [...] Assim chegaremos à conclusão de que o cenário tem que se identificar com o drama. (CARVALHO, 1950, p. 4)

Por sua inovação em termos de escolha de repertório, Os Farsantes foram, então, considerados pela imprensa como um sopro renovador, um marco revolucionário na vida teatral natalense. É curioso, entretanto, notar que quem assina as críticas entusiastas ao grupo são figuras que estiveram envolvidas nas próprias montagens, como Lenine Pinto e Geraldo Carvalho.

O primeiro esteve no elenco de *O muro*, enquanto o segundo colaborou com Navarro na adaptação do texto *As mãos*, além de se encarregar da execução do som para o espetáculo. O imbricamento de relações, além de ser reveladora da esfera pública teatral natalense, acentua algo que caracterizou o processo de modernização do teatro brasileiro: a crítica teatral exercida como difusão e meio de legitimação dos próprios critérios de apreciação do teatro que se pretendia moderno (BERNSTEIN, 2005).

A modernidade teatral também é evocada como valor positivo para qualificar a montagem de *Além do horizonte*, texto de Eugene O’Neil, pelo Conjunto Teatral Potiguar em 11 de novembro de 1949. Igualmente, destacava-se a montagem pelo fato de destoar das comédias preferencialmente representadas nos palcos da capital potiguar. A encenação de um drama de O’Neil significava para os natalenses a aproximação com a dramaturgia moderna americana, ou ainda, nas palavras de Meira Pires (1950, p. 9), “a esperança de que receberemos de vez em quando a visita dos magníficos escritores de renome no mundo teatral do continente”. Curioso, no entanto, que se, por um lado, o espetáculo se projetava como moderno – aproveitando inclusive a concepção cenográfica elaborada por Ziembinski para a montagem da mesma peça pelo Teatro Universitário no Recife, em 1949 –, por outro, não abria mão de estruturas típicas de um teatro dito antigo, como, por exemplo, o uso do ponto (TEATRO...,1950).

No mesmo ano, o Conjunto Teatral Potiguar (CTP) levou à cena outra obra incomum aos palcos potiguares. A montagem do drama *Quando despertamos de entre os mortos*, de Ibsen, destacou o trabalho de José Maria Guilherme e Newton Navarro por “trazerem para as artes potiguares uma faceta inédita [...] que é a criação de três planos num cenário único” (ESPELHO...,1950, p. 3). Ressalte-se que, a respeito do uso de diferentes planos no cenário, a crítica teatral natalense não menciona, nem mesmo a título de comparação ou referência, a montagem de *Vestido de noiva*, cuja famosa cenografia de Tomás Santa Rosa caracterizou-se, já em 1943, pelo uso de mesmo recurso, com os planos da alucinação, da memória e o da realidade.

Ainda, algumas produções dramatúrgicas de Meira Pires, como as peças *A mulher de preto* (1953) e *Um resto de homem* (1950), foram associadas ao teatro moderno pela densidade psicológica atingida pelo

autor. Para Santos (1996, p. 83), o autor teria sido influenciado por Nelson Rodrigues no que se refere à construção da ação dramática de *A mulher de preto*, uma vez que o monólogo também se dividia em planos, o da realidade e o da introspecção.

É oportuno, no entanto, destacar, que, ainda que não se possa negar a influência rodrigueana sobre Meira Pires, encontramos nos periódicos potiguares menções a Nelson Rodrigues somente a partir de 1948. Daí em diante, podem ser encontrados anúncios de suas publicações, bem como reproduções de críticas a encenações de sua obra no Rio de Janeiro. Em 1954, o próprio Meira Pires publicaria, em sua coluna semanal no *Diário de Natal*, um panorama das produções do autor, extraído de um prefácio de Pedro Dantas à obra de Nelson Rodrigues publicada pelas Edições do Povo (RJ) em 1946 (PIRES, 1954). No final da década, em 1957, registra-se a montagem de *A Falecida*, pelo Teatro Cultura de Natal, do próprio Meira Pires. Em 1961 os natalenses assistiram à encenação de *Boca de Ouro* pelo Teatro Nacional de Comédia, com elenco do Serviço Nacional de Teatro, que esteve então em turnê no Teatro Alberto Maranhão. Já em 1963, o Teatro de Amadores de Natal monta *A mulher sem pecado*, com direção de Sandoval Wanderley. Em 1965, noticiam-se a montagem de *O Beijo no Asfalto* e, finalmente, em 1968, as estreias de *Bonitinha mas ordinária* e *Toda nudez será castigada* pelo grupo Artistas Unidos, sendo a última anunciada como rigorosamente imprópria para menores de 21 anos.

Se a dramaturgia de Nelson Rodrigues não esteve nos palcos natalenses antes de 1957, a crítica que pautou a renovação cênica local trouxe à tona, durante os anos 1950, o debate acerca do regional, em voga no âmbito do teatro principalmente a partir da década de 1940. Em 1953, Meira Pires publicou um longo comentário a respeito da montagem do **drama regional** *Terra queimada*, do pernambucano Aristóteles Soares, pelo Teatro do Estudante da A.P.E. Segundo ele, com a realização, o grupo daria de forma definitiva “seu grande passo na estrada do verdadeiro Teatro” (PIRES, 1953a, p. 3). Publicando um telegrama do autor do texto, Meira Pires replicaria ainda a ideia de que o espetáculo poderia “influir para a criação definitiva de um Teatro genuinamente nosso” (PIRES, 1953b, p. 5).

O regionalismo tematizado pelo texto não parece ter sido incorporado, ao menos para a crítica, pela encenação. Elogiando a plasticidade do cenário e a precisão da luz, Meira Pires criticou o fundo musical do espetáculo, que teria recorrido à música clássica para produzir efeitos emotivos na plateia, destoando, assim, do próprio tema da peça, voltado ao homem do campo. Para ele, valeria mais a pena apostar em “acordes de sanfona, longínquos, espalhando ao vento uma valsa dolente...” (PIRES, 1953c, p. 2). Ademais, outra crítica em o *Diário de Natal* ressaltou, por exemplo, as qualidades de **ensaiador**⁴ de José Maria Guilherme, revelando uma leitura e vocabulário teatral típicos do teatro praticado no século XIX. No que diz respeito aos cenários, esperava-se essencialmente a fidelidade da cena em relação ao texto: “o cenário desenhado por José Maria Guilherme estava a contento do autor, que o achou de acordo com o que imaginara” (TEATRO..., 1953, p. 6).

A valorização dos temas regionais associados ao sentido de modernidade e de teatro de arte fica evidenciada também na montagem de *Cantam as harpas de Sião*, texto de Ariano Suassuna, pelo grupo Teatro Experimental de Arte, com direção de Geraldo Carvalho, em 1951. Em 26 de agosto daquele ano, Wilson Jovino destacou, no *Diário de Natal*, o espetáculo como o terceiro grande momento da cena amadora natalense após *O Muro* e *As Mãos* de Os Farsantes (JOVINO, 1951, p. 10).

Mais adiante, em 1963, a montagem, pelo Teatro Escola de Natal, de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, ainda àquela época inédita em Natal, teve bastante repercussão na imprensa. O texto já era renomado, mas a estreia ecoou nos jornais também pela vinda de Hermilo Borba Filho a Natal para dirigir o elenco do Teatro Escola, liderado por Meira Pires. As condições desta parceria ainda precisam ser melhor esclarecidas⁵. Os jornais informam apenas que o pernambucano veio à cidade contratado pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Norte para dirigir o espetáculo e ministrar aulas de história do teatro, dramaturgia, elementos do teatro e teatro

4 Na estrutura de montagens teatrais brasileiras do século XIX cabia ao ensaiador a função de orientar movimentações de atores dentro de um padrão de convenções. Não havia aí a noção de encenação à qual nos referimos para evocar a modernidade teatral no século XX.

5 Vale destacar que Meira Pires esteve próximo ao círculo social das autoridades, tendo sido delegado do Serviço Nacional de Teatro no Rio Grande do Norte (1952), e, posteriormente, diretor nacional da mesma instituição.

popular em um Curso Intensivo de Teatro organizado por Meira Pires. Integrou o elenco de *O Auto da Compadecida* o jovem Jesiel Figueiredo, que no final da década movimentou a cidade na liderança do grupo Artistas Unidos.

Um ano depois, em 1964, a estreia de *Terra de arisco*, novamente de Meira Pires, com direção de Milton Baccarelli e elenco do Teatro Escola de Natal, retoma a temática nordestina, sendo anunciado pela imprensa como um drama de dimensão universal sobre os problemas do homem do campo. A “universalidade da temática regional” reivindicada pela montagem converge com as ideias apresentadas, já em 1947, no manifesto que expunha a proposta do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) (CARVALHEIRA, 2011, p. 163). Desse modo, os anúncios de *Terra de arisco* previam também jornadas pastoris, danças de roda e desafios de viola.

O destacamento desses aspectos nos cartazes divulgados na imprensa sugere, novamente, a incorporação, pelos potiguares, das propostas elaboradas anteriormente pelo TEP de assimilação “dos processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionarem a linguagem cênica” (TEIXEIRA, 2016, p. 142).

No entanto, no contexto de 1964, a montagem de *Terras de arisco* não parece ter sido sinônimo de revolução ou ruptura. Dedicada por Meira Pires a representantes das forças armadas que tomavam o poder, a imprensa apresentava a peça como uma “das mais fortes afirmações do sentimento cristão e democrático do nosso povo” (INTERESSE..., 1964, p. 3).

Ainda em 1964, foi a estreia de *O jardim chamado Gtsêmani*, de Newton Navarro, pelo grupo Teatro de Amadores de Natal, com direção de Wilson Maux, que trouxe para as páginas do periódico *A ordem* novamente o debate sobre a modernidade teatral. Sobre o texto de Newton Navarro, Maux explicava, lançando mão de um léxico e ideias pouco usuais nas crônicas teatrais analisadas por esta pesquisa: “Este poema se presta a um espetáculo. [...] A peça, até ser representada, é obra literária e só passa a ser considerada peça teatral depois de representada” (WILSON MAUX..., 1964, p. 4).

A coluna apresentava o texto como uma “obra densa, de dramaticidade complexa”, e dava destaque, algo raro na crítica potiguar do período, à biografia do diretor do espetáculo, salientando sua formação em Arte Dramática com especialização em direção pela Universidade do Recife⁶. Wilson Maux prometia então uma encenação inédita:

⁶ O curso de Formação de Atores da Universidade de Pernambuco foi fundado em 1958.

O estilo de direção é uma tentativa de nova escola moldada nos processos de Stanislavski [sic] segundo os quais o ator tem que se expressar depois que sentir. Daí a valorização das pausas, o silêncio interpretado e o exterior participando como personagem da ação. É a direção simbolista. (WILSON MAUX..., 1964, p. 4)

A referência a Stanislavski nos periódicos natalenses é inédita. Em 1953, Meira Pires, em sua coluna teatral semanal teceu um panorama do Teatro Russo, por exemplo, sem sequer mencionar o encenador⁷. O uso por Maux do método Stanislavski como técnica de preparação de atores parece mesmo ter sido herança de sua formação universitária em Arte Dramática no Recife. Cabe aqui observar que a criação de cursos de formação de atores e diretores no Brasil no século XX foi, a um só tempo, produto e produtor da modernização do teatro brasileiro, tendo se intensificado nos anos 1950 (SOUZA, 2020). É nesse contexto, observa Santana (2021), que são transmitidos aos alunos da Escola de Teatro da Bahia, por exemplo, as ideias de Stanislavski, matizadas por traduções americanas.

Nessa direção, a experiência do potiguar Jesiel Figueiredo é também significativa. À frente do grupo Artistas Unidos na década de 1960, Jesiel tem como uma de suas primeiras experiências formativas sua participação na montagem de *O Auto da Compadecida*, com direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Escola de Natal em 1963. Realiza, anos mais tarde, estágio no Tablado, com Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro, e, de volta a Natal, leva ao palco vários textos infantis. Assim, em 1968, *O Poti* ressaltou: “Jesiel conta com uma **técnica de representação nova, diferente, moderna**, conseguida no estágio que fez anos atrás com Maria Clara Machado, considerada por ele a melhor escola de formação de adultos” (JESIEL..., 1968, p. 3, grifo nosso). Além disso, sua atuação e direção no espetáculo *Calígula*, de Camus, foram premiadas no V Festival Nacional de Teatro Estudantil, organizado por Paschoal Carlos Magno. O jornal explicava então que “estes prêmios proporcionaram a Jesiel uma bolsa de direção no curso de Roger Pranchon [sic], em Paris, com duração de cinco meses, além de três meses em viagem de turismo cultural pela Europa” (JESIEL..., 1968, p. 3).

⁷ Somente cinco anos depois, o potiguar se referiria a Stanislavski, em uma resenha (PIRES, 1958), a partir da tradução espanhola, publicada pela editora Diáspora, de *Minha vida na Arte*.

Longe de se tratar de mero detalhe de bastidor, a trajetória de Jesiel exemplifica, no contexto dos anos 1960 em Natal, o papel exercido por uma rede transnacional de instituições culturais na consolidação de ideias teatrais modernas, bem como na formação de novos intérpretes e públicos aptos a promover e a consumir esse teatro. Em outras palavras, os estágios, as formações técnicas permitiram a artistas oriundos de capitais fora do eixo Rio-São Paulo acessar e pertencer a uma “comunidade epistêmica” na qual “artistas de teatro, scholars, críticos e pedagogos organizam-se eles mesmo, tal qual uma comunidade, promovendo e divulgando entre si a continuidade de práticas e conhecimentos” (BALME, 2019 apud SANTANA, 2021, p. 137). Tais fluxos não podem ser pensados sem que se levem em consideração a própria geopolítica do século XX e as relações de dominação cultural exercidas pelos principais centros (ocidentais e orientais) no contexto do pós-guerra (BALME, 2012).

Conclusões: fluxos globais, nacionais e locais – continuidades, assincronias e particularidades

Neste artigo, procuramos apresentar o teatro amador natalense, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. O levantamento dos principais coletivos existentes na cidade do Natal no período em questão mostrou que a atividade amadora obteve lugar destacado na opinião pública, sendo bastante noticiada nos jornais. Evidenciou-se que, principalmente a partir do final da década de 1940, ideias de renovação teatral penetraram nas páginas dos periódicos locais e estes, por sua vez, estavam conectados à mentalidade que dominou o campo nas grandes capitais.

Percebemos que o emprego do termo **teatro moderno** pelos jornais natalenses se intensificou nos anos 1950. A modernidade teatral foi, por um lado, associada à mudança na escolha do repertório dramático, com preferência a textos de reconhecido valor literário, em oposição aos gêneros cômicos, que gozavam de popularidade nas plateias. Por outro lado, foi possível também notar que as preocupações com aspectos técnicos, como o uso da luz e da cenografia, também permearam as propostas de alguns grupos. Neste âmbito, a imprensa exerceu importante papel de mediação entre o público e as novas

concepções cênicas. Ainda, a noção de modernidade teatral articulou-se a partir do discurso regionalista, na esteira do que havia sido formulado pelo Teatro do Estudante de Pernambuco em 1945. A temática regional foi retomada em montagens dos anos 1950 e 1960 no âmbito do da cena amadora, avançando o debate acerca da criação de uma identidade teatral potiguar. Esses aspectos sugerem que a penetração de concepções e práticas teatrais modernas se deu de forma gradual, consonante, mas não concomitante à de outras capitais brasileiras. Além disso, apontam a relevância da cena pernambucana para artistas e crítica teatral no Nordeste, conforme observou Lima Filho (2019).

Para concluir, é imprescindível, novamente, ressaltar que os periódicos, tomados como principais fontes para esta pesquisa, permitem observar a própria constituição da esfera pública teatral (BALME, 2012) em Natal e na região Nordeste. Por esse viés, é fundamental avançar, para além do panorama esboçado neste artigo, na investigação das estruturas que tornaram possível circular e institucionalizar concepções e práticas modernas. Neste artigo mencionamos, nesse sentido, o Curso Intensivo de Teatro, organizado por Meira Pires, em 1963, que promoveu intercâmbio entre natalenses e Hermilo Borba Filho. Fulcral será, nesta empreitada, investigar, conforme Camargo (2013), o papel do Estado – subvenções, acordos institucionais, por exemplo – na institucionalização de práticas e, portanto, na consolidação do teatro moderno como paradigma dominante no campo teatral brasileiro. Como percebeu Balme (2012, p. 211), “falta compreender melhor como essas redes informais se traduziram na criação de novos públicos”

A informalidade das redes de relações que tornaram possível a ascensão transnacional de um discurso em favor do **teatro de arte** é, frequentemente, observada pela historiografia em termos de **influência** ou **difusão cultural**. Como se, necessariamente, as similaridades que percebemos entre Natal, Recife, Rio de Janeiro ou São Paulo, no que diz respeito às concepções e critérios de apreciação crítica de espetáculos, se explicassem por mera consequência natural dos fluxos de ideias novas, modernas.

No sentido oposto, ao enfatizarmos a circulação de ideias teatrais destacando alguns casos, como os dos potiguares Jesiel Figueiredo, Newton Navarro e Meira Pires, buscamos jogar luz, ainda que superficialmente, sobre

as posições ocupadas por eles no campo. É preciso ir mais além no intuito de investigar, na trajetória desses artistas, quais circunstâncias favoreceram sua entrada na comunidade epistêmica (BALME, 2019) moderna. Tal proposta nos permitirá compreender de maneira crítica as filiações estéticas das quais somos herdeiros.

Fontes

- CARVALHO, G. Conversa sobre Teatro: os farsantes e as tentativas de Teatro de Arte – conversa com os personagens de As Mãos – concepção de cenário surrealista. **Diário de Natal**, Natal, ano 11, n. 2405, p. 4, 10 dez. 1950.
- DANTAS, J. L. Hécuba em face do artesanato e da técnica. **Diário de Natal**, Natal, ano 14, n. 3465, p. 4, 5 jan. 1954.
- ESPELHO dos jornais. **Diário de Natal**, Natal, ano 10, n. 2193, p. 3, 18 abr. 1950.
- INTERESSE, no mundo artístico, pela estreia: terras de arisco. **Diário de Natal**, Natal, ano 24, n. 7257, p. 3, 14 ago. 1964.
- JESIEL: marinheiro simbota depois de imperador romano. **O Poti**, Natal, ano 14, n. 1315, p. 3, 3 mar. 1968.
- JOVINO, W. Vamos falar de teatro. **Diário de Natal**, Natal, ano 11, n. 2648, p. 10, 26 ago. 1951.
- NAVARRO, N. “Os estudantes” precisam voltar. **Diário de Natal**, Natal, ano 10, n. 1889, p. 3. 29 maio 1949.
- PINTO, L. Crônicas da província (fatos, pessoas e coisas de Natal). **Diário de Natal**, Natal, ano 10, n. 2165, p. 9, 19 mar. 1950.
- PIRES, M. Das coxias. **Diário de Natal**, Natal, ano 10, n. 2126, p. 9, 5 fev. 1950.
- PIRES, M. Terra queimada e o Teatro do Estudante. **Diário de Natal**, Natal, ano 13, n. 3337, p. 3, 20 ago. 1953a.
- PIRES, M. Teatro. **Diário de Natal**, Natal, ano 14, n. 3382, p. 5, 6 out. 1953b.
- PIRES, M. Teatro. **Diário de Natal**, Natal, ano 14, n. 3402, p. 2, 26 out. 1953c.
- PIRES, M. Ribalta: o teatro através dos tempos. **Diário de Natal**, Natal, ano 19, n. 3466, p. 2, 7 jan. 1954.
- PIRES, M. Teatro. **O Poti**, Natal, ano 9, n. 985, p. 7, 12 fev. 1958.
- TEATRO: além do horizonte de O’Neil. **Diário de Natal**, Natal, ano 10, n. 2157, p. 6, 10 mar. 1950.
- WILSON Maux, sobre o jardim chamado Getsêmani. **A Ordem**, Natal, ano 22, n. 5590, p. 4, 4 nov. 1964.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- AZEVEDO, E. F. C. R. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p.151-163, dez. 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p151-163
- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. *In*: WERNECK, M. H.; REIS, A. C. (org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- BALME, C. Building Theatrical Epistemic Communities in The Global South: Experts Networks, Philanthropy and Theatrical Studies in Nigeria 1958-1969. **Journal of Global Theatre History**, Munchen, v. 3, p. 3-18, 2019. DOI: 10.5282/gthj/5119.
- BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRANDÃO, T. Falas de camarim: história oral e história do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 151-163, dez. 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p72-83.
- BOURDIEU, P. **Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. Introdução. *In*: **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CAMARGO, A. R. **A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- CARVALHEIRA, L. M. B. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Cepe, 2011.
- CHARTIER, R. **Do palco à página: publicar e ler romances na época moderna séculos XVI-XVIII**. Tradução Bruno Feitler. São Paulo: EdUFSCar, 2018.
- FARIA, J. R. Introdução: por uma Nova História do Teatro Brasileiro. *In*: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013.
- FERNANDES, N. Os grupos Amadores. *In*: FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013.
- FERRAZ, L. M. M. C. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. **Arteriais**, Belém, v. 5, n. 9, pp-124-142, 2019. DOI: 10.18542/arteriais.v5i9.9821.
- FONTANA, F. S. **O Teatro do estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

- GALVÃO, C. **Teatro Carlos Gomes – Teatro Alberto Maranhão: cem anos de arte e cultura**. Natal: Editor, 2005.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. G.; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA FILHO, G. M. Gênese popular do teatro nordestino. **Contraponto**, Teresina, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/43kQzPx>. Acesso em: 3 mar. 2023.
- MACIEL, A. V. M. Das formas e das convenções: apontamentos à propósito da dramaturgia e teatro de Lourdes Ramalho. **Revista Cerrados**, Brasília, DF, v. 27 n. 46, 2018. DOI: 10.26512/cerrados.v27i46.19659
- MOURA, M. O. As turnês de Sarah Bernhardt no Brasil (1886, 1893, 1905): contribuições para o estudo da presença teatral estrangeira no Brasil no final do século XIX. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 84-99, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p84-99.
- MOURA, M. O. Redes de teatro no Brasil: coletivos amadores no Rio Grande do Norte e a modernização do teatro brasileiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2014, Recife. **Anais [...]**. Recife: ANPUH, 2019. p. 1-13. Disponível em: <https://bit.ly/3XMWwne>. Acesso em: 4 mar. 2023.
- OTHON, S. M. O. **Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos: Natal, 1727 a 1913**. Natal: EDUFRN, 2003.
- OTHON, S. M. O. **Dramaturgia na cidade dos Reis Magos**. Natal: EDUFRN, 1998.
- PENNA-FRANCA, L. Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático na construção da cidadania. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 39, p. 95-121, 2018. DOI: 10.1590/2237-101X01903905
- PEREIRA, V. A. **A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.
- PIRES, M. **História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952)**. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
- REIS, L. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018.
- SANTANA, J. Atuar é acreditar? – Stanislavski e americanos na Bahia dos anos 1950. In: BRANDÃO, T.; GUSMÃO, H.; ALEIXO, V. (org.). **Teatro e sociedade: novas perspectivas da história social do teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- SANTOS, R. **Natal em Cena: 150 anos de história**. Natal: Trapiá, 1996.
- SOUZA, H. B. Breve trajeto da formação brasileira em artes cênicas no ensino superior. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 11, n. 1 jan./jun. 2020. DOI: 10.22478/ufrpb.2177-8841.2020v11n1.53473.

SPINELLI, D. O. O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3D7G2fS>. Acesso em: 4 mar. 2023.

TEIXEIRA, F. W. **O movimento e a linha**: a presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife, 1946-1964. Recife: Editora UFPE, 2016.

Recebido em 15/03/2023

Aprovado em 12/06/2023

Publicado em 31/08/2023