

ADRIANO MORAES
EDUARDO AUGUSTO MARTINS DE MELO
QUEMUEL COSTA
PEDRO SAMUEL DE MEDEIROS GUERRA

MANIFESTAÇÕES DO TEATRO NO RIO GRANDE DO NORTE: QUATRO COMUNIDADES E SUAS TEATRALIDADES

Resumo

>

Este artigo apresenta quatro cenários distintos de manifestações teatrais do Rio Grande do Norte (RN). Escrito por pesquisadores que integram uma base de pesquisa sobre teatro de grupo na UFRN, busca-se pensar a relação entre o teatro e a comunidade a partir das seguintes perspectivas: o teatro e a universidade, as teatralidades da cena popular, o teatro de grupo e o teatro em contexto escolar.

Palavras-chave:

Teatro e comunidade. Cena Potiguar. Pesquisa teatral.

MANIFESTAÇÕES DO TEATRO NO RIO GRANDE DO NORTE: QUATRO COMUNIDADES E SUAS TEATRALIDADES

ADRIANO MORAES¹

EDUARDO AUGUSTO MARTINS DE MELO²

QUEMUEL COSTA³

PEDRO SAMUEL DE MEDEIROS GUERRA⁴

¹Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas - UFPel e professor da área de atuação e encenação na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atua nos campos de Poéticas teatrais, Pedagogias de direção e atuação e Teatro de grupo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2191-9353>. Email: adrianomoraesoliveira@gmail.com

² Licenciado em Artes/Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016), Licenciado em Pedagogia pela FACERN, Pós-graduado em Educação infantil, Anos Iniciais e Psicopedagogia(2018)ABED/FAIARA. Possui aperfeiçoamento em Educação Artística, Supervisão Educacional e Educação a Distância pela Foco Educação Profissional. Possui certificação de Supervisão Educacional em Projetos de Pesquisa e Extensão no Instituto Federal de Educação Ciências e Tecnologias (IFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7617-2947>. Email: ducamartins@ufrn.edu.br

³Licenciando em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) CAPES. Integrante do NACE - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4080-3487>. Email: quemuelgomes@gmail.com.

⁴Licenciando em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Membro do Grupo Teia - Leituras e Contação de Histórias e do NACE - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4281-1173>. Email: psamuel.mguerra@gmail.com

Introdução

Diz Artaud que “o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro” (1995, P. 127). Se aceitamos como certo de que o teatro é o espaço para os mitos não manifestados no cotidiano de uma comunidade, podemos entender que aquilo que é posto em cena, revela antes de tudo as raízes ancestrais daquilo que é comum aos membros da comunidade. Diante disso, pensar em teatro e comunidade se torna uma tarefa que exige entender o poético da cena de determinado grupo, isto é, seu modo de fazer, mas também, o que a teatralidade de tal fazer revela em termos de estruturas que fazem convergir a experiência teatral em experiência social.

O problema se coloca um tanto mais complexo quando nos deparamos com expressões generalizantes como: teatro potiguar, teatro pernambucano e outras expressões ainda mais amplas, como teatro nordestino, teatro brasileiro. A complexidade está em traduzir tais expressões de forma que elas possam evidenciar que um conjunto de características serve para reunir manifestações de uma comunidade, mas deve também garan-

¹ O artigo segue o acordo ortográfico vigente em Portugal, país de origem do autor. A edição da revista optou por manter o texto em sua versão original.

tir que não sejam apagadas as diferenças que as tornam únicas. Nunca é demais lembrar que a manifestação teatral tem natureza efêmera e que ocorre por meio do encontro entre pelo menos dois indivíduos, como preconizado por Grotowski (1992).

Para enfrentar esse problema, nos propomos a discorrer sobre quatro manifestações de experiências teatrais que constituem parte daquilo que chamamos de teatro do Rio Grande do Norte ou teatro potiguar. A escolha das quatro manifestações se deu a partir da intimidade dos autores desse artigo com lugares de presenças de teatro que podem ser inseridos na expressão teatro potiguar. Com esse recorte, é possível apresentar as seguintes manifestações do teatro nordestino feito no Rio Grande do Norte: o teatro no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); o teatro do bairro Bela Vista, do município de Parnamirim, região metropolitana de Natal; o teatro de Mossoró, cidade do oeste Potiguar, a segunda em densidade demográfica do RN; e, o teatro de João Câmara, cidade do interior do RN, situada na região do Mato Grande.

Conceitos e limites da abordagem

A noção de teatro e comunidade adotada nesse texto se ampara, principalmente, nos estudos de Nogueira (2009) que entende a relação do teatro com suas comunidades em função de três modelos principais: o teatro para comunidades, o teatro com comunidades e o teatro por comunidades. Os estudos de Nogueira dão ênfase no teatro com declarado espírito comunitário, contudo, nos interessa pensar o fenômeno comunitário como uma manifestação dinâmica e com utilização de poéticas teatrais de acordo com a necessidade de expressão do grupo social, da comunidade.

Embora a noção de Nogueira tenda a pensar o teatro em comunidades de interesse, seja um interesse por pontos de convergência geográficos, seja por pontos de interesse de situação social, religiosa, sexual ou outras, o que nos interessa no escopo deste texto é o teatro que possibilita a compreensão das mitologias

de uma comunidade. Por este motivo, as escolhas que fazemos quando olhamos para o teatro das quatro comunidades que estão apresentadas logo abaixo, é tentar fazer aparecer o funcionamento do social no teatral. Como nos lembra Maffesoli,

Somos, antes de mais nada, de um lugar. De um lugar que nos ultrapassa e cuja forma nos forma. De um lugar que se constituiu por sedimentações sucessivas e que conserva a marca das gerações que a modelaram e, com isso, se torna patrimônio (2008, p. 101).

Diante de lugares de fala não escolhidos arbitrariamente, mas naqueles que exercemos – falamos dos nossos espaços cotidianos, de nossos espaços de convivência – adotamos uma postura de muita complexidade, se considerarmos o contexto de globalização que dificulta a compreensão do que é local e próprio de uma comunidade. Contudo, há também um elemento importante em relação ao método de nossa abordagem. Quando falamos de nossos espaços de vida, temos mais facilidade de tornar explícitas as energias que operam nos contextos em que vivemos. Embora não tão evidente, a vivência no mesmo tecido social que utilizamos como lugar de fala e de pesquisa – a intenção desse artigo é tornar evidentes os teatros e as teatralidades de nossos espaços de vivência – permite que nossas observações sejam intelectuais, mas sobretudo, sensíveis.

Para seguir com Maffesoli, reafirmamos que “a vivência é uma boa maneira de reconhecer os elementos subjetivos como parte integrante das histórias humanas” (2008, p.183). Ver o teatro sob o prisma de nossas subjetividades é reconhecer que, além da interferência do global, o teatro Potiguar é tecido de muitas localizações que o torna único para cada comunidade.

Por outro lado, é interessante pensar que nosso estudo aponta para um elemento importante da pesquisa teatral que é o fato de a herança colonial provocar a atitude de dar unidade àquilo que não tem unidade. O teatro Potiguar não tem unidade, não possui uma só forma.

Há muitas e diversas manifestações, muitas delas nem mesmo consideradas pelos próprios artistas e críticos de teatro como teatrais. Os exemplos se multiplicam quando consideramos teatro de comunidade toda a diversidade de manifestações culturais de matriz popular que ocorrem nas cidades e bairros do RN: quadrilhas, bois, congadas, xaxados, autos etc. A herança colonial ocasiona certa dificuldade em pensar o teatro fora do modelo europeu.

Santiago Garcia, importante diretor de teatro latino-americano, nos alerta sobre essa dimensão desde os anos 1980. Para ele, “como latino-americanos temos que nos aprofundar na nossa particularidade, na nossa tipicidade, onde podemos encontrar as raízes da nossa identidade” (1988, p. 128). O estudo de Garcia coloca de forma muito enfática um cenário que vivenciamos de forma prática desde o final dos anos 1970 e que tem a ver com uma espécie de homogeneização do fazer teatral promovido pelo fenômeno da globalização. É evidente que essa problemática não ocorre apenas no campo teatral, mas é importante marcar que mesmo em uma arte que se constitui por meio do encontro no aqui/agora entre indivíduos é preciso atentar para as formas de reprodução de poéticas hegemônicas.

A questão da reprodução e do *habitus* de campo foi bastante estudada por Pierre Bourdieu (2004), ao qual recorreremos para corroborar com a questão particular da leitura que podemos/devemos fazer das manifestações teatrais objetos deste artigo. Para o sociólogo,

(...) a apropriação das obras de arte depende em sua intensidade, em suas modalidades e em sua própria existência, do domínio que o espectador possui dos instrumentos de apropriação disponíveis e, mais ainda, do código genérico e específico da obra, ou por assim dizer, dos esquemas de interpretação propriamente artísticos e diretamente adequados a cada obra particular sendo tais esquemas a condição de deciframento da obra (BOURDIEU, 2004, p. 304).

Se consideramos a relação do teatro com o fenômeno da globalização, mais especi-

ficamente com a concretização daquilo que se pode chamar de a aldeia global com o advento da internet, há 25 anos, vemos que o fenômeno de apropriação e de acesso às obras de arte acentuou a sua vinculação aos hábitos de consumo. A apropriação mesma do código, que antes do fenômeno ‘aldeia global’ ocorria por meio de uma lenta e contínua exposição à determinada manifestação artística, prática ainda bastante comum no âmbito de manifestações populares, tem sido cada vez mais mediada por dispositivos cuja finalidade é estimular o consumo.

Assim, é preciso considerar o fato de estarmos todos imersos no *modus operandi* guiado por *smarthphones* repletos de aplicativos com as mais diversas funções, mas com a finalidade última de nos estimular ao consumo. Diante desse fenômeno, para entender uma determinada manifestação teatral de uma comunidade é preciso compreender também seus hábitos de consumo.

A primeira questão a se considerar é obviamente a da própria aprendizagem do código. Como um grupo maneja os códigos que se apropriou para criar espetáculos e, com isso, estabelecer vínculos afetivos com suas comunidades é questão central em nossa pesquisa. Mais do que saber quais grupos existem, o que nos move é tentar compreender a natureza dos vínculos dos grupos com suas cidades, seus bairros, seus lugares.

Antes da era digital, um grupo de teatro possuía quase os mesmos caminhos que tem hoje para buscar conhecer novas técnicas e novos modos de se expressar: contatos com artistas, pesquisadores e grupos; leituras de obras de teatro; assistir a obras em festivais etc. Na falta de grupos, a referência poética geralmente era (e em muitos lugares ainda é) substituída por poéticas da televisão e do cinema.

A diferença básica entre o período anterior a internet e o atual está na rapidez como a apropriação ocorre. Com um clique ou um passar de dedos em uma tela a informação pode ser acessada. Acessa-se rapidamente textos, vídeos, contatos, formas de fazer, etc. O problema é que com a mesma agilidade que a informação

é acessada, ela também é descartada. E é assim porque “o neoliberalismo transforma o cidadão em consumidor” e “a liberdade do cidadão cede diante da passividade do consumidor” (HAN, 2018, p.21).

Na contrapartida da lógica neoliberal e do hiperconsumo, mas não totalmente isentas a ela, muitas manifestações teatrais de matriz popular operam de forma a manter aquilo que Eugênio Barba afirma como próprio do teatro. Para este,

O que dura pouco não é o teatro, é o espetáculo. O teatro é feito de tradições, convenções, instituições, hábitos que têm uma permanência ao longo do tempo (BARBA *apud* PAVIS, 2008, p.11).

Os pontos de vista de Barba e de Santiago Garcia nos estimulam a olhar o teatro nas nossas comunidades em função de aspectos que levam em conta as particularidades da manifestação: a duração e o vínculo das obras com as comunidades e a organização do trabalho de grupos e artistas como imanes da própria comunidade. Por sua vez, os estudos de Bourdieu e Han garantem que os elementos políticos, econômicos e sociais atuais sejam considerados como marcos reguladores das próprias manifestações e modos de produção teatrais: modelos-referências, qualidades dos produtos e participação da comunidade consumidora de bens culturais.

Alinhando essas duas visões complementares sobre nosso estudo, operamos com a ideia de Artaud, Grotowski e Maffesoli que não nos deixa esquecer que o importante em uma manifestação teatral é a promoção de uma experiência poética teatral em experiência social.

Quatro cenários do teatro Potiguar

Optamos por apresentar quatro cenários do teatro potiguar, nos quais estamos inseridos diretamente, sem perdermos de vista que o nosso lugar de fala é um grupo de pesquisa que tem como foco o estudo de processos artísticos em contexto de teatro de grupo. Por isso, os cenários abaixo mesclam percepções de cada

um dos autores desse artigo e reforçam nosso posicionamento inicial de que para se compreender o teatro de um lugar é fundamental considerar suas subjetividades.

Cenário 1: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), lugar de pesquisa e formação teatral

A UFRN é uma das principais instituições públicas de ensino superior do RN. A graduação específica em teatro é oferecida no campus central, localizado em Natal, capital do estado, e teve início em 2006. O curso de Licenciatura em Teatro tem como principal objetivo a formação de professores de teatro. Contudo, o movimento teatral no Departamento de Artes, o DEART, como é conhecido, ocorre desde os anos 1970, quando o departamento foi criado.

O teatro universitário nas comunidades como responsabilidade social da academia

O campus central da UFRN ocupa uma ampla área de mata atlântica na zona sul da capital potiguar; é quase uma extensão do Parque das Dunas, a segunda maior reserva florestal urbana do país. Povoado por mangueiras, cajueiros, flamboyants, angicos, saguis, iguanas e uma quantidade enorme de outras árvores, pássaros, répteis, mamíferos etc o DEART, por sua vez, fica às margens da BR 101, que atravessa a cidade de Natal.

E esse estar na margem ocorre também no ambiente acadêmico: o local onde se concentram as atividades de ensino e no qual estão as bases de pesquisa e de extensão em Artes da UFRN está distante de todas as outras unidades acadêmicas, incluindo aí a unidade à qual o DEART está vinculado institucionalmente, a saber, o Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Por conta da distância geográfica entre o DEART e todas as outras unidades acadêmicas, somada à paisagem do constante movimento da BR, o vínculo com a cidade se apresenta quase como vocação. Com isso, a sensação que se tem ao estar no DEART é o de certo isolamento da UFRN misturado à um chamado da cidade. E

não é à toa que desde os anos 1980 professores e professoras da área de teatro do DEART têm feito com que a margem em que estão situados encontre outras margens, como fica explícito no trecho da tese de doutorado do professor José Sávio Oliveira Araújo (2005), quando este, antes de ingressar no curso de teatro, integrava o Grupo Estandarte, criado em 1986 com o objetivo explícito de fazer teatro nas margens periféricas de Natal.

Ainda neste grupo, durante o processo de preparação dos atores para a montagem de “Não Se Paga, Não Se Paga” (1989 – 1990), pude perceber o alcance de uma formação teatral criteriosa e pedagogicamente bem elaborada, quando tomei conhecimento do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin, através da cuidadosa sistematização que nos foi apresentada pela Profa. Vera Rocha, do Departamento de Artes da UFRN (ARAÚJO, 2005, p. 14).

O texto de um dos decanos do curso de Teatro da UFRN resume bem o aspecto que queremos enfatizar aqui sobre o teatro universitário e que tem a ver com os elos que vinculam a universidade com a cidade. A fala de Araújo demonstra de forma enfática a responsabilidade social que um centro de formação, pesquisa e extensão como um departamento de artes deve ter.

Desde o início do curso e a consolidação das pesquisas e ações de extensão da área de teatro no DEART, muitos grupos compostos e liderados por estudantes têm se formado tendo como ponto de encontro o próprio espaço do departamento.

Os grupos que se constituem no âmbito do departamento reúnem discentes-artistas de diversas localidades do RN e confrontam, com isso, aprendizagens de teatro de grupo que muitos carregam quando chegam à universidade. O trabalho dos grupos dura, geralmente, o tempo de um projeto ou mesmo o tempo da própria graduação, contudo, deixam memórias de experimentos que ultrapassam o tempo de suas durações. O que é interessante é que a motivação para a maior parte dos coletivos que se constituem no departamento é o de transpor a BR,

ganhar a cidade.

As ações mencionadas acima e desenvolvidas por estudantes e professores revelam um pouco da relação que desde os anos 1970 a universidade tem estabelecido com as comunidades de seu entorno, incluindo aí artistas, professores, grupos e comunidade em geral. Essa relação é uma via de mão dupla: enquanto cumpridora de seu papel social de fomentar, divulgar e estimular a aprendizagem da arte do teatro para muitas e diversas comunidades do RN, o teatro da UFRN é constantemente renovado pelo encontro com artistas de seu entorno.

Cabe, ainda, ressaltar outra forma de ação teatral realizada na universidade e tem a ver com a produção de conhecimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) que, entre 2010 e 2020, contabiliza 154 defesas de dissertações de mestrado por pesquisadores potiguares, paraibanos, pernambucanos, cearenses e maranhenses, em sua grande maioria. As temáticas são as mais variadas, incluindo pesquisas sobre processos criativos, práticas pedagógicas, teatralidades populares etc.

Cenário 2: Bairro Bela Vista, Parnamirim, RN

Parnamirim se localiza na região metropolitana do Rio Grande do Norte, sendo a 3ª cidade mais populosa do estado. Por ser localizada ao lado da capital potiguar muitas vezes fica à sombra dela ou é considerada apenas como uma extensão de Natal. Mas para além disso, Parnamirim tem o melhor Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) do estado, enquanto o bairro que está no subtítulo, Bela Parnamirim – ou Bela Vista –, tem um dos três IDHM mais baixos da cidade.

Parnamirim foi criada em torno de uma base militar, seu nome tem origem indígena e significa “rio pequeno” em tupi guarani. Hoje, na cidade, há muito pouco dos povos originários donos da língua que nomeiam a cidade. Há muito da base militar que a originou.

O Cine Teatro Municipal de Parnamirim, apesar de não ter uma programação constante, oferece cursos de formação que fomentam

a classe artística e culminam em apresentações anuais, além de apresentações pontuais de peças de outras cidades. O único teatro da cidade tem a arquitetura em forma de baleia. Uma metáfora não proposital, mas que talvez se relacione muito com a situação da cultura na cidade: uma baleia que busca o mar, com sede de mar.

Além dessa imagem aparentemente estética, a cidade possui um patrimônio muitas vezes desconsiderado quando se fala de teatro. Grupos de danças dramáticas, repentistas, bois, quadrilhas e nomes de artistas como Tio Bastos (organizador de grupos quadrilheiros por mais de trinta anos), e Chico do boi (estimulador do boi de reis por quarenta anos), nem sempre são trazidos à baila como representantes legítimos da teatralidade da cidade. Um outro patrimônio da cidade é a Cia de Dança Xaxado, coordenado pelo professor/coreógrafo André Batista, que resiste há 15 anos, e já participou de diversos festivais e competições, inclusive fora do país.

A cultura popular e a difusão de bens culturais em Bela Vista

O Bairro Bela Vista, oficialmente Bela Parnamirim, é conhecido como “Bala Vista”, uma alusão a violência que cada vez mais se presentifica na localidade. Apesar de não haver teatros enquanto edifícios em Bela Parnamirim, isso não impede que o teatro se presentifique e se faça presente na vida de seus moradores. Seja através das escolas, instituições religiosas, circos, centros comunitários ou mesmo nas casas de moradores, as manifestações teatrais acabam por ocupar um importante – mas nem sempre reconhecido pelo poder público – papel na construção da comunidade.

A difusão dos bens culturais na periferia de Parnamirim acaba estando muito ligada aos locais de convívio das pessoas, e mesmo que se possa questionar o uso do teatro nas escolas e nas igrejas, o fato é que para muitas pessoas esse pode ser o único contato reconhecível que terão com o teatro. Para além disso, as manifestações teatrais são comuns em festividades e nas datas comemorativas.

Em época de São João, os fios dos postes

nas ruas são todos enfeitados com bandeirinhas (feitas pela própria população) e quadrilhas improvisadas são realizadas em algumas ruas, que ficam fechadas para o trânsito de veículos e são decoradas com folhas de coco. Interrompe-se o cotidiano para o teatro acontecer. Há tanto as quadrilhas organizadas de forma aberta, onde quem quiser e se comprometer, pode participar, como as organizadas nos terrenos dos moradores, feitas de forma mais privada para suas famílias. Há ainda as quadrilhas organizadas nas escolas, tanto públicas quanto privadas, e realizadas por alunos e professores.

Também de forma muito independente e corajosa, na maioria das vezes sem nenhum apoio estatal ou empresarial, há a ocupação da comunidade pelos circos, que muda totalmente o cotidiano da periferia, mesmo que por alguns dias. É inclusive muito simbólico que a instalação desses circos em Bela Parnamirim se dê nos terrenos baldios, que cotidianamente são motivos de medo e insegurança para a comunidade – uma vez que estes costumam estar poluídos, abandonados e mal iluminados. Mas por algumas semanas, com a chegada do circo, os terrenos baldios ficam ocupados pela lona e pela arte circense, sendo literalmente iluminados pelas luzes do circo. Com preços populares e propaganda massiva nas ruas da periferia (panfletos, carros de som anunciando, os próprios artistas do circo ocupando as ruas e convidando os moradores, além da notícia passada boca a boca por quem vai e recomenda aos outros), os moradores da comunidade tem contato com as artes cênicas dentro de seu bairro, sem precisar fazer grandes deslocamentos para chegar aos teatros da zona sul.

Cenário 3: Mossoró, Oeste Potiguar

Mossoró é uma cidade conhecida por suas altas temperaturas e por sua riqueza econômica. Desde os anos 1990, teve início na região a exploração do petróleo. A vinda da Petrobras para a cidade, nos anos 2000, teve um impacto muito forte na modernização do teatro na cidade. Com os royalties do petróleo foi construído o corredor cultural na avenida Rio Branco e o

teatro municipal Dix Huit Rosado. Foi nesse período que começou o Oratório de Santa Luzia, o Chuva de Bala e o Auto da Liberdade, grandes espetáculos que contribuíram para que Mossoró passasse a ser a capital cultural do RN.

A festa de São João de Mossoró é a terceira maior do Nordeste, se chama “Mossoró Cidade Junina” e teve início enquanto evento oficial da cidade em 1996. Também com investimento do petróleo, a festa se transformou em uma mega estrutura, reunindo mais de um milhão de pessoas anualmente, com diversos eventos acontecendo simultaneamente ao redor do corredor cultural. Um desses eventos é o festival de quadrilhas estilizadas que se tornou interestadual, trazendo para os grupos da cidade uma grande influência da estética cearense, transformando o que antes era uma quadrilha simples e matuta em uma quadrilha estilizada, logo maior, mais competitiva e mais cara.

A cena teatral do oeste potiguar: entre duas capitais

A 237 km de Fortaleza/CE e 290 km de Natal/RN, Mossoró está localizada entre duas importantes capitais. Essa posição é significativa quanto às influências econômicas e culturais que a cidade já sofreu e vive até hoje. Apesar de ser uma cidade potiguar, faz fronteira com o Ceará e tem uma certa independência econômica, que faz com que haja uma grande movimentação dos interiores em direção a cidade, inclusive os interiores do Ceará.

Enquanto Natal está muito relacionada a influência da academia, do teatro mais especializado, mas às vezes de um teatro de rua, Fortaleza está relacionada a influência no São João, na estilização das quadrilhas, na estética das competições, nas músicas utilizadas, especialmente em momentos de festas mais populares.

Criado entre as décadas de 70 e 80, o Grupo de Teatro Universitário, o GRUTUN, é considerado por alguns artistas de Mossoró como o princípio da organização dos atores ao redor de grupos e da profissionalização da área. Hoje em dia o GRUTUN tem uma formação diferente e trabalha espetáculos mais experi-

mentais, enquanto que inicialmente o grupo tinha mais interesse num teatro mais popular e de rua.

Desse grupo, vários outros surgiram, como o Grupo Terra, o Grupo Avoa e posteriormente, com a dissolução desses dois grupos, o grupo Escarcéu que está em funcionamento até hoje, especializado principalmente em teatro de rua.

Atualmente, os grupos mais influentes da cidade são o grupo Pão Doce, com espetáculos infantis, o grupo Máscara, com teatro adulto, e o grupo Bagana, com uma proposta de teatro de rua.

Por outro lado, temos o processo de estilização das quadrilhas de Mossoró e para entendermos esse processo precisamos falar sobre a abertura cultural da cidade para os outros estados a partir do Mossoró Cidade Junina. Antes de 1996, as quadrilhas de Mossoró não eram estilizadas como as que conhecemos hoje em dia, eram anteriormente formadas pelos moradores dos bairros a partir dos arraiais.

Assim, cada bairro tinha seu arraial e cada arraial tinha sua quadrilha que não dançava num contexto competitivo, mas sim, de festa. O São João era mais longo e os grupos dançavam mais vezes por noite e mais noites por mês, pois não havia o rigor técnico das avaliações. Com o processo de modernização da festa e de estilização das quadrilhas, foi se tornando insustentável montar e manter os grupos, pois os eventos foram se tornando muito dispendiosos para poucos dias de festa. Hoje em dia Mossoró conta com um grande grupo de quadrilha estilizada, a Lume da Fogueira, que dança competitivamente e já ganhou diversos prêmios interestaduais, mas que tem um funcionamento bastante caro, apesar de certa participação da comunidade.

Cenário 4: João Câmara, Região do Mato Grande

O município de João Câmara se situa a 83,5 Km de Natal, está localizado na microrregião do Mato Grande, mesorregião do Agreste e é conhecido popularmente como a terra dos abalos. Esse apelido se deve ao fato de que a ci-

dade convive com frequentes eventos sísmicos em função de se situar na falha da Samambaia, a maior falha geológica do Brasil. Os tremores frequentes da terra produziram, ao longo dos anos, uma série de contos e causos que explicam de forma criativa e lúdica essas ocorrências.

No município fica a Serra do Torreão, uma pequena elevação e que é cartão postal da cidade. A serra, juntamente com os tremores da terra, tem servido de fonte para a rica literatura oral que pode ser facilmente encontrada nas ruas e área rural da pequena cidade potiguar de aproximadamente 35 mil habitantes. Ao andar pelas ruas da cidade é comum encontrar moradores carismáticos, tagarelas, preparados para esticar uma prosa e rememorar histórias da população camarense.

Um dos contos mais conhecidos fala que a causa dos tremores é devido a baleias que vivem aprisionadas no subsolo da Serra do Torreão e da Igreja Matriz da cidade. Quem conta o caso, sustenta que a terra treme quando as baleias tentam a todo custo se libertarem. Essa versão, uma das mais recorrentes de João Câmara, indica a riqueza da literatura oral cunhada na cidade. O dado interessante da presença da literatura oral é a presença constante do contador e da contadora de histórias, a presença mais cotidiana do teatro na cidade.

A cidade de João Câmara possui forte influência religiosa, principalmente do cristianismo e a igreja matriz católica e a igreja de Nossa Senhora de Fátima, localizadas no centro da cidade, além de serem atrativos culturais do município, servem de palco e motivação para grupos de jovens que encenam autos em festas e eventos religiosos.

Apresentações teatrais, ladainhas, coros, cânticos e procissões são muito comuns nas passagens e peregrinações de Nossa Senhora Mãe dos Homens realizada anualmente no mês de novembro e da Procissão de São Sebastião realizada no mês de janeiro, que segue um trajeto pela cidade e tem seu desfecho na Serra do Torreão.

O teatro e a teatralidade em João Câmara: a interação entre cultura popular e pedagogia do teatro

Além da presença forte da teatralidade dos contadores de histórias e das manifestações religiosas, o teatro na cidade de João Câmara pode ser observado principalmente em ações de professores e professoras de artes que, alimentados por projetos municipais, estaduais, pela presença do IFRN e projetos da UFRN, colaboram para que essa arte seja desenvolvida no município.

Uma das principais ações de pedagogia do teatro tem sido desenvolvida por meio do PETEC - Projeto de Ensino Teatral na Escola e na Cidade. O PETEC, na verdade, é um grupo de teatro de João Câmara que reúne em seu elenco alunos da rede pública de ensino. O trabalho do grupo utiliza como principal fonte de inspiração para suas criações a literatura oral da cidade como uma forma de valorizar a memória do povo.

Além do trabalho do PETEC com atividade em escolas, o grupo realiza Festivais de Teatro, anualmente, na Casa de Cultura Gumercindo Saraiva, mantida pela Fundação José Augusto. Os festivais têm oportunizado à população camarense um maior contato com formas teatrais, pois reúne toda produção do grupo com crianças e adolescentes. Outra ação importante e que fomenta o teatro na cidade é a Mostra de Arte e Cultura, realizada anualmente pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura e que apresenta ao público, em praça pública, obras produzidas em âmbito escolar.

O teatro de João Câmara pode ser percebido em duas situações principais: uma cotidiana, através da presença nas ruas de contadores de histórias, declamadores e repentistas que habitam feiras, praças e diversos lugares públicos; e, uma situação extracotidiana por meio de festas religiosas, danças dramáticas regionais e obras do PETEC e outros grupos escolares.

O teatro potiguar e suas matrizes: breve discussão

A relação do teatro de grupo com as teatralidades populares oriundas de comunidades é uma das principais características do teatro

realizado no RN. Tendemos a afirmar que isso ocorre porque a maior parte dos atores e das atrizes que integram o chamado ‘teatro de grupo’ potiguar aprende a ‘brincar teatro’ antes de ‘fazer teatro’. A experiência com a teatralidade popular nas comunidades colabora de modo emblemático na configuração do imaginário teatral potiguar. Por este motivo, a vinculação dos grupos de teatro organizados com comunidades é constantemente revigorada pelo caráter extraordinário e festivo de “um ritual comunitário que vira teatro” (Schechner, 2000, p. 44).

Grupos que representam autos, bois, reisados, quadrilhas, congadas dentre outras manifestações populares são expressões de comunidades e, geralmente, têm a função de organizar e reiterar a presença da ancestralidade no cotidiano das cidades. A relação de proximidade entre o teatro das comunidades e o teatro de grupo faz com que o modo como os grupos tradicionais se organizam seja modelo para a organização dos grupos de teatro.

Ao observarmos as quatro comunidades descritas nas seções anteriores podemos dizer que embora tenham distâncias significativas no que se refere às suas produções artísticas, as presenças do teatro – mesmo o teatro de grupo – são alimentadas por um mesmo conjunto de elementos teatrais. Ousamos afirmar que as manifestações populares servem de sedimento para o teatro das quatro cidades em função de sua forte presença no capital simbólico da sociedade potiguar. Não é à toa que as maiores festas no RN são organizadas a partir de memórias culturais populares e tradicionais.

Quando remetemos essa discussão para o campo dos processos criativos fica evidente que o teatro potiguar é feito por uma grande maioria de pessoas que tem em sua formação uma significativa intimidade com a teatralidade popular. E isso reforça o que afirmamos acima: o fazer teatro geralmente é precedido pela brincadeira da teatralidade, pois ela está no dia a dia das comunidades. E é nessa experiência socio-cultural que as pessoas de teatro se constituem. Como nos lembra Ostrower, ao tratar do “potencial consciente e sensível de cada um”, que

Não há, para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independentemente do cultural. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações (OSTROWER, 1987, p. 11)

Quando consideramos o fato de que a maior parte de artistas da cena potiguar carrega a experiência teatral do cotidiano em seus corpos, encontramos também um forte indício de uma qualidade importante no teatro das comunidades que observamos: é um teatro que dança ou que sabe dançar, é um teatro de diálogo com a comunidade por meio de códigos conhecidos pela maior parte das pessoas, é um teatro que carrega teatralidades de brincantes e evidentemente é um teatro que se deixa contaminar por toda a experiência que essas mesmas comunidades têm com a televisão, com o cinema e as teatralidades com as quais historicamente o campo teatral brasileiro tem contato e usa como referência, a exemplo da matriz europeia.

É preciso, no entanto, evitar cair na generalização como alertamos desde o início de nossa reflexão, pois o teatro potiguar, embora possa ser estudado a partir de determinados aspectos, é mais do que o nosso alcance atinge. Assim como nem todos os grupos quadrilheiros dançam e interpretam da mesma forma, nem todas as congadas são representadas com as mesmas coreografias, os teatros nas comunidades que observamos possuem manifestações muito diversas. O que nos interessa particularmente é entender que há em todas as manifestações que tomamos como exemplos muitas distâncias e uma semelhança basilar que é a materialidade das ações corpo-vocais de artistas que habitam esses territórios culturais.

Considerações finais

Diz Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis* que “cada cidade recebe a forma do deserto

a que se opõe” (2005, p. 22). Podemos dizer com ele que as comunidades se distinguem umas das outras em função do lugar em que as observamos. E é o posicionamento que assumimos em relação a uma determinada manifestação que possibilita que vejamos determinadas formas e deixemos de ver outras. Em relação ao teatro das comunidades que apresentamos acima, podemos concluir de imediato que o que transcrevemos neste artigo revelam apenas impressões muito personalizadas sobre esse teatro. As tentativas que fizemos podem servir para que se possa entender um pouco mais o teatro potiguar, mas é preciso enfatizar que terminamos o processo de escrita com mais dúvidas do que certeza sobre os teatros dessas comunidades que habitamos. É, ainda, Calvino que, por meio do diálogo entre o Imperador Khan e o viajante Marco Polo, nos coloca um problema que não podemos deixar de considerar e que fica explícito no diálogo a seguir.

(...) das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

- Eu não tenho desejos nem medos – declarou o Khan –, e meus sonhos são compostos pela mente e pelo acaso.

- As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

- Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge (CALVINO, 2005, p. 44).

Iniciamos nossa escrita nos perguntando sobre as especificidades de um teatro nordestino, depois derivamos para o teatro que é

feito no RN para, logo em seguida, assumirmos que o teatro potiguar, assim como outras expressões servem a determinados discursos, mas não respondiam às nossas perguntas. Por isso, chegamos à conclusão de operar com os quatro cenários que habitamos.

Esboçar quadros com as nossas percepções sobre quatro lugares-comunidades do RN foi a saída que encontramos para dar a entender a diversidade da qual é feito o teatro no RN: tem cores dos povos originários e profusão do brilho produzido nas indústrias chinesas; é carregado de movimentos de etnias que aqui se instalaram, musicalidades ancestrais e, ainda, de corporeidades atravessadas por enxurradas de estilos contemporâneos; as dramaturgias podem ser em cordel, mas também organizadas com o rigor da dramática rigorosa europeia; carrega o desejo de ser o centro do mundo, mas não deixa de beber dos temas do sertão; etc.

As imagens poderiam seguir com outros lugares-comunidades. Ou poderíamos inverter a ordem e observar comunidades como lugares de expressões específicas. A inversão de perspectiva reforçaria apenas uma qualidade do teatro: trata-se de um encontro no aqui/agora que depende de fatores tão diversos que a única certeza que temos é que o teatro do RN é uma presença que não está apenas nos edifícios teatrais, mas é um modo de reinvenção constante de comunidades.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, José Sávio Oliveira. A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro. Natal: UFRN, 2005 (tese de doutorado).
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GARCÍA, Santiado. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Hucitec, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HAN, Byung-Chul. Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Veneza: Editora yimé, 2018.
- NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e comunidade. In. Cartografias do ensino de teatro. Adilson Florentino, Narciso Telles (orgs.) Uberlândia, MG: EDUFU, 2009.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHECHNER, Richard. Performance – teoria & practicas culturales. Buenos Aires: Libro del Rojas, 2000.

Abstract

This article presents four distinct scenarios of theatrical manifestations in Rio Grande do Norte (RN). Written by researchers who integrate a research base on group theatre at UFRN, it seeks to think about the relationship between theatre and the community from the following perspectives: theatre and the university, the theatricalities of the popular scene, group theatre and theatre in a school context.

Keywords

Theatre and community. Potiguar scene. Theatrical Research.

Recebido em: 30 dez. 2020

Aceito em: 06 jun. 2021

Publicado em: 16 jul. 2021